МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

Факультет соціальної педагогіки та психології

Кафедра акторської майстерності

Кафедра дизайну

**Матеріали V науково-методичного семінару**

**«методологічні та практичні проблеми професійної підготовки акторів і дизайнерів*»***

**25 листопада 2021 року**

  

Запоріжжя

2021

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

Факультет соціальної педагогіки та психології

Кафедра акторської майстерності

Кафедра дизайну

**Матеріали V науково-методичного семінару**

**«методологічні та практичні проблеми професійної підготовки акторів і дизайнерів*»***

**25 листопада 2021 року**

Запоріжжя

2021

**УДК: 378.093.5:[792+7.012] (083/97)**

**M 545**

**Методологічні та практичні проблеми професійної підготовки акторів і дизайнерів:** матеріали V науково-методичного семінару/ Головні редактори: Г. В. Локарєва, Ю. В. Гончаренко, Л. О. Гринь. Запоріжжя: Запорізький національний університет, 2021. 124 с.

Затверджено Вченою радою факультету соціальної педагогіки та психології ЗНУ (протокол № 4 від 25.11.2021 р.)

**Редакційна колегія:**

|  |  |
| --- | --- |
| **Локарєва Г. В.,** | доктор педагогічних наук, професор, завідувач кафедри акторської майстерності Запорізького національного університету – головний редактор. |
| **Гончаренко Ю. В.,** | кандидат педагогічних наук, доцент кафедри акторської майстерності Запорізького національного університету – відповідальний секретар. |
| **Філь О. В.,** | кандидат педагогічних наук, старший викладач кафедри педагогіки та психології освітньої діяльності Запорізького національного університету – відповідальний редактор. |
| **Гринь Л. О.,** | кандидат педагогічних наук, доцент кафедри акторської майстерності Запорізького національного університету, заслужений діяч мистецтв України – член редакційної колегії. |

У матеріалах конференції висвітлюються теоретико-методологічні проблеми театрального мистецтва і дизайну, розглядаються питання психолого-педагогічного забезпечення підготовки майбутнього актора й дизайнера, а також визначаються завдання, які стоять перед мистецькою освітою та вихованням майбутніх акторів і дизайнерів.

Видання адресоване науковим працівникам, аспірантам, викладачам, практикам у галузі театрального мистецтва та студентам.

 © Запорізький національний університет, 2021

 © Г. В. Локарєва, 2021

**ПАНЕЛЬНА ДИСКУСІЯ**

**УДК: 378.093.5:37]:004.946**

***Пономаренко О.В.,***

*доктор педагогічних наук, доцент,*

*декан факультету соціальної педагогіки та психології*

*Запорізького національного університету*

**ПІДГОТОВКА МАЙБУТНІХ ПЕДАГОГІВ ЗВО ДО ДІЯЛЬНОСТІ У ВІРТУАЛЬНОМУ ОСВІТНЬОМУ ПРОСТОРІ**

У контексті розгляду сучасних систем навчання і освіти як відповідних середовищ інформатизація освіти може розглядатися як процес створення розвиненого інформаційно-освітнього середовища. Цей процес пов'язаний не стільки з розвитком матеріально-технічної бази, скільки з формуванням принципово нової культури педагогічної праці в умовах застосування телекомунікаційних і комп’ютерних технологій.

Застосування ІКТ якісно змінює роль викладача в навчальному процесі: він веде зі студентами постійний діалог, у процесі якого інформація перетворюється на знання, а знання – на засоби розв'язування задач; створює разом із ними на ґрунті сучасних технологій відповідне навчальне середовище й існує в ньому, впливаючи на його розвиток і збагачення. У цих умовах інакше функціонує психологічний механізм динамічного розподілу функцій управління процесом навчання між викладачем і студентом: студент значно активніше, ніж при традиційному навчанні, перебирає ці функції на себе. Звідси випливає принципова інтерактивність віртуального освітнього простору, а також пріоритет діяльнісного змісту освіти й діяльнісних критеріїв оцінки результатів, відкрита комунікація щодо освітньої продукції (публікації в мережі, авторство), креативний характер навчальної діяльності, принцип індивідуальної освітньої траєкторії студента у відкритому освітньому просторі.

Серед вимог до процесу навчання особливо виділяють вимоги до навчальних навичок студентів. Базові навчальні навички, потрібні для дистанційного навчання, значно перебільшують «уміння вчитися», які вважаються провідними в цій сфері. Перш за все, тут потрібні так звані операційні навички, тобто вміння працювати з програмним забезпеченням, приймати рішення, відфільтровувати потрібну інформацію, виробляти ідеї, взаємодіяти з товаришами по групі. Не менш важливими є навички обробки інформації: уміння при створенні повідомлення сфокусувати увагу на головному, працювати з паралельною структурою дискусії (тобто одночасним обговоренням кількох тем). Нарешті, принциповими для дистанційного навчання є навички управління навантаженням, які потребують створення персональної методики для знайомства з усіма повідомленнями й швидкої обробки інформації для того, щоб не відставати від потоку повідомлень. Ключовими поняттями тут є управління інформацією, синхронність (асинхронність), час очікування (відповіді, реакції, оцінки тощо), контроль і включеність.

Надзвичайно зростають вимоги до творчої компетентності викладача, його готовності до швидкого прийняття рішень, гнучкості, загалом до індивідуалізації та особистісної орієнтованості навчального процесу. Тільки така особистісна специфіка може допомогти витримати інтелектуальну конкуренцію з книгами та іншими публікаціями в Інтернеті, який є інтегратором знань.

Указані вище напрями трансформації діяльності викладача ЗВО в середовищі ІКТ сьогодні вже враховуються через зміни ОП аспірантів рівня PhD.

**Література**

1. Development priorities of pedagogical science in the XXI cenrury: collective monograph/ A.O. Bessarab, M.D. Diachenko, Jan Grzesiak, O.I. Ivanitsky, etc. Lviv-Torun: Liha-Pres, 2019. 244 p.

**УДК: 316.454.3:792**

***Локарєва Г.В.,***

*докор педагогічних наук, професор,*

*завідувачка кафедри акторської майстерності*

*Запорізького національного університету*

**ПСИХОЛОГІЧНИЙ КЛІМАТ ТВОРЧОГО КОЛЕКТИВУ**

Міжособистісні стосунки, що формуються в будь-якому професійному колективі взагалі й театральному зокрема, позначаються різними поняттями, а саме: «мікроклімат», «психологічна атмосфера», «психологічний клімат», «морально-психологічний клімат». Сутність цих понять, їх змістовне навантаження дає можливість розглядати їх у одному синонімічному ряду, хоча, безумовно, певні нюанси існують.

На нашу думку, поняття «психологічний клімат» містить основні характеристики, притаманні творчому театральному колективу. Отже, під психологічним кліматом розуміється відносно стале соціально-психологічне явище, що породжується міжособистісними стосунками та має суб’єктивну значущість для кожного члена групи (Б.М.Ребус). Психологічний клімат також розглядається як емоційно-психологічний настрій колективу, у якому на емоційному рівні відображаються особистісні та ділові взаємостосунки його членів, що визначаються ціннісними орієнтирами, моральними нормами, інтересами (Н.П. Анікєєва).

Охарактеризувати будь-який творчий театральний колектив на якісному рівні можна за такими ознаками: задоволеність членів колективу взаєминами, процесом творчої діяльності, художнім керівником, режисером, допоміжним персоналом та ін.; домінуючий настрій у колективі (мажорний, мінорний, пригнічений, творчий тощо); взаєморозуміння та авторитетність керівників і підлеглих; ступінь креативної участі членів колективу у вирішенні творчих завдань, генерування творчих ідей та їхнє втілення в творчі проєкти; згуртованість усього творчого колективу театру навколо загальної мети професійної діяльності (переведення колективу театру на вищий щабель і отримання творчого звання, реалізація надзавдання вистави тощо); усвідомлення дисципліни кожним членом колективу (реалізація етичних норм у творчих стосунках); результативна праця над продуктом творчої колективної діяльності.

Відповідно до вищевказаних характеристик психологічний клімат може бути позитивним або негативним (напруженим). Визначення психологічного клімату певного творчого колективу уможливлює аналіз показників функціонування його життєдіяльності. Характер конфліктів і способів їхнього вирішення вказує на стильові особливості професійного спілкування в театральному колективі (авторитарне, демократичне, ліберальне). Ступінь готовності членів творчого колективу до продуктивного професійного спілкування визначає стиль спілкування як стрижневого, так і ситуативного характеру.

Соціометрична структура взаємостосунків у творчому колективі та ступінь задоволеності ними відбивається на розподілі ролей. Місце, яке посідає кожен фахівець у колективі, визначається як об’єктивними оцінювальними шкалами (професійною компетентністю, фаховою обізнаністю, креативністю, акторською (сценічною) майстерністю тощо), так і суб’єктивними шкалами (рівнем самооцінки творчої особистості, розвиненістю її пізнавальних процесів, комунікабельністю тощо).

Рівень розвитку критики й самокритики регулює динаміку творчого процесу. Якщо критика з боку керівників творчого процесу конструктивна – відбувається процес прискорення позитивної результативності у вирішенні надзавдання (або навпаки). Самокритика не завжди має позитивні наслідки, у окремих випадках вона гальмує творче вирішення поставлених режисером завдань (невпевненість актора, невміння розподілити свої можливості, застосувати власний творчий потенціал).

Стабільність складу колективу продовжує життєвість вистави, уможливлює емпатичні стосунки, розуміння вимогливості, етичної коректності керівників творчого процесу.

Умови адаптації молодих акторів, які традиційно склалися в театральному колективі, є показником його психологічного клімату. Зміна соціального середовища (навчальний заклад – театр) для молодого фахівця здійснюється шляхом пристосування до наявних у творчому колективі вимог. Відбувається процес узгодження індивідуальних цінностей і переконань із груповими. Адаптивність характеризує його стійкість до незвичних умов середовища та рівень власного пристосування до них. Результат такого пристосування – це зміна чутливості, бажання отримати дружню підтримку з боку досвідчених колег. Якщо молодий фахівець знаходить бажане, відбувається оптимізація взаємодії у творчому процесі та взаємообмін зовнішніми і внутрішніми ресурсами між молоддю й досвідченими акторами. Така ситуація дозволяє говорити про сприятливий психологічний клімат творчого колективу.

Для функціонування творчого колективу з позитивним психологічним кліматом важливою є психологічна сумісність (або несумісність) його членів. Психологічна несумісність – це не тільки відмінність поглядів, цінностей установок, несприйняття одне одного, це нездатність у критичних ситуаціях узгоджувати свої дії, несинхронність розумових і рухових реакцій, відмінність уяви, мислення та інших психічних процесів.

Існують певні типи взаємного впливу, які активізують або гальмують (ускладнюють) стосунки в колективі й заважать творчій діяльності.

* Взаємне полегшення – присутність певних партнерів підвищує успішність творчої діяльності.
* Взаємне ускладнення – взаємна присутність призводить до збільшення помилок у діяльності.
* Одностороннє полегшення – присутність одного полегшує діяльність іншого.
* Одностороннє ускладнення – присутність одного ускладнює роботу іншого.
* Незалежність – спільна присутність ніяк не впливає на діяльність.

При виникненні ускладнень у творчому колективі необхідна психологічна перебудова стосунків, певних характеристик його членів, що уможливлює корекцію психологічної атмосфери в цілому. Психологічна перебудова – це виправлення психологічних особливостей людини, які заважать функціонуванню творчого процесу, у зв’язку з цим, приведення її діяльності у відповідність до вимог колективу.

Психологічна перебудова може бути поверховою або глибинною. Поверхова – відбувається через легку корекцію таких особистісних характеристик і якостей, як психологічний настрій, знання, вміння, навички. Глибинна – стосується консервативних психологічних якостей, що характеризують сталі особливості психічних функцій: стереотипи мислення, ціннісні орієнтації й установки, риси характеру творчої особистості, стилі професійної діяльності.

На формування й розвиток творчого колективу впливають певні фактори, які визначають його психологічний клімат. Макросоціальний фактор – це культурна атмосфера суспільства в цілому, а саме: культурні цінності та потреби сьогодення, ставлення держави, влади до культурного (мистецького) надбання. Мікросоціальний фактор (умови) віддзеркалює психологічні міжособистісні стосунки членів творчого колективу через специфіку функціоналу кожної професійної групи, віковий склад колективу, гендерну рівновагу (або домінанту будь-якої статті).

Взаємодія в межах міжособистісних стосунків (ділових і особистих) відбувається на різних площинах. У творчому колективі існують відкрите або приховане суперництво, товариська згуртованість, яка може мати й негативні наслідки («кругова порука»), свідома дисциплінованість кожного члена колективу або грубий тиск із боку художнього керівництва.

Отже, усі вищезазначені характеристики й ознаки взаємодії у творчій професійній діяльності театрального колективу дають загальну картину психологічного клімату, духовної атмосфери, яка впливає на результат спільного колективного продукту. Тому необхідно враховувати всі обставини перебігу як творчого процесу, так і особистих стосунків усіх членів колективу.

**Література**

1.Аникеева Н.П. Психологический климат в коллективе. Москва: Просвещение, 1989. 220 с.

2. Ребус Б.М. Психологические основы делового общения. Москва: Сервисшкола, 2002. 192 с.

3.Коваль А. П. Ділове спілкування: навч. посіб. Київ: Либідь, 1992. 279 с.

4.Платонов Ю. П. Психология коллективной деятельности: теоретико-методологический аспект. Ленинград: Издательcтво Ленинградского университета, 1990. 184 с.

5.Регуляция социально-психологического климата трудового коллектива. / под ред. Б. Д. Парыгина. Ленинград : Наука, 1986. 240 с.

**УДК: 792.01**

***Гердова Т.С.,***

*кандидат мистецтвознавства, доцент*

*кафедри акторської майстерності*

*Запорізького національного університету*

**ДЕЯКІ ФІЛОСОФСЬКІ ЗАСАДИ ВИВЧЕННЯ**

**ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА**

Чим більше аспектів існування будь-якого об’єкта (чи явища) стають вивченими, тим глибшим стає розуміння його властивостей, його сутності. У цьому твердженні можна спиратися на думку Конфуція, який стверджував, що той, хто ясно бачить, де початок і де кінець, стоїть недалеко від істини [1]. Згадування початку та кінця об’єкта наводить на думку про процес розвитку досліджуваного явища, тобто про історичний аспект його вивчення. Проте вислів про початок і кінець може бути сприйнятий і в переносному сенсі. Початком та кінцем можуть бути, наприклад, межі сукупного сценічного репертуару від репертуару однієї театральної трупи до вистав акторських угрупувань окремого художньо-історичного періоду. Початок та кінець можуть бути представлені межами репертуару якоїсь конкретної акторської групи – від найбільш показової для цієї групи п’єси до випадкових вистав. Склад виконавців театральних колективів (чи в межах окремого колективу) теж у певному ракурсі може визначати початок і кінець об’єкта. Наприклад, театральна трупа може включати виконавців, починаючи від народних сільських аматорів до професійних акторів, від освічених аматорів до артистів імператорських театрів тощо.

Тож філософська теза Конфуція залишає досить широке поле для обрання шляху вивчення об’єкта й у його пізнанні початок та кінець можуть бути представлені будь-яким фактором. Це може бути фактор, який усупереч уявленню про послідовність початку й кінця дозволить абстрагуватися від історичного аспекту вивчення й невідривної від нього процесуальності й побачити об’єкт вивчення в одномоментності, як умовний «зріз» явища певного часу. Головним, що має залишитись при цьому, є цілісність об’єкта. На думкою Аристотеля «Ціле є те, що має початок, середину та кінець» [2]. Очевидно, що визначення Аристотеля збігається з думкою Конфуція. Отже, у пошуках фактору вивчення об’єкта слід зберігати орієнтацію на його цілісність.

У практичній площині вивчення театрального мистецтва складається з дослідження таких факторів його існування, як форма реалізації, репертуар, виконавський склад театральних колективів, економічні засади й потенціал його розвитку. Кожен із зазначених факторів об’єднує дрібніші складові. Наприклад, фактор виконавського складу включає трупи з постійним складом артистів, із тимчасовим і випадковим. Так само можна розкласти на складові фактор репертуарний або економічний. Тож першочерговим завданням дослідження театрального мистецтва є проблема обрання того організаційного фактора, що визначав би характер інших. Філософською засадою такого обрання може бути теза про єдність форми та змісту, а також постульована у філософській літературі відносна самостійність як форми, так і змісту. Водночас варіативність обох складових не суперечить організаційній функції форми існування театрального мистецтва, яка обумовлена тим, що форма вже сама по собі є носієм певного змісту.

Найбільш очевидним є приклад на матеріалі музичного мистецтва. Форма сонатного Allegro найбільш придатна для втілення активної дії, ідеї боротьби. Про це свідчать і темпові позначення – здебільшого Allegro з можливими уточненнями. Саме це зумовило функцію (а відповідно й зміст) першої частини сонатно-симфонічного циклу – «діяння», «Людина, яка діє». Завдяки формі зміст першої частин репрезентує одну з іпостасей філософської концепції Людини.

Звичайно, не можна шукати прямих паралелей музичного й театрального мистецтв, але є підстави провести паралель між організуючою дією музичної форми та форми існування театрального мистецтва. Свідоме абстрагування від національно-народного театру концентрує увагу на таких організаційних формах театру європейської традиції, як державний і муніципальний театр, приватна антреприза й товариство. Організуюча роль кожної з цих форм легко доводиться порівнянням різних параметрів театрального життя.

Так, у театрі державному репертуарна політика визначалася державними адміністративними органами управління (у різні історичні періоди вони різні). До роботи бралися п’єси, дозволені цими органами. Виконавський склад трупи теж залежав від керівництва театру й відповідної адміністративної установи. Державна належність театру зумовлювала наявність стаціонарного приміщення й фінансування з державної казни.

Театр муніципальний мав дещо більше свободи дії. Керівництво могло враховувати в репертуарі місцеві особливості та потреби, обирати між постійним складом трупи й наполовину постійним, запрошувати до окремих вистав будь-яких акторів, надавати стаціонарне приміщення чи ні. Фінансування з місцевого бюджету було переконливим важелем оцінки діяльності театру й керування творчим процесом.

Найбільшу свободу мали такі організаційні форми театрального життя, як приватна антреприза й товариство. Вільне визначення творчих і побутових орієнтирів існування справило і позитивний, і негативний вплив на всі складові їхньої діяльності. Негативний вплив виявлявся в тому, що фінансова самоокупність орієнтувала на спрощеність, розважальність репертуару чи на обмеження його народно-побутовою тематикою з метою залучення публіки. Позитивною ж була вимушена інтенсивність оновлення репертуару, що розширювало можливості акторів у самовдосконаленні. Часті зміни виконавського складу заважали вдосконаленню акторського ансамблю, проте пожвавлювали обмін професійним досвідом. У цілому динамічність приватної антрепризи й товариств забезпечувалася саме їхньою організаційною формою.

Отже, запропоновані засади дослідження дозволяють визначити організуючим фактором театральної діяльності форму її існування. Форма, як засіб організації змісту цієї діяльності, виводить на поняття цілісності. Остання означає впорядкованість діяльності в систему, а системність зумовлює властивості її складових і всього цілого.

**Література**

1. Конфуцій. Суждения и беседы. Электронная книга. https://litportal.ru/avtory/konfuciy/ (дата звернення 15.11.2021).

2. Аристотель. Поэтика. Ленінград: «Public Domain», 2016. 60 с.

3. Арановский М. Симфонические искания. Проблема жанра симфонии в советской музыке 1960-1975 годов. Ленінград: Советский композитор, 1979. 286 с.

**УДК: 7.05:004.9]:39**

***Чемерис Г.Ю.,***

*Phd (доктор філософії у галузі педагогіки),*

*завідувачка кафедри дизайну*

 *Запорізького національного університету*

**ЕТНІЧНИЙ ТА НАЦІОНАЛЬНИЙ АСПЕКТ У ЦИФРОВІЙ ІЛЮСТРАЦІЇ В ОСВІТНІЙ ПРАКТИЦІ МАЙБУТНІХ ДИЗАЙНЕРІВ**

Разом із проблемою глобалізації світу й освіти XXI ст. ми повинні донести студентам, що для всіх нас назріла проблема і час національного мислення. Ми маємо вдумливо поставитись до цінностей власної спільноти, власної культури, власної країни, що єднає нас із нашими ближніми, якщо ми прагнемо до їхнього розвитку й благополуччя.

У контексті дослідження різноманітних аспектів художньо-проєктних технологій багато науковців приділяло увагу саме художньо-естетичній культурі в освітній теорії і практиці, що вказує на її актуальність для вирішення багатьох нагальних проблем. У контексті мистецької освіти проблема етнодизайну висвітлюється в наукових доробках Є. Маркова, Л. Масол, Н. Миропольської, О. Ростовського, О. Рудницької, Г. Тарасенка. Дослідженнями оформлення книг займалися такі відомі вчені, як М. Большаков, К. Буров, Ю. Герчук, Г. Гусман, Н. Гончарова, Ф. Добкін, Б. Кісін та ін. Серед робіт, присвячених українській графіці особливе місце посідають праці Б. Валуєнка.

У публікації представлене дослідження місця етнодизайну й національного аспекту в освітньому просторі професійної підготовки дизайнера на прикладі цифрової ілюстрації.

Змістовна складова навчального процесу з підготовки майбутнього дизайнера є ланцюгом послідовно засвоюваних предметів, сфокусованих на профільній дисципліні – дизайн-проєктування, у якій набуті знання та напрацьовані навички синтезуються в проєктно-творчій діяльності студента. Водночас, навчальний процес має базуватися на новітніх досягненнях світової і національної культури, бо тільки високоінтелектуальна й національно свідома особистість здатна створювати естетично виразні, оригінальні та самобутні твори [2]. Але синтез етнодизайну та сучасних технологій не повинен створювати стилістичний дисонанс. І саме на основі проникнення в традиції минувшини, через осмислення національних культурних надбань формується особистість, базисом освіти якої виступають культурно-духовні цінності. Така особистість має можливість продукувати красу – як матеріальну, так і духовну. Етнічні практики в системі дизайн-освіти, на наш погляд, розширять межі художньо-естетичної, дослідницької, проєктної, та в майбутньому – професійної діяльності майбутнього дизайнера, бо виступають засобом не лише естетичного розвитку особистості, а й патріотичного та громадянського виховання, що набуває в наші часи особливої значущості [1, с. 28-29]. Культура етнодизайну в дипломній проєктній діяльності майбутніх дизайнерів є пріоритетним видом художньо-графічної творчості, у результаті чого українські товари стають об’єктами вітчизняної і закордонної економіки та ринку. Тому доцільно в сучасних творах мистецтва враховувати українську специфіку й колорит як універсальний засіб художньої виразності [3, с. 31].

Етнодизайн як складова сучасного мистецтва може заповнити прогалини естетичної спустошеності шляхом свого звернення до глибини народних традицій. Використання культурного досвіду власного народу – запорука й основа освітньої діяльності в одночасних умовах і суперечностях державотворення та глобалізації суспільства. Етнічні практики в системі дизайн-освіти, на наш погляд, розширять межі художньо-естетичної, дослідницької, проєктної, та в майбутньому – професійної діяльності майбутнього дизайнера, бо виступають засобом не лише естетичного розвитку особистості, а й патріотичного та громадянського виховання [2, c. 188-191]. Мистецтво пов’язує в єдине ціле матеріальну та духовну культуру, здійснює масову культурно-естетичну комунікацію, передаючи через зовнішнє середовище й предмети вжитку певний тип художньо-естетичних уподобань, у яких відображається дух свого часу [4, с. 75].

Підсумувавши все вищезазначене, робимо висновок, що впровадження етнодизайну в освітню практику є чинником, який гарантує загальну гуманізацію та естетизацію українського суспільства й культурний розвиток особистості. Проєктна діяльність майбутнього дизайнера з урахуванням етнічних особливостей передбачає наявність у нього здатності сприймати картину світу на засадах національної (поліетнічної) культури, пропонувати нові ідеї, вміння творчо мислити, використовувати нестандартні рішення, що матиме позитивний вплив на майбутню професійну діяльність.

**Література**

1. Єремєєв В., Чемерис Г. Проблема якiсної підготовки фахівців з книжкового дизайну та основи створення інтерактивного навчального комплексу з дисципліни Макетування». *Молодь і ринок*. 2015. №. 12. С. 27–30.

2. Кардашов В. М., Чемерис Г. Ю., Скрєбнєв В. К. Етнічні особливості дизайн-проєктування соціального плакату і рекламної афіші півдня України. *The 4 th International scientific and practical conference «Innovative development of science and education»* (June 21-23, 2020) ISGT Publishing House, Athens, Greece. 2020. С. 188–194

3. Криволапов М., Мадзігон В. Дизайн і технології в системі неперервної освіти*. Пластичне мистецтво.* №1, 2002. С. 31–33.

4. Чемерис Г. Ю. Проблема розробки інтерактивної дитячої книжки-іграшки для формування пізнавальної та комунікативної активності дитини. *Педагогика. Современные фундаментальные и прикладные исследования: материалы науч. конф.* 30.07. 2016-31.07. 2016. Сопот, 2016. С. 72–78.

**УДК: 766:655.3.066.24(091)**

***Сілогаєва В.В.,***

*старший викладач кафедри дизайну*

*Запорізького національного університету*

**ПОЧАТОК РОЗВИТКУ ПЛАКАТНОГО МИСТЕЦТВА**

Плакат як дітище художників і явище в мистецтві з’явився в другій половині дев’ятнадцятого століття. Це було зумовлене певними подіями та контекстами часу й місця. Після Великої французької революції театр залишив королівські палаци і став доступнішим широкому загалу глядачів. Європейське сценічне мистецтво розпочало життя зі свіжою енергією та натхненням. Живопис для театру розвивався у двох напрямах: зовнішньому та внутрішньому. Внутрішній напрям – це, звісно, декорації та розробки костюмів, інтер’єрів; а зовнішній – це саме плакати, які вони передавали настрій і задавали тон, привертали увагу й «загравали з публікою».

З’являються нові вимоги: плакати мають бути яскравими, із кричущими кольорами, великими предметами, щоб швидко привертати увагу, водночас вони не повинні бути вульгарними та мають використовувати лаконічні художні рішення. Завдяки стрімкому розвитку промисловості й технологій друкарства художники отримали можливості створювати великомасштабні багатокольорові зображення з найменшими трудовитратами. Через покращення швидкості друку з’являються вимоги до кількості кольорів, до силуетності зображення та співвідношення фігури до фону на плакаті. Також важливим стає співвідношення між шрифтом і зображенням. Шрифтові написи стануть іще більш значущими, коли плакатне мистецтво увійде у сферу агітації та пропаганди.

Творчий розвиток художників того часу – Жюля Шере, Анрі де Тулуз-Лотрека, Ежена Грассе, Вільяма Морріса, Теофіла-Олександра Штайлена – поєднував у собі розвиток технологій друкарства та плакатного мистецтва.

Видатні художні достоїнства і творча незалежність – ось що спостерігається в кольорових плакатах того часу. Наприклад, плакати Ежена Грассе мали високий рівень виконання, чіткі контури, цікаві графічні елементи й колірні плями, що нагадували релігійні вітражі часів Відродження. Його плакати спокійні, інтимні, декоративні, з тонкими, чутливими, делікатними образами. У плакатах простежується вплив митців, книжкових ілюстраторів епохи Відродження, творчість яких він із захопленням вивчав.

Із плином часу плакати перестали бути лише театральними й почали обслуговувати інші сфери суспільного життя. На їхній розвиток впливали політичні й технічні революції. Під час Першої світової війни плакати слугували засобом активної агітації. Також вони були потужним інструментом пропаганди, закликали до дій залежно від часу: взяти участь у військовому конфлікті або навпаки, закликали до миру й гармонії. З розвитком кіноіндустрії розвився напрям постерів до художніх фільмів. Знаходить свого потенційного споживача рекламний плакат, що переконливо рекламує товари, послуги, чи культурні мистецькі заходи. Плакат – це не лише інформація, це образна високохудожня форма частки видовища (наприклад, туристичний плакат або виставковий плакат). Соціальні плакати не лише вказують на проблеми суспільства, вони застерігають і мають профілактичну дію.

Стилі плакатів, композиційні особливості, характер і стилістика образної мови розвивалися й змінювалися залежно від технології виробництва та вимог суспільства.

Завдяки художникам плакатне мистецтво продовжує свій розвиток і пошук нових форм незважаючи на економічні й політичні кризи. Митці плакатного мистецтва розширюють тематику плакатів, активно реалізовують авторські творчі концепції та відображають багатогранні творчі здобутки.

**Література**

1. Poster. The emergence of poster art. URL : https://arthive.com/encyclopedia/3200~Poster
2. Шевченко В.Я. Композиція плаката: Навч. посіб. 2 вид., доп. Харків: Колорит, 2007. 133 с.

**УДК: 373.5.015.31:792**

***Міщенко М.,***

*аспірантка Київського національного університету театру,*

*кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.*

**ВИХОВНИЙ ПОТЕНЦІАЛ ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА ЯК ОДИН ІЗ НАЙВПЛИВОВІШИХ ЗАСОБІВ ЗБАГАЧЕННЯ МОРАЛЬНИХ ТА ІНТЕЛЕКТУАЛЬНИХ ЦІННОСТЕЙ УЧНІВСЬКОЇ МОЛОДІ**

Актуальні проблеми сучасної молоді сьогодні переважно розглядаються в глобальному сенсі, бо молоде покоління завжди адаптується до зовнішнього світу й існуючого простору. В учнівської молоді внутрішній світ адаптується до зовнішнього світу – соціуму. Тому більшість педагогів занепокоєна, що молодь сьогодні призвичаїлася розмовляти сленговою мовою. Серед інших проблем виділяють також невміння повноцінно артикулювати, нездатність висловити думку до кінця, тривале обмірковування відповіді на запитання тощо. Дійсно, реакція довготривалого обмірковування учнем декількох питань одночасно може заплутати увагу учня навіть у тих випадках, коли він знає правильну відповідь. У цьому випадку спостерігаємо слабку довільну увагу учня до процесів відтворення своїх ідей у простір. У цілому сьогодні відбувається активний процес недовершеної декламації думки, що є можливим наслідком поряд як нетренованої пам’яті, так і нерозподіленням і незосередженням уваги. На думку багатьох педагогів і дослідників, ці процеси можна пояснити виходячи із чотирьох ознак: особливості мисленнєвої діяльності індивіда, його пам’яті, уважності та спектра особистого зацікавлення (хоча насправді їх більше). Оскільки інтерпретація світобачення учнів формується постійно в пошуках віднайти сутність, то театральне мистецтво в цьому сенсі допомагає як адаптувати власне світовідчуття, розуміння власних почуттів, емоцій, так і в цілому дозволяє розширити світогляд. Тому в роботі педагогів уже багато десятиліть існує практика залучення учнів до театру, бо акторська професія широка й багатомірна, і поряд із режисерською експлікацією вистави театр наближується та стає схожим у своїх пошуках до справжнього життя людей, набуваючи чисельної кількості сенсів розуміння життя, поведінки, етики та моралі.

Тривалість вистав зазвичай різна, але переважно до двох годин. Існують виключення, але певне навантаження від перевищення часу зазвичай не витримують глядачі, так само, як і актори. Як ми знаємо, дії акторів оживають по-новому лише тоді, коли є емоція та відчуття зацікавленості від глядацької аудиторії, і це як наслідок проявляється в повноцінному контролі та присутності в кожному монолозі й діалозі, жестові та кроці, коли кожна дія та увага актора наповнені. Це колосальний успіх, бо за грою актора постійно хочеться спостерігати. Треба розуміти, що інколи глядачі втомлюються, і якщо говорити про учнів і молодь, то їм ще важче тримати увагу, і вони відволікаються. Натомість професійні актори здатні контролювати свою увагу тривалий час. Зазвичай головні ролі досить об’ємні, а головні герої з’являються на сцені майже в кожному акті. Тому доречними в житті актора стають навички, що найбільш ефективно дозволяють реалізувати себе в сценічному просторі. Це артистизм і здатність перевтілюватись, а також необхідність мати гарну пам’ять і відчуття ритму, що допомагають виконувати ролі різних персонажів.

Дійсно, чарівність сценічної дії овіяна таємничістю. Інколи, переглядаючи виставу, здається, що ніби під рампою світла можливо побачити й відчути таємничі сенси буття (життя), де з багатьох можливих переплетінь долі акторів перетинаються, і під час перегляду свою власну долю проживають і самі люди (глядачі).

Виховний потенціал театрального мистецтва для молодого покоління можливий також і в спостеріганні за грою акторів, де засоби виразності дії акторів стають наглядним прикладом. Однак зміна парадигми сучасного мистецтва відбувається постійно й у театрі, який постійно інтегрується до сучасного глядача. Інколи театральні режисери наважуються на експерименти, до яких повинні бути готові як актори, так і самі глядачі. Так, наприклад, близько п’яти років тому в Україні деякі режисери й театри пропонували глядачу відвідати імерсивний театр. Термін «імерсивний театр» за походженням англійський, як і сам жанр. У перекладі українською «immersive theatre» розуміється як театр залучення. В імерсивному театрі глядачі часто стають учасниками вистави.

Сьогодні в Україні існує незначна кількість концептуальних наукових розвідок, присвячених можливості науково розглянути з багатьох сторін вплив імерсивного театру. Думаю, у театрознавчій царині ймовірно будуть розглядатись у майбутньому як позитивні, так і негативні наслідки цього новаторського для традиційної форми театрального мистецтва паростку. Звісно, призвичаїтись до класичної форми театрального мистецтва імерсивний театр у глобальному сенсі зможе лише тоді, коли зацікавленість і попит із боку глядацької аудиторії будуть постійними.

Дійсно, досвід залучення молоді до імерсивного театру може допомогти зануритись у його світ, і, розмовляючи з професійними акторами, учні ставитимуться більш зацікавлено до театру й до освіти та саморозвитку. Також досвід імерсивного театру можна розглядати як новий емоційний та виховний досвід для актора. По-перше, імерсивний театр допоможе акторам розкрити повний спектр володіння власним тілом і голосом, які не можуть бути сталими як у традиційній виставі, бо залежать від взаємодії, пов’язаної з реакцією інших учасників. По-друге, завдяки розвинутим почуттям акторові необхідно бути готовим до імпровізацій. Однак слід пам’ятати, що сценічне розкриття імерсивного театру може змінюватись у часі поряд із концептуальними поглядами учасників та й самих митців, мистецтвознавців і театрознавців, викладачів і культурних діячів, бо, як відомо, освіта та культура дуже тісно між собою взаємопов’язані.

Отже, розглянута тема доречна, бо вивчає як вплив сценічного простору, так і дозволяє дослідити й надати певні характеристики щодо формування концептуальних поглядів для майбутніх викладачів у вихованні учнівської молоді. Розглянуто роль імерсивного театру для учнівської молоді та акторів. У аспекті вивчення сучасних тенденцій і актуальних проблем учнівської молоді було з’ясовано, що вплив сценічного простору та театр у цілому формують майбутній світогляд учня і цим самим впливають на збагачення моральних цінностей та на інтелект учня. Тому зосередження уваги щодо впливу сценічного простору було сфокусовано на пам’яті як одному з найбільш принципових інтелектуальних показників знань індивіда.

**Круглий стіл 1**

**«ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ**

**АКТОРІВ І ДИЗАЙНЕРІВ»**

**УДК: 792.028.3**

***Фортус Г.В.,***

*старший викладач кафедри акторської майстерності*

*Запорізького національного університету,*

*магістр педагогіки вищої школи,*

*заслужений діяч мистецтв України*

***Нестулій М.М.,***

*викладач кафедри акторської майстерності*

*Запорізького національного університету,*

*магістр педагогіки вищої школи,*

*заслужена артистка України*

**Теоретичні засади акторської техніки**

**світових майстрів театрального мистецтва**

У сучасному світі зростає роль театрального мистецтва, підвищуються вимоги до професійної підготовки майбутнього фахівця акторської справи. Виховання творчої особистості майбутнього актора на сучасному етапі – справа надзвичайно складна й відповідальна. Для підвищення рівня якості професійної майстерності майбутніх акторів навчально-виховний процес сучасних закладів вищої освіти повинен спиратися на досвід минулих поколінь, адже завдяки їхнім теоретичним надбанням студенти актори можуть відкривати для себе нові факти й удосконалювати власні знання.

Теоретичний аналіз надбань творчої спадщини окремих видатних постатей театрального мистецтва здійснювали і мистецтвознавці минулого століття, і сучасники. Так, система К. Станіславського розглядалася В. М. Жаворонковою, А. Кокоріним, особливості акторської техніки М. Чехова вивчали Г. Ю. Бродська, Ю. М. Барбой, акторське мистецтво в театральній концепції В. Мейєрхольда досліджували М. В. Пєсочний, Дж. Кван, М. Д. Волков та ін. Однак для нас важливо зробити загальний аналіз досліджень акторських технік з метою їхнього використання в навчальному процесі підготовки акторських кадрів. Тож узагальнимо й систематизуємо мистецтвознавчу та наукову літературу з питань різних методик і технік акторської майстерності діячів театрального мистецтва світового масштабу для підвищення рівня теоретичних і практичних знань та вмінь майбутніх акторів.

З початку XX століття видатні режисери в різних куточках світу почали прокладати власні шляхи до навчання акторському мистецтву. Крім відомої на теренах колишнього Радянського союзу, зокрема України, системи К. Станіславського існує ще кілька не менш важливих напрямів використання технік акторського мистецтва. Розглянемо зміст акторських технік видатних світових майстрів.

Так, система К. Станіславського заснована на тому, що він називав «мистецтвом переживання», яке протиставлялося мистецтву вистави. Цей прийом полягає у використанні свідомої думки та волі актора для того, щоб мобілізувати підсвідомі психологічні процеси – емоційні переживання й підсвідому поведінку. На репетиції актор шукає внутрішні мотиви для виправдання дій персонажа (т. зв. «Завдання»). Згодом К. Станіславський розвинув свою систему, запроваджуючи в репетиційний процес «метод фізичних дій». Замість обговорення деталей ролі він домагався так званого активного аналізу, що складався в імпровізації сценічних ситуацій. Метод К. Станіславського, на ранньому етапі представлений у його роботі зі студентами першої студії Московського Художнього театру (МХТ), спричинив революцію в акторській грі в Західній Європі та Америці. Річард Болеславський, один зі студентів першої студії К. Станіславського, представив серію лекцій із «системі», які були видані в Америці під заголовком «Акторська гра: перші шість уроків» (1933). Інтерес американської публіки привів до рішення Р. Болеславського і М.А. Успенської (також учениця першої студії МХТ) залишитися в США і створити американський лабораторний театр, основою якого був так званий Акторський метод. Акторський метод театру ґрунтувався виключно на психологічних прийомах, на відміну від багатовимірного психофізичного підходу К. Станіславського, який досліджує характер і дії як «ізсередини», так і «ззовні». Крім ранніх робіт К. Станіславського на розвиток Акторського методу вплинули ідеї і прийоми його учня Євгена Вахтангова. Під час гастролей МХТ в США на початку 1920-х років Лі Страсберг бачив усі вистави й був глибоко вражений. На основі методу Є. Вахтангова Лі Страсберг модифікував систему К. Станіславського, замінивши процес «виправдання» поведінки актора на сцені «мотивацією» такої поведінки на основі характеру персонажа. Відповідно до цієї відмінності, актори ставлять собі запитання «Що могло би мотивувати мене поводитись так само, як персонаж?», а не запитання К. Станіславського «Що б я робив і відчував на місці мого героя в запропонованих обставинах?». У підході Лі Страсберга артисти використовують власний життєвий досвід, наближаючи його до досвіду своїх персонажів. Цей метод передбачає залучення емоційної або, як називав її Лі Страсберг, «афективної» пам'яті, зумовлює повторне переживання аналогічних відчуттів, які свого часу суттєво вплинули на актора. При цьому актори намагаються не стримувати емоції, а навпаки, дати їм вихід. Таким чином, акторові вдається створити природний емоційний фон ролі, не вдаючись до награвання або афектації.

Ще одна відома учениця американського лабораторного театру Стелла Адлер продовжувала вдосконалювати метод акторської техніки своїх наставників, заснувавши власну лабораторію. В її акторському методі ключову роль відіграє уява. Вона містить у собі все – від мистецтва до ідей, поезії колективного несвідомого всього людства. Усе, що ми говоримо, чуємо, думаємо, відчуваємо на сцені, має бути пропущене через фільтр уяви. Акторський метод Стелли Адлер має 3 складові.

1. Фундамент, у основі якого лежить уява.

2. Робота над персонажем – занурення актора в новий образ через набуття «нового себе».

3. Інтерпретація сценарію. Підхід Стелли Адлер до драматургії також будується на уяві. Вона вибирає драматурга, збирає загальні для його творчості проблеми, ідеї та питання, а потім поміщає їх у історико-географіко-соціальний контекст. Після цього вона фокусується на якійсь конкретній п'єсі, розглядає її ідеї, те, як вона вплинула на театр і культуру свого часу.

Однією з відомих американських акторських технік є теорія Сенфорда Мейснера – актора, викладача акторської майстерності, учителя Алека Болдуїна, Джеффа Бріджеса, Грегорі Пека й Сандри Баллок. Мета його теорії – домогтися від акторів правди у вигаданих обставинах. На думку С. Мейснера, є два типи акторів: ті, хто негайно виконують усе, що вимагають від них їхні герої (кричать, стрибають тощо), і ті, хто вважають це тільки предметом для роздумів. У центрі теорії – моментальна комунікація, яка виникає між акторами й формує їхню достовірну поведінку у вигаданих обставинах. Актор має фокусуватися на об'єкті, а не на тому, що він говорить. Чим краще актор взаємодіє з партнерами, тим він повноцінніший. С. Мейснер вважав уяву значно дієвішим засобом у роботі над роллю, ніж емоційну пам'ять.

Акторська система ще однієї американської актриси й педагога Ути Хаген ґрунтується на пошуку в акторові того, що допоможе йому грати. Він повинен довіритися своїм інстинктам і відчуттям. Актор має усвідомити, у чому полягає його індивідуальність і унікальність, та привнести це у свою роль. Теорія Ути Хаген базується на 5-ти основних принципах:

• основні риси героя знаходяться всередині нас;

• голос і мова, душа і свідомість існують в гармонії з нашим тілом;

• дія важливіша за слова;

• усе, що ми робимо, обумовлено нашими очікуваннями;

• нехай обставини грають на вас, а ви під них тільки підлаштовуєтеся.

Видатний студент К. Станіславського Михайло Чехов розробив свою акторську техніку після вигнання з Росії наприкінці 1920-х років. М. Чехов займався психофізичним підходом до акторської майстерності, зосередившись на розумі, тілі й усвідомленості почуттів. Клінт Іствуд, Ентоні Хопкінс, Хелен Хант і Джек Ніколсон навчалися за технікою М. Чехова. Його підхід, як і підхід К. Станіславського, визначає створення художнього образу як мети для драматичного актора. За К. Станіславським, актор повинен створювати образ маленькими етапами, освоюючи кожен новий етап поступово, повільно «обживаючи обставини». У той час, як за М. Чеховим, актор повинен спочатку працювати з образом, удосконалюючи його.

Зовсім по-іншому інтерпретує акторську техніку Б. Брехт. Методи побудови акторської техніки та вистав, теоретично розроблені Б. Брехтом, – з'єднання драматичної дії з епічною розповідністю; включення в спектакль самого автора; «ефект відчуження» як спосіб представити явище з несподіваного боку; а також принцип «дистанціювання» актора, що дозволяє йому висловити своє ставлення до персонажа; руйнування так званої «четвертої стіни», яка відділяє сцену від залу для глядачів, і можливість безпосереднього спілкування актора з глядачем. Ці положення міцно увійшли в європейську театральну культуру.

Відома теорія акторської системи Всеволода Мейєрхольда будується на умовній природі театру, головним прийомом її підкреслення є простота. Вона проявлялася за допомогою системи дикції та інтонації, нового принципу оформлення сцени й особливого мізансценування тіла. У грі актора головними виразними засобами стали особа-маска, «застиглий жест» і пози-паузи, так звані «стоп-кадри». Естетикою Всеволода Мейєрхольда стала розробка театральних форм, зокрема, сценічного руху. Він став автором системи театральної біомеханіки. У своїх наукових дослідженнях він сформулював принципи, що регулювали творчу діяльність, і вклав новий зміст у поняття «мистецтво акторської гри». У рамках ідей «біомеханіки» актор розглядався не як особистість, а як біологічний організм, який використовується як елемент театрального видовища.

Отже, аналіз досліджень акторських технік діячів театрального мистецтва світового масштабу показав, що поряд із системою К. Станіславського існують різні теоретичні підходи й методи до підготовки акторських кадрів, які є досить дієвими та апробованими в європейській і американській театральних системах. На наш погляд, упровадження теоретичних засад світових акторських технік у навчально-виховний процес підготовки майбутніх акторів сприятиме підвищенню рівня якості їхніх теоретичних та практичних знань і вмінь.

**УДК: 792.028**

***Кривошеєва О.В.,***

 *викладач кафедри майстерності актора та режисури*

*ХНУМ ім. І. П. Котляревського,*

*аспірантка Запорізького національного університету*

**РОЗВИТОК УЯВИ ЯК ЕЛЕМЕНТА АКТОРСЬКОЇ ПСИХОФІЗИКИ ЗАСОБАМИ ІГРОВОГО ТРЕНІНГУ**

Ігрові тренінги формують людей «ігрового типу» (Й. Хейзинга), які здатні реальну дійсність перетворювати на уявну й діяти в запропонованих обставинах. У процесі роботи над роллю студент стикається з явищем «роздвоєння» акторської особистості. Вправи ігрового тренінгу виховують у студента уміння існувати в «стані роздвоєної свідомості», коли студент не «втрачає себе» (контролює власний емоційний стан) і в той же час існує та діє від особи уявного персонажа в запропонованих педагогом (роллю) обставинах. В ігровому тренінгу відбувається своєрідний перехід від реального до нереального, що в результаті формує в студента новий «уявний» світ, у якому він існує під час запропонованої педагогом вправи.

Специфіка ігрового тренінгу полягає в тому, що будь-яка тілесна вправа має стати вправою з використанням уяви, а не просто фізичним тренінгом. Саме стимулювання уяви в ігровому тренінгу акумулює творчий потенціал студента, розвиває його асоціативне мислення. В ігровій вправі студент учиться перебувати в стані «роздвоєної свідомості», коли він контролює себе та перебуває у створеному ним уявному образі. У процесі навчання це вміння студент буде переносити в роботу над роллю. Говорячи словами К. С. Станіславського, «Завдяки обов’язковому процесу роздвоєння акторської особистості актор при найщирішому переживанні усвідомлює реальність своєї «вигадки» і, віддаючись, наприклад, найсильнішому почуттю гніву, обурення, скорботи, неодмінно при цьому милується в ці ж моменти почуттями й відчуває величезну радість від відчуття в собі правди та щирості цих створених уявою почуттів» [4, C. 360]. Так виникає курбасівська формула «інтелектуального арлекіна», у якій «актор – це вміння довгий період часу перебувати у створеному уявному ритмі» [4, С. 326].

«Робота актора на сцені майже вся суцільно складається з реакції на уявні факти, на уявні обставини. І цей закон другої сигнальної системи – неодмінно рефлекторно відгукуватися на слова й думки – є основою творчості актора на сцені. Тому в першу чергу акторові треба розвивати і культивувати в собі здатність вільно віддаватися реакції, яка рефлекторно виникла від сприйняття уявного» [1, С. 17]. Використання ігрових вправ допомагає студенту відчути себе вільним, подолати страх сцени і створити вірне творче самопочуття для втілення образу.

У ігровому тренінгу уява є тим «елементом», який стимулює п’ять органів чуття людини. Частіше у творчому процесі домінує здебільшого тільки один зір. Завдання ігрової вправи полягає в тому, щоб за допомогою уявних запропонованих обставин активізувати всі інші органи чуття: смак, запах, дотик (фактуру), слух. Завдяки подібним вправам студент, активізуючи всі органи чуття, зможе викликати почуття віри в запропоновані обставини й почати діяти відносно них. Почуття віри, у свою чергу, забезпечує органічне «ненасильницьке» виникнення почуттів. Психолог Л. С. Виготський звертає увагу на реальність почуттів акторів, але підкреслює, що реальність почуттів забезпечує їхня фантазія. «Психологічний механізм гри цілком зводитися до роботи уяви» та «Гра є ні що інше, як фантазія в дії» [3].

Отже, ігровий тренінг є засобом розвитку провідного «елемента» акторської психофізики – уяви. Розвиток уяви в ігровій вправі формує творче самопочуття та сприяє виникненню в студента почуття вірі в персонажа ролі та запропоновані обставини. Під час виконання ігрової вправи виникає такий ланцюг взаємодії:

ігрова вправа=уява (активізація органів чуття)   виникнення почуття віри  виникнення почуттів (змінення емоційного стану).

**Література**

1. Богданова Л. А. Школа Н. В. Демидова. Демидовские этюды как способ воспитания актера-творца. дис. … канд. исскуствоведения:17.00.01 Санкт-Петербург, 2016. 199 с.
2. Венгар В., Поу Р. Неужели я гений? Санкт-Петербург: Питер, 1997. 307 с.
3. Виготський Л. С. Психология искусства. Москва: Искусство, 1968. С. 163.
4. Демчок В. В. Самоосвобождающаяся игра. 2004. 618 c. URL: http://airpersonalities.ru/demchog.pdf
5. Кристи Г. В. Воспитание актера школы Станиславского. Виховання актора школи Станіславського. Москва: Искусство, 1978. 164 с.

**УДК: 792.071.2.028: 792.02**

***Шкляренко С.В.,***

*викладач кафедри акторської майстерності*

*Запорізького національного університету,*

*Заслужений артист України*

**Використання техніки Іванни Чаббак**

**у вітчизняній професійній підготовці**

**акторських кадрів**

На тлі євроінтеграційних процесів у нашій державі, загальносвітової тенденції до глобалізації, злиття культурних і традиційних цінностей, перейняття й утілення нових віянь європейського та світового театру гостро постає питання вдосконалення й доповнення традиційних радянських систем, які використовуються для навчання студентів акторській майстерності. Тому техніка американської викладачки акторської майстерності Іванни Чаббак, а саме метод «заміни» в роботі студента-актора над роллю, має допомогти йому полегшити процес вживання в роль і надати можливість осучаснити й актуалізувати проблеми та взаємовідносини, закладені драматургом у п’єсі.

Удосконаленням і доповненням системи підготовки акторів займалися вітчизняні й іноземні діячі театрального мистецтва минулого століття, а саме: М. О. Чехов, В. Е. Мейєрхольд, Б. Брехт, Д. Крейг. Їхню справу продовжують і сучасні режисери, актори та культурні діячі В. О. Клименко, К. Спейсі, Д. Хофман та ін. Технологічні, економічні й політичні зміни, які приходять із часом, диктують умови для пристосування й адаптації різних систем підготовки акторських кадрів, до викликів сучасності. Але нас цікавить техніка підготовки професійних акторів американської майстрині Іванни Чаббак – її метод «заміни».

У процесі роботи в діалогах, у спілкуванні в сценах студенти майбутні актори часто стикаються з проблемою знаходження в собі необхідного ставлення й потрібної емоції до партнера. Особливо проблематично пережити емоції та побудувати взаємини, які майбутній актор не пережив у своєму житті й навіть не має уяви, як їх зіграти. Наприклад, взаємини батька та сина або похилої подружньої пари. Також великою проблемою стає ситуація, коли студент бачить на сцені не персонажа п’єси, а свого одногрупника. Щоб знайти необхідну емоцію та напрацювати вірне ставлення до партнера, К.С. Станіславський пропонує нам визначитися з надзавданням, завданням у конкретній сцені, визначити дію, зануритися в обставини, розібратися зі взаєминами між персонажами, поставити себе в запропоновані обставини, повірити й пережити. Так, це працює, але інколи практично неможливо пережити почуття палкого кохання до партнера на сцені, який тобі не те що не симпатичний, а взагалі відразливий.

Вирішити цю проблему пропонує американський педагог Іванна Чаббак через використання методу «заміни». Так само, як і К.С. Станіславський, вона пропонує визначитися з надзавданням, завданням у сцені, імовірними перешкодами та застосувати «заміну». Метод «заміни» дозволяє студенту-актору зануритись у конкретну історію, пов’язану з іншим персонажем або проблемою, а також у всі складні й суперечливі емоційні реакції, які в нього викликає запропонована історія. Використання методу «заміни» дозволяє акторові спрямовувати емоції – по-справжньому складні та глибокі емоції, які часто розвивалися протягом довгих років, – на партнера по сцені. Актори можуть знати одне одного всього декілька днів, але в їхніх персонажів є довготривалі та заплутані стосунки за змістом відповідної вистави чи фільму. Так, наприклад, завдяки методу «заміни» актор, який виконує роль головного героя у виставі, може спроектувати на актрису, яка грає кохану зображуваного ним персонажу, історію, пов’язану з його власною коханою жінкою, тобто актор з власного життєвого досвіду може передати кохання до неї; упевненість або невпевненість у її кохані до нього та спогади, як радісні, так і болісні. Робота зі справжньою коханою жінкою методом «заміни» зробить взаємодію актора з іншою актрисою настільки ж складною та повною нюансів, як і його взаємини в житті зі справжньою коханою жінкою, – у кожній репліці, кожному погляді й кожному жесті. Більшість акторів, граючи любовну сцену, покладаються на власну уяву й просто намагаються викликати в собі почуття кохання. У результаті гра виходить монотонною. Метод «заміни» працює ефективно, оскільки на кожного партнера, із котрим контактує актор у процесі вистави, у нього є певний унікальний спосіб реагування. Кожен варіант «заміни» дає акторові особливо унікальні реакції та стимули.

Отже, застосування методу «заміни» американської викладачки з майстерності актора Іванни Чаббак є дієвим і продуктивним при підготовці студентів у вишах, які випускають майбутніх професійних акторів. Описаний метод полегшує акторові процес знаходження потрібного ставлення й переживання справжньої складної емоції. Також цей метод дозволяє підняти сучасні проблеми театрального мистецтва у взаєминах персонажів у виставах, що й буде метою наших подальших досліджень.

**Література**

1. Ivanna Chabbuk «The power of actor» Copyright 2004 by Ivanna Chabbuck. 548 с.
2. К.С. Станіславський «Робота актора над собою.» М.О. Чехов «Про техніку актора». Москва: «Артист. Режисер. Театр.», 2003р. 487 с.

**УДК: 7.012:159.954.2**

***Бобровський І.В.,***

*старший викладач кафедри дизайну*

*Національного університету «Запорізька політехніка»*

**Асоціативний образ**

**як ЗАСІБ МОТИВАЦІЇ В ДИЗАЙНІ**

Пізнання навколишнього світу відбувається через емоційні почуття, які викликають певні реакції свідомості, знаходять у ній ідентичність, формують поведінку й адекватне ставлення людини до навколишнього середовища на підставі особистих уподобань.

Творчість ґрунтується на виражені власних почуттів, переживань і світогляду автора через властивості й засоби твору. Таким чином здійснюється вплив на людину, збуджує відповідну реакцію та сплеск широкого спектру емоційних проявів, які впливають на психофізіологічний стан людини і слугують каталізатором процесів життєдіяльності.

У професійній підготовці фахівців, за висловлюванням Плутарха, одним із завдань викладача є розкриття індивідуальних рис особистості, виховання емоційно-чуттєвого ставлення майбутнього фахівця до духовних цінностей у творчості, а також вираження власного бачення й авторського ставлення до відображення дійсності через особливий внутрішній зміст матеріальної образотворчої форми, що базується на побудові асоціативних образів, які виникають в уяві автора, сподіваючись на збудження емоцій у глядача, пов'язаних із асоціативним сприйняттям дійсності.

Асоціації можуть бути прямі й непрямі. Прямі асоціації виникають при спостережені зображень, які повністю відповідають їхньому змісту, а непрямі асоціації виникають при неповній відповідності зображень їхньому змісту. Саме непрямі асоціації складають основу творчості в дизайні.

Асоціації є тим засобом, який активізує почуття, впливаючи на уяву та мислення. Наша уява дозволяє відтворювати різноманітні сюжети, проставляючи їх певним образам. Ми розпізнаємо невідоме (форму, фігуру, конфігурацію) цілісно або шляхом порівняння з частково відомим.

Візуальні емоції виникають внаслідок впливу аспектів зображення, а саме: характер ліній обрису, силуети контуру, контрасти (як лінійні, так і тонально-кольорові), особливості самого кольору. При появі невизначеності уявлення про предмет або його форму виникає асоціативність сприйняття. У свідомості формується асоціативна ознака форми, що спостерігається. Вона починає асоціюватися з певним смисловим і емоційним значенням.

Кожен предмет за своєю формою та змістом викликає асоціативні емоції та має свій характер. Звернемося до аспектів і засобів композиції, які впливають на форму предмету, а саме: колір, контраст, симетрію, текстуру тощо. Ці засоби асоціюються з формами предметів і асоціативно-абстрактними поняттями, легкі в застосуванні й без проблем перетворюються на текстові символи, що можуть складати коротку назву композиції та стати її основою. Це надає різноманіття творчих можливостей композиційного рішення образної форми та змісту, створює умови появи художньої виразності як нової якості композиції, що не може сама по собі з'явитися серед засобів, які її формують.

Художня виразність – це властивість твору, у якому яскраво й точно, у належній формі, із внутрішньою глибиною змісту, завдяки мінімальним формальним засобам композиції вдалося виразити творчу ідею та задум автора й досягти максимального результату. Цю якість композиції неможливо досягти іншими шляхами, окрім творчих. Виразність створюється всіма засобами композиції, але жоден засіб, окремо чи загалом, не може гарантувати художньої виразності. Вона з’являється тільки в завершеному творі й повністю залежить від різних аспектів творчості.

Результат художнього твору, його мета і досягнення – це художня виразність, наділена рисами індивідуальності, самобутності та неповторності, яка створюється емоціями, викликаними асоціативними образами.

**УДК: 792.028:159.942**

***Локарєва Г.В.,***

*доктор педагогічних наук, професор,*

*завідувачка кафедри акторської майстерності*

 *Запорізького національного університету,*

***Грищенко О.,***

*студентка 2 курсу магістратури*

 *спеціальності «Сценічне мистецтво»*

 *Запорізького національного університету*

**ЕМПАТІЯ ЯК ПРОФЕСІЙНА ЯКІСТЬ АКТОРА**

*«Емпатія означає взутись у взуття іншого,*

*відчути його серцем, подивитися його очима»*

*Даніель Г. Пінк*

Професія актора належить до соціономічної фахової групи (соціальні педагоги, психологи, арт-терапевти на інші), діяльність якої ґрунтуються на спілкуванні в системі «людина ↔ людина». Професійна якість фахівця будь-якої вказаної професії, а відповідно і актора, – це здатність «читати» емоції інших людей (художніх образів), розуміти їхні почуття на рівні емоційного міжособистісного інтелекту. Емпат – людина (фахівець), яка має унікальну особливість, – свідоме співчуття емоційному стану іншої людини.

Емпатія (англ. empathy від (грец. patho) – співпереживання) – розуміння взаємин, почуттів, психічних станів іншої особи у формі співпереживання.

Зміст цієї професійної характеристики складають такі емпатійні канали: інтелектуальний (прояв емоційного інтелекту), емоційний (безпосереднє власне відчуття психологічних станів суб’єктів спілкування), інтуїтивний (здатність до проникнення в чуттєву сферу іншого завдяки інсайту), установка на емпатію (внутрішня психологічна якість суб’єкта, спрямована на емфатичну активність), проникаюча здібність в емпатію (емпатійна якість, що забезпечує безперешкодну роботу всіх каналів емпатії), ідентифікація в емпатії (ототожнення, порівняння власного переживання з переживанням суб’єкту сприйняття).

При сприйнятті твору мистецтва емпатія виражається в декількох формах.

1. Як переживання реципієнтом емоційних станів і почуттів, що відображено у творі мистецтва через його персонажі, образи й самого автора.
2. Як переживання власних почуттів реципієнта.

Емпатичне співпереживання міститься в усіх видах мистецтв. Однак досягається таке співпереживання в тому випадку, якщо художник спирається на загальні закони емоцій. Драматичний театр як вид мистецтва є відображенням навколишньої дійсності в сценічних образах за допомогою відтворення картин суспільного життя людини, її поведінки, вчинків та переживань у зображених драматургом обставинах.

Система К. Станіславського є теоретичним виразом того реалістичного напряму в сценічному мистецтві, який сам режисер назвав мистецтвом переживання, що вимагає не імітації, а справжнього переживання в момент творчості на сцені. Мистецтво переживання засноване на відтворенні справжніх емоцій шляхом пристосування почуттів актора-виконавця до своєї ролі (ідентифікація в емпатії).

Перевтілення в образ передбачає злиття персонажа з психофізичним матеріалом актора. Щоб створити характер, потрібно вкласти в нього своє розуміння автора, своє розуміння дійсності, зображеної автором, та своє ставлення саме на момент створення характеру (інтелектуальний канал). Отже, потрібні багатство спостережень, асоціацій, емоцій, глибина і тонкість розуміння як життя, так і твору, що відображає це життя (емоційний та інтуїтивний канал). Потрібне вміння відчувати масштаби явищ, їхню закономірність, зв'язок і походження (проникаюча здатність у емпатію). Для актора дуже важливо вміти емоційно сприймати, тонко відчувати, емоційно реагувати на життєві й пропоновані обставини, сприймати й розуміти іншу людину (емоційний канал, установка на емпатію).

Для актора все починається з уміння бачити стан об'єкта зображення – це істота чи неістота. Емпатичне бачення, входження в емоційний стан сценічного образу за допомогою механізмів емпатії (зараження, наслідування, проекції, інтроекції, ідентифікації та ін.), установка на нього є умовою для формування й розвитку когнітивного, емоційного, особистісно-мотиваційного та поведінкового компонентів емпатії, здатності відчувати радість від відкриттів нових закономірностей. Саме ці відкриття є мотивом для творчості.

Розглядаючи питання про відтворення актором емоційного переживання і його зовнішнього прояву в міміці, виразі очей, інтонаціях мовлення, рухах тіла тощо, К. Станіславський особливо наголошував на необхідності зіставлення вчинків людини з обставинами, якими ці вчинки викликані, а також зазначав, що дуже важливим при відтворенні життя дійової особи є не механічне копіювання зовнішньої лінії її поведінки, а емпатичне перевтілення в образ та органічне злиття особистості актора з особистістю літературного героя (ідентифікація в емпатії).

Також потрібно зазначити, що в актора як у творчої особистості рівень емпатії має бути значно вищим, ніж у більшості інших людей, професійна діяльність яких не пов’язана з мистецтвом або з певною соціономічною професією. Сьогодні розроблено багато тренінгових вправ, які сприяють розвитку всіх каналів емпатії та спрямовані на посилення співпереживання, співрадості, співпочуття, співтворчості.

* Читання художньої літератури та перегляд психологічних фільмів – відмінний тренажер для розвитку емпатії. Необхідно намагатися відстежувати й аналізувати, що відчуває герой, у які моменти він викликає співпереживання й чому.
* Настільні ігри, що створюють можливість поставити себе на місце інших людей і вибудувати з ними взаємини, спостерігати за їхньою моделлю поведінки, проявом емоцій, тренують уміння краще розуміти співрозмовника й передбачати хід думок різних людей.
* Віддзеркалення емоції іншої людини, вислуховування її та переповідання того, що було сказано, з акцентом на її почуттях дає результат – уміння встановити контакт, висловити співчуття.

Отже, емпатія є механізмом створення художнього образу – процесом становлення себе в іншому. Рецепція образу є повноцінним художнім пошуком, побудованим на асоціаціях, спогадах, переживаннях, роздумах апперцепції. Створення художнього образу без механізму емпатії неможливе. Емпатія є необхідним переживанням суб’єктом художньої діяльності й однією з умов художньої творчості, через неї можна проаналізувати й відтворити основні запропоновані обставини.

**Література**

1. Ананьев Б. Г. Опыт психологической трактовки системы Станиславского. «Записки Ленинградского института». Ленинград: «Наука», 1981. 240 с.
2. Басин Е. Я. Творчество и эмпатия. *Вопр. Философии*. 1987. № 2.С. 54–66.
3. Берхин Н. Б. Роль сопереживания в восприятии и создании художественных произведений. *Вопросы психологии*. 1988. № 4. С. 155–160.
4. Выготский Л. С. Психология искусства. Москва: Педагогика, 1987. 243 с.
5. Гриценко В. С. Повертаючись до розмови про художній образ. *Гуманітарний часопис*. 2012. № 4. С. 24–31.
6. Гриценко В. С. Повертаючись до розмови про художній образ. Стаття друга / Гуманітарний часопис. 2013. №1. С. 90–99
7. Ермолаева-Томина Л. Б. Психология художественного творчества: Учебное пособие для вузов. Москва: Академический Проект, 2003. 304 с. («Gaudeamus»).
8. Карякина Т. Д. Эволюция понятия «эмпатия» в психологи: дис. канд. психол. наук : 19.00.01. Москва, 2013. 175 с.
9. Станиславский К. С. Работа актера над собой. Т.2. Москва: Искусство, 1989. 511с.

**УДК: 378.093.5:792.028.3**

***Стадніченко Н.В.,***

*кандидат педагогічних наук,*

 *доцент кафедри акторської майстерності*

*Запорізького національного університету,*

*заслужена артистка України*

***Рубльовська К.,***

*студентка 2 курсу магістратури*

*спеціальності «Сценічне мистецтво»*

*Запорізького національного університету*

**ВИКОРИСТАННЯ ЕТЮДНОГО МЕТОДУ В РОБОТІ НАД ФОРМУВАННЯМ ТЕХНІЧНИХ УМІНЬ І НАВИЧОК СЦЕНІЧНОГО МОВЛЕННЯ МАЙБУТНЬОГО АКТОРА**

Техніка мовлення є складовою частиною дисциплін «Сценічна мова», «Професійна постановка дихання та голосу», «Майстерність актора». Опанування навичок дихання, звуковедення відбувається протягом усього періоду навчання майбутнього актора, оскільки від володіння широким спектром технічних умінь залежить точність і різноманітність передачі глибини характеру сценічного персонажа, змісту його думок і сили почуттів.

Заняття з техніки мовлення мають бути спрямовані на вдосконалення мовно-голосового апарату майбутнього актора згідно з програмними вимогами з дисциплін «Сценічна мова», «Професійна постановка дихання та голосу», «Майстерність актора». Техніка мовлення поєднує в собі опанування прийомів фонаційного дихання, пов’язаного зі звуковеденням, розвиток розмовного голосу та мовного слуху, формування дикційної чіткості, культури проголошення голосних і приголосних звуків, виправлення голосових і мовних недоліків.

Починати роботу з опанування технічних прийомів мовлення необхідно комплексно, одночасно розвиваючи навички дихання, голосові якості та мовний слух, оскільки вони напрацьовуються в тісній взаємодії органів дихання та голосоведення, грудних м’язів і діафрагми. Дихання є фізіологічною основою мовлення, і від уміння майбутнього актора використовувати в процесі сценічної взаємодії набуті під час навчання прийоми дихання й голосоведення залежить витривалість, краса, легкість голосового звучання, його динамічність і мелодійність.

Перш за все важливо визначити властивості голосу кожного студента, його дикційні вади. Робота над їхнім виправленням здійснюється на індивідуальних заняттях з дисципліни «Професійна постановка дихання та голосу», «Сценічна мова», «Майстерність актора». На практичних заняттях та в процесі самостійної, бажано щоденної роботи, напрацьовується правильна постава, розвивається реберно-діафрагмальне дихання, активність грудних і спинних міжреберних м’язів, рухливість діафрагми та м’язів передньої стінки живота.

Найбільш ефективним для тренування прийомів професійного дихання, голосу та дикції є використання етюдного методу на роботу голосового апарату через дію. Такий спосіб опанування професійних прийомів техніки дихання та мовлення потребує підбору вправ, що пробуджують уяву студента, викликають внутрішні бачення, спонукають до активної сценічної дії і, таким чином, відволікають його від надмірного контролю за технічною стороною їхнього виконання. Використання етюдного методу знімає напругу з груп м’язів, які беруть участь у звуковеденні, надає студенту можливість звільнити фонаційні шляхи, отримати відчуття координованої роботи м’язів дихання, голосового звучання й мовного слуху.

Для прикладу наводимо опис вправи на формування діафрагмального способу дихання – «Дерева-вітер». Для її виконання потрібні два учасники. Один учасник має уявити себе деревом, інший – вітром. Кожен учасник повинен реагувати на видих партнера як на подув вітру, усім тілом. Із розвитком сюжету вправи «учасник-вітер» має посилювати інтенсивність видиху, а «учасник-дерево», роблячи вдих, демонструвати це через відповідне емоційне сприйняття та зовнішню форму, спочатку не рухаючись із місця, а потім активно переміщуючись у просторі залежно від дій партнера. Із кожним вдихом і видихом характер «діалогу» має набувати більш яскравого емоційного забарвлення.

Завдяки застосуванню етюдного методу відбувається формування змішано-діафрагмального способу дихання, розвивається вміння концентрувати сценічну увагу, використовувати пластику як спосіб зовнішнього вираження внутрішнього психологічного стану, надається можливість для імпровізації, у процесі розвитку історії стосунків між «вітром» і «деревом» демонструється емоційний діапазон студентів, розвивається відчуття внутрішньої свободи.

Важливим способом демонстрації сформованості професійного дихання та голосу є оволодіння технікою сміху. Формування навичок сценічного сміху також відбувається із застосуванням методу непрямого впливу, у процесі активної сценічної взаємодії.

Наприклад, двоє студентів стоять обличчям одне до одного. Запропоновані обставини етюдів на діалогічне спілкування з використанням сміху: один тікає – інший доганяє, один підкрадається й лякає – інший лякається; хлопець закоханий – дівчина не відповідає взаємністю, сміється з нього. Трансляція стосунків відбувається через використання засобів невербального спілкування: дихання, немовних вигуків, сміху, жестів. Важливо, здійснюючи фонаційний видих у бік партнера, активізувати тіло лише на момент видиху, тобто «посилу» й знову розслабити його, готуючись прийняти відповідь від партнера. Необхідно слідкувати за емоційним забарвленням видиху, за станом тіла, сила напруження якого має відповідати силі звукового «посилу», спрямованого на партнера. Вправа виконується відповідно до законів драматургії, тобто має зав’язку, розвиток, кульмінацію та розв’язку дії, її виконання розвиває техніку дихання під час сміху, силу голосу, повноту й свободу голосового самовираження за рахунок тілесної активності, дає змогу знайти середній рівень природного голосового звучання, де звук набуває тембрової повноти й свободи, легкості й сили.

Етюдний метод необхідно використовувати на етапі роботи над текстами гекзаметрів. Для контролю за точністю відтворення вірша гекзаметра та за розвитком розмовного слуху можна використовувати фортепіано або інший музичний інструмент. Необхідно розподілити текст гекзаметра між двома партнерами. Починаючи від заданої на інструменті тональності, кожен із партнерів почергово проголошує текст гекзаметра по одному рядку, піднімаючись до верхньої межі регістру й опускаючись до нижньої в межах голосового діапазону кожного. Відповідно до запропонованих обставин етюду, діалог має відбуватись у формі активної суперечки та завершуватися «примиренням» у середньому регістрі. Робота над такими «діалогами» сприяє розвитку дихання, голосового діапазону, розмовного слуху, відповідності характеру внутрішніх переживань їхній зовнішній трансляції.

Отже, використання етюдного методу для отримання позитивних результатів щодо формування професійних прийомів техніки дихання, голосоведення та мовлення майбутнього актора є продуктивним і необхідним, оскільки сприяє активному опануванню здобувачами вищої освіти професійних умінь і навичок шляхом виконання творчих завдань, що відповідають психофізичним можливостям студентів і вимогам освітньої програми.

**Література**

1.Гладишева А.О. Сценічна мова. Київ: Мистецтво, 2003. 180 с.

2. Єлісовенко Ю. П. Корекція неорганічних вад мовлення (з досвіду театральної педагогіки) // Дефектологія. 2001. № 2. С.41 - 43.

2. Запорожець Т.І. Логіка сценічної мови. Київ : Просвіта, 2002. 179с.

3. Саричева Е.Ф. Сценічна мова. Навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів. Київ : Мистецтво, 2003. 234 с.

**УДК: 37.091.12.011.3-051+792.071.2.0298]:005.336.5**

***Петрик Т.Д.,***

*старший викладач кафедри акторської майстерності Запорізького національного університету,*

*магістр педагогіки вищої школи,*

***Черкас М.Ш.,***

*студентка 2 курсу магістратури*

 *спеціальності «Початкова освіта»*

*Запорізького національного університету*

**ПОРІВНЯЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА**

**АКТОРСЬКОЇ ТА ПЕДАГОГІЧНОЇ МАЙСТЕРНОСТІ**

Акторська майстерність педагога – це виховання професійних і особистісних якостей, що допомагають йому у вирішенні різноманітних педагогічних задач, у створенні емоційно-насиченого освітнього середовища, що забезпечують досягнення бажаних результатів і здійснення ефективної діяльності на занятті.

Актуальність обраної теми полягає в тому що вчитель має володіти акторськими здібностями й техніками для того, щоби краще будувати освітній процес у своєму класі, а також здатністю запалити серця своїх вихованців і пробудити в них інтерес до свого предмету. А це можливо за умови, що педагог є неповторною особистістю, яка несе в собі щось відмінне та специфічне.

У запропонованій роботі ми розглядаємо спільні й відмінні якості в роботі педагога і актора на принципах системи К. Станіславського.

Вивченню акторської майстерності в педагогічній діяльності приділяли увагу такі вчені: О. Абдуліна, В. Абрамян, О. Булатова, І. Зязюн, В. Кан-Калік, А. Капська, О. Леонтьєв, Н. Тарасевич та ін.

Проаналізувавши праці різних учених, ми знайшли спільне та відмінне між акторською та педагогічною діяльністю. По-перше, ці дві діяльності об’єднує спрямованість на мистецтво і творчість. По-друге, і актор, і вчитель мають володіти артистизмом. Є різні визначення цього поняття, але, на нашу думку, найкраще сюди підходять визначення, що характеризують артистизм у такий спосіб:

* як діяльність, піднесену до рівня мистецтва, що характеризується високим професійним рівнем у своїй роботі;
* як рівень високої майстерності й віртуозності.

Чим же схожі ці дві діяльності? Вони схожі тим, що коли вчитель проектує урок, він виконує роль сценариста, коли організовує урок – роль режисера, а коли веде урок – роль актора.

Виділяють три періоди роботи над уроком і роллю: 1) репетиційний – для актора, доурочний – для педагога; 2) технічний; 3) утілення творчого задуму. Під час першого періоду створюється образ героя і відповідно образ уроку. Другий період знаменується закріпленням ролі в актора; уроку – у вчителя. Уточнюються задуми, час і складається план. Третій період характеризується безпосередньою роботою актора на сцені, а вчителя – на уроці.

Педагог і актор займаються публічною діяльністю, але їхня аудиторія відрізняється. У вчителя – це учні, а у актора – це глядачі. Вчитель є активним комунікатором, у нього має відбуватися діалог з вихованцями. Діяльність актора спрямована на внутрішній діалог, тому вона більше тяжіє до монологу.

Часто кажуть, що вчитель – актор, а його аудиторія – учні. Педагогічне мистецтво – це театр одного актора. Тому вчителю варто знати принципи й закони театральної дії, описані в театральній педагогіці. Для цього ми звернулися до відомої системи К. Станіславського, який був театральним режисером, актором, педагогом і реформатором театру. Його система спрямована на оволодіння підсвідомим, на розвиток особистісного таланту й пізнання процесу творчості. Вона по суті є універсальною та педагогічною, адже в ній пояснюються закони поведінки й сутність передумов, що мають психофізичний характер.

Серед відмінностей можна виділити те, що вчитель грає не певного героя, як це робить актор, він грає самого себе. У вчителя більше простору для імпровізації, адже його аудиторія може бути непередбачуваною, і тому педагогу необхідно вміти знаходити альтернативи вже під час дійства, під час уроку. А ось актору імпровізувати можна під час репетиції, а не самого спектаклю, тому що все має бути відпрацьованим і зафіксованим.

Система К. Станіславського містить п’ять принципів, які підходять для розвитку не тільки акторської майстерності, а й педагогічної. Це принцип життєвої правди (мистецтво має бути реалістичним, пов’язаним із життям); принцип ідейної активності, учення про надзадачу (для чого? яким має бути результат?); принцип активності й дії (використовується метод психофізичних дій, коли виникає природна внутрішня реакція, що створює відповідну поведінку); принцип органічності або природності; принцип перевтілення.

Для того, щоби вчитель досяг такої майстерності, йому необхідно постійно тренуватися. Важливим є те, як учитель подає себе, які в нього жести, міміка, інтонація, пластика. Як стверджує К. Станіславський, це необхідно в собі розвивати. А для цього потрібна дисципліна, прагнення до самовиховання й постійна робота над собою.

Таким чином, акторська і педагогічна діяльність взаємопов’язані між собою. У вихованні учнів постать учителя є визначальною. Він має бути особистістю зі своїм світоглядом, характером і досвідом, які в результаті стають його інструментами в роботі з вихованцями. Майстерність вимагає постійної роботи над собою. Основа роботи актора над собою, описана в системі К. Станіславського, буде корисною не тільки для фахівців театральної галузі, а й для працівників педагогічного напряму.

**Література**

1. Абрамян В. Ц. Театральна педагогіка. Київ : Лібра, 1996. 226 с.
2. Використання елементів акторської та режисерської майстерності в педагогічній діяльності вчителя.

URL: <https://ukrreferat.com/chapters/proba/vikoristannya-elementiv-aktorskoi-ta-rezhiserskoi-majsternosti-v-pedagogichnij-diyalnosti-vchitelya-kursova-robota.html> (дата звернення: 11.10.2021).

1. Станіславський К. С. Робота актора над собою. Київ : Вища школа, 1992. 267 с.

**УДК: 378.093.5:792.071.2.028**

***Перепьолкіна О.В.,***

*студентка 3 курсу*

*спеціальності «Сценічне мистецтво»*

*Запорізького національного університету,*

*науковий керівник****:***

***Гердова Т.С.,***

*кандидат мистецтвознавства,*

*доцент кафедри акторської майстерності*

*Запорізького національного університету*

**ОСОБЛИВОСТІ ПРОФЕСІЙНОГО ВИХОВАННЯ АКТОРА**

**ЗА МЕТОДИКОЮ В. МЕЄРХОЛЬДА**

Знайомство з різними методиками роботи над роллю та вміння застосовувати потрібну завжди є і будуть актуальними для актора. Адже чим більше методик він засвоїть, тим ширшим буде спектр його професійних можливостей. На особливу увагу заслуговують неординарні підходи до вирішення мистецьких завдань, одним із яких є методика В. Меєрхольда.

Початок XX ст. характеризується появою театральних колективів різних напрямів. Пошуки різноманітних театральних угрупувань йшли різними шляхами. Серед них оригінальністю виділяється методика роботи над роллю В. Меєрхольда. Для неї характерна відмова від декламаційності, стандартних сценічних ефектів, зведення ролей до зовнішніх амплуа тощо.

Визначальним для В. Меєрхольда у створенні його системи став пріоритет пластичної виразності тіла у створенні художнього образу. Надання жесту й акторським позам головного значення висунуло на перший план у роботі з актором саме **тілесні** тренінги. Метою цих тренінгів було опанування власним тілом як носієм пластичної виразності. Акторські жести, пози, акторський рух формували візуальний малюнок ролі. Саме від пластики акторського тіла йшли шляхи до виразності акторської мови.

Новації В. Меєрхольда стали основою у створенні ним сценічного руху як окремої дисципліни. Глибоким переконанням режисера була думка, що актор не має права виходити на сцену, якщо в нього не сильні руки і ноги. Основу курсу В. Меєрхольда «Рух на сцені» складали заняття з гімнастики, фехтування, жонглерства, класичного екзерсису тощо.

Оскільки пластика руху, поз і жестів була для В. Меєрхольда одним із найважливіших засобів виразності при постановці вистави, він створив цілу систему вправ, спрямованих на розвиток фізичної підготовки актора, яка отримала назву «театральна біомеханіка». В основу системи закладена ідея про те, що емоції можна викликати певними рухами й жестами. Метою «театральної біомеханіки» було виховання актора шляхом постійно виконуваних фізкультурно-акробатичних вправ. Цей метод суперечив методу виховання «акторського нутра», який чекає на потрібної емоції. Натомість метою В. Меєрхольда було виховання актора, який сам викликає потрібну емоцію через рух.

За таким же принципом актор має працювати й над **текстом** ролі. На думку режисера-новатора, текст потрібно не заучувати за столом, а запам'ятовувати в тісному зв'язку з пластикою рухів, із просторовим місцезнаходженням персонажа, разом із положенням його тіла в певному просторі й часі. Щодо вимови тексту, В. Меєрхольд не ставив у пріоритет щирість. Він стверджував, що фраза має свою мелодію і темп. Так, весела фраза прагне до підйому, вона світла й прозора, фраза ж із трагічним змістом має тяжіти вниз і бути заглушеною.

У візуальному втіленні ролі В. Меєрхольд працював за принципом «працює кінчик носа ‑‑ працює все тіло». У результаті цього глядач, який сидить у будь-якому кінці залу, зможе побачити всі рухи й навіть вгадати, що робить актор, який стоїть до нього спиною. Звичайно, цей прийом дещо перебільшує значення рухової схеми, але в ті роки, коли В. Меєрхольд розробляв свою методику, такий засіб пластичної характеристики дії цілком відповідав естетиці панівного на сцені театрального експресіонізму.

Отже, В. Меєрхольд створив систему виховання актора саме для власного театру. У цій системі відбилися ідейно-художні позиції режисера, його уявлення про театр, те, яким він бачив цей «храм» мистецтва.

Теорія В. Меєрхольда була кардинально новаторською і випереджала можливість її повного розуміння, але її життєздатність у наші часи довела театральна практика: система виховання актора В. Меєрхольда має багато шанувальників і послідовників. Учнем В. Меєрхольда, наприклад, вважав себе С. Ейзенштейн. Спирався на новаторські методи режисера авангардист Єжи Гротовський, ідеолог «бідного театру». Досягнення В. Меєрхольда як педагога й режисера застосовував на практиці Юрій Любимов. Нарешті, без В.  Меєрхольда не існував би сучасний пластичний театр, не було б таких зірок клоунади, як, наприклад, знамениті «Лицедії» В. Полуніна.

**Література**

1. Чжун Чжун Ок. Режисерская методология Мейерхольда и её влияние на современный театр. 2005 . 106 с.

2. Гладков А.К. Мейерхольд: В 2 т. [Текст] / сост. В. В. Забродин, вступ. ст. Ц. И. Кин. Москва: СТД РСФСР, 1990. Т. 1. 287 с.

3. Мейерхольд: К истории творческого метода: Публикации. Статьи. [Текст] / ред.-сост. Н. В. Песочинский. Санкт-Петербург: КультИнформПресс, 1998. 247 с.

**УДК: 792 (032)**

***Локарєва Г.В.,***

*доктор педагогічних наук, професор,*

 *завідувачка кафедри акторської майстерності*

*Запорізького національного університету,*

***Полупан Д.С.,***

*студентка 1 курсу магістратури*

*спеціальності «Сценічне мистецтво»*

*Запорізького національного університету*

**ОСНОВНІ ПРИНЦИПИ АКТОРСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ**

**МИХАЙЛА СЕМЕНОВИЧА ЩЕПКІНА**

Акторська творчість Михайла Семеновича Щепкіна відзначається новаторськими пошуками підходів до театру переживання й реалістичного напряму в сценічному мистецтві. М. С. Щепкін став реформатором театру – основоположником методу критичного реалізму в театрі. Ним була створена перша російська школа акторської гри.

Основні теоретичні положення, висунуті великим реформатором, стали новими засадами, які містили в собі вимоги та правила, визначені ним у вирішенні творчих завдань. Зміст цих положень був спрямований на організацію акторської діяльності в новій інтерпретації роботи над роллю, у корекції застарілих підходів до майстерності актора. Його новаторські знахідки в подальшому розвитку театрального мистецтва набули нормативного характеру. Вивчивши та проаналізувавши його напрацювання, акторський досвід, підходи, новаторство, ми систематизували роботу М. С. Щепкіна як педагога та визначили основні принципи акторської діяльності, які були впроваджені ним у практичну роботу над удосконаленням професійної акторської діяльності:

* принцип реалістичної манери гри;
* принцип життєвості;
* принцип демократичної спрямованості акторської діяльності;
* принцип природності;
* принцип соціальної активності;
* принцип гармонійного поєднання «внутрішнього» (світовідчуття персонажа) і «зовнішнього» (втілення персонажа на сцені актором);
* принцип жорсткої дисципліни.

Канони виконання сценічної дії актором на той час влучно описані Михайлом Семеновичем: «…игра состояла из крайне изуродованной декламации, слова произносились как можно громче и почти каждое слово сопровождалось жестами» [4, с.114]. Він також згадує про надмірну пристрасність мовлення в любовних ролях: особливо емоційно навантажені слова («кохання», «ревнощі», «пристрасть», «зрада» тощо), мали вигукуватися акторами щосили, без внутрішнього виправдання сценічного крику. Наприкінці монологів акторами заведено було підносити руку і з цим жестом залишати сцену. Спотворювалося також спрямування мовлення. Так, заради виграшної репліки актор міг покинути партнера і, вийшовши на авансцену, звертатися вже не до дійової особи, а просто до публіки, знову ж ніяк це внутрішньо не виправдовуючи. Характерними для сценічного мистецтва того часу, що відповідало цій же тенденції, а відтак і особливостям сценічного мовлення, був розподіл на акторські «профілі гри» – амплуа, а саме: інженю, субретка, гранд-дама, комік, трагік тощо. Кожному амплуа належала не тільки відповідна, суворо закріплена манера гри, а й специфічні особливості сценічного мовлення. Так, наприклад, трагік обов’язково мав виголошувати репліки з пафосною інтонацією, гучним, низьким голосом.

Ця та інша тенденція поступово була витіснена *принципом реалістичної манери гри* (і відповідного мовлення), що ґрунтується на так званій «щепкінській реформі». Саме «щепкінська реформа» лежить у основі другої тенденції акторської гри і сценічного мовлення того часу, яка пішла від мистецтва народних лицедіїв, манери виконання інтермедій та побутових народних драм. Згодом саме на цьому принципі буде ґрунтуватися славнозвісна система К. С. Станіславського – школа театру переживання. Щодо сценічного мовлення, протиставлення відбувалося насамперед між штучною, наспівною, раз і назавжди завченою класицистичною декламацією та простотою і життєвістю сценічного мовлення реалістичного актора [5].

Відповідно, М. С. Щепкіну довелося виробляти нову акторську техніку. Він формував свого персонажа з деталей, скрупульозно підібраних один до одного, вносив у кожного щось «від себе», зі свого особистого досвіду. В основі його системи лежав *принцип життєвості*. Він брав певні риси своїх героїв із власних спостережень. На особистісному матеріалі він створював сценічний образ, шукаючи нові засоби виразності. Із цього приводу А. І. Герцен писав: «Обладая «неблагородными» чертами внешности – небольшим ростом, лысоватостью, полнотой тела – он строил свою роль на неожиданных и смелых контрастах в поведении героя» [1, с. 97].

Артист намагався всебічно відтворити на сцені реальне життя. Він пропагував думку про те, що актор має не копіювати життя, а сам «влазити» в шкіру персонажа (проникати «в душу ролі») і проживати на сцені його долю.

Досвід його творчої життєдіяльності, бачення соціальної несправедливості визначили *принцип демократичної спрямованості акторської діяльності*. У драматичних творах він грав ролі простих людей, викликаючи в глядачів співчуття до вітальних, а не піднесених людських переживань.

Михайло Семенович учив грати просто, природно, говорити так, як говорять у житті. Побудову своєї системи актор почав якраз із голосу. Він вимовляв репліки персонажів «натурально», наближено до реальних життєвих ситуацій (реалізація*принципу природності*). М. С. Щепкін не приймав миттєвого натхнення, вважав, що актор повинен домагатися природності на сцені невтомною працею і весь вільний час присвячувати репетиціям. Він прищеплював своїм учням сумлінне ставлення до роботи над образом. Це навчало акторів серйозно підходити до своєї професії. Таким чином, підкресливши соціальну вагомість і значущість ролі актора у розвитку суспільства, йому вдалося підняти рівень самосвідомості артистів, навчити трупу сприймати себе не як звичайних «лицедіїв», а як активних вихователів суспільства (*принцип соціальної активності*). Це, безсумнівно, позначилося на загальній якості гри.

Його реформаторські знахідки ґрунтувалися на вже існуючих творчих доробках. Михайло Семенович користувався кращими прийомами П. П. Мочалова, відкритими їм у мелодрамі В. І. Живокіна, майстра водевільного жанру; постійно перебував у пошуку, ніколи не втрачав шансу навчитися чомусь новому. У своїй діяльності він прийшов до висновку, що успіх ролі лежить «всередині актора». Важливо приділяти увагу «внутрішній техніці», тобто настрою артиста, його відчуттям, його емоціям. *Принципом гармонійного поєднання «внутрішнього» (світовідчуття персонажа) і «зовнішнього» (втілення персонажа на сцені актором)* згодом скористався К. С. Станіславський при створенні своєї системи «реалістичного театру». Актор повинен був не зображати персонажа, а бути ним на сцені; не копіювати життя, а втілювати на театральних підмостках. Потрібно було увійти в образ, перейнятися ідеєю п'єси, показати героя в розвитку. А це зумовлювало велику культуру артиста, його вміння правильно підійти до задуму п'єси, схопити основну думку автора [3].

Претензійності й пихатості на сцені М. С. Щепкін протиставив природність і безпосередність. Він був украй «нетеатральний», грав без афекту і навмисної драматизації, «вивів на сцену правду», не копіював окремі фрази й рухи представників станів, він немов сам стає на час гри селянином, циганом, купцем, матросом.

Актор прагнув уявити персонажа як «сина своєї епохи», тобто представника часу та певного соціального прошарка. Також для нього було вкрай важливо не «випинати» свою роль, а грати за трупою, щоб постановка виглядала гармонійно. Тобто актори не мали переходити межі «загальної ідеї».

М. С. Щепкін вимагав від акторів дисципліни, готовності до репетиції, знання тексту ролі, постійної роботи над п'єсою, серйозного і глибокого ставлення до мистецтва, дотримання професійної етики. Театр для М. С. Щепкіна не «порожня посудина», не ремесло, а вираз духовної місії (*принцип жорсткої дисципліни*). Актори-партнери природно вчилися в М. С. Щепкіна і на репетиціях, і на спектаклях. Робота з виховання актора як професіонала-художника й одночасно як особистості проходила в нескінченних приватних бесідах.

Нова система М. С. Щепкіна спочатку не зустрічала розуміння ні з боку глядачів, ні з боку трупи. Однак поступово акторові вдалося повністю змінити погляди на театр і театральне мистецтво.

Після реформи акторської діяльності М. С. Щепкіна неможливо було грати по-старому. Його віддане ставлення до театру, неприборкана енергія внутрішніх переживань на сцені при зовнішній суворості надовго визначили загальний стиль розвитку вітчизняного театру.

Отже, ставши визнаним великим актором, М. С. Щепкін ніколи не спочивав на лаврах, він завжди був до себе вимогливим і самокритичним. У ньому абсолютно не було акторського егоїзму, невиправданої самовпевненості, відчуття лідерства. Він завжди навчався мудрості життя з мистецтва великої літератури, використовував творчий досвід своїх колег-акторів. Характерною рисою його акторської діяльності було те, що він ніколи не кидав роботу над роллю: для нього кожна вистава – це нове вивчення ролі, глибинне занурення в образ персонажу, інакше осмислення ідеї, розвиток творчого бачення драматургії, нюансування емоційних станів героя тощо. При цьому важливо, що своє розуміння театрального мистецтва М. С. Щепкін передавав учням-акторам; він був за своєю природою педагогом.

Вивчення творчих здобутків корифеїв театру взагалі та новаторських пошуків М. С. Щепкіна зокрема є важливим, актуальним для осмислення питань сьогоденного театру і його ролі в сучасній культурі, а також значущим і в професійному вихованні майбутнього актора.

**Література**

1. Герцен А. И. Русский биографический словарь. Москва: «Наука», 1916. 134 с.

2. Дурилін С. М. Творча єдність. Київ: Державне видання образотворчого мистецтва і муз. літератури, 1957. 173 с.

3. Станиславский К.С. Из записных книжек. В 2 т. [сост. и авт. вступ. ст. В. Н. Прокоф'єв ; ред. и авт. коммент. І. Н. Соловйова]. - Москва: Всероссийское театральное сообщество, 1986. 608 с.

4. Український драматичний театр: Нариси історії [В 2 т.]Під ред. М. Рильського. Т. 1 : Дожовтневий період. Київ : Наукова думка, 1967. 518 с.

5. Щепкин М. С. Записки. Письма. Москва : Искусство, 1952. 682 с.

**УДК: 792.071.2.028: 159.942**

***Ванєєва М.О.,***

*викладач кафедри майстерності актора та*

*режисури драматичного театру*

*ХНУМ імені І.П. Котляревського,*

*аспірантка Запорізького національного університету*

**СУТНІСТЬ ПОЛІВАГАЛЬНОЇ ТЕОРІЇ ТА ЇЇ РОЛЬ У СТВОРЕННІ ТВОРЧОГО САМОПОЧУТТЯ**

Сучасний світ кидає певні виклики нервовій системі людини: інформаційна перенасиченість; відірваність від природи, циклів та ритмів; розфокусована увага, постійні переключення і, як наслідок, постійний стрес, стурбованість і тривога. Це безпосередньо впливає на психофізику людини: перенапружене тіло, хаос у емоціях та думках. Подібний стан кардинально протилежний творчому самопочуттю, неможливому за умов стресу та паніки, і призводить до ряду проблем, що лежать у полі інтересів учених.

Нейробіологи сьогодні отримують зображення мозку в дії, що стало можливим завдяки інноваційним методам і новим технологіям візуалізації мозку (стереотаксіс, магнітно-резонансна томографія (MRI), позитронно-емісійна томографія (PET), комп'ютерна томографія). Цей потік нейробіологічних даних дозволяє краще ніж будь-коли зрозуміти, яким чином емоційні центри мозку викликають у людини сміх або сльози, і як старіші частини мозку, що спонукають людину до агресії так само, як і до любові, приймають сигнали. Наш стан безпосередньо залежить від біохімії нашого мозку та нашого тіла. Якщо ми навчимося взаємодіяти зі своїм тілом, своєю нервовою системою, то ми матимемо інструмент управління станами. Таким інструментом може служити Полівагальна теорія Стівена Порджеса.

В основі полівагальної теорії лежать 3 організуючих принципи: ієрархія, нейроцепція, корегуляція.

**Ієрархія** реакції залежить від 3 невральних контурів вегетативної нервової системи, яка реагує на тілесні відчуття та стимули середовища. Ці контури запускаються в певному порядку та відповідають на стимули передбачуваним чином. Інакше кажучи, існує три види реакції нервової системи на тригери (стимули):

* червоний режим (дорзальний вагус) – перехід у стан іммобілізації, нерухомості – «замри»;
* жовтий режим (симпатична нервова система) – активізація захисних реакцій – «бий або біжи»;
* зелений режим (вентральний вагус) – перехід у загальний стан потоку, налаштування на соціальну інтеграцію та побудову активних взаємозв'язків із іншими людьми.

Другий принцип – **нейроцепція.** Цей термін був запропонований С. Порджесом для описання того, як вегетативна нервова система реагує на сигнали, що свідчать про безпеку, небезпеку або загрозу життя, які виходять з нашого тіла до зовнішнього середовища та наших зв’язків із іншими людьми. Нейроцепція – це неусвідомлювана детекція, що відбувається набагато нижче за сферу свідомого мислення.

Полівагальна теорія визначає третій принцип – **коригуляцію** як біологічний імператив, тобто потребу, яка має бути вдоволена для підтримання життя. Саме завдяки взаємним регуляціям вегетативних станів ми відчуваємо себе в безпеці, що дозволяє входити в контакт із іншими людьми та формувати з ними довірливі стосунки.

Нас цікавить зелений режим принципу «Ієрархія» та інструменти, що допомагають  потрапити в нього, адже, здається, цей режим можна визначити як максимально наближений до творчого самопочуття: характерними станами цього режиму є спокій, цікавість, відкритість, натхнення, співчуття, бажання взаємодії та ін.

Стівен Порджес пояснює, що поведінка людини – це адаптивні вегетативні реакції, спрямовані на виживання, які спрацьовують автоматично. Наша вегетативна нервова система є нашою особистою системою спостереження за рівнем безпеки або небезпеки; цей процес спостереження відбувається за межами нашої усвідомленості. Полівагальна теорія розкриває механізми переведення автоматичної підсвідомої реакції у площину свідомості.

Розуміння полівагальної теорії дозволяє викладачам інтегрувати у свою роботу новітні досягнення сучасної нейробіології. Використовуючи унікальні вправи, що розвивають регуляторні можливості вегетативної нервової системи, викладачі можуть допомогти студентам змінити звичні реактивні патерни, що приводять людину в стан стресу, на нові свідомі реакції, які сприяли би формуванню творчого самопочуття.

Але вивченню феномена «творчого самопочуття» не приділяється достатньо уваги в наукових, психологічних, педагогічних, мистецтвознавчих розробках. Творче самопочуття – це певний стан людини, невід’ємно пов’язаний із психофізичною реакцією організму. За твердженням К. С. Станіславського, творче самопочуття містить у собі стани натхнення, захвату і захоплення, – кращих збудників інтуїтивної творчості. Захоплюючись – пізнаєш, пізнаючи – сильніше захоплюєшся [3, c. 74]. Полівагальна теорія є методологічним підґрунтям для формування творчого самопочуття в студентів, яке є оптимальним для успішного навчання і роботи.

Автор полівагальної теорії пропонує практичні вправи для опанування свого стану та реакцій. Це такі вправи: «Дружба з нервовою системою (дослідження 3-х режимів своєї нервової системи: червоного, жовтого, зеленого; які почуття, емоції та реакції тіла характерні для 3-х режимів); «Мапування нервової системи» (створення власної мапи емоцій і тілесних реакцій; виявлення зв’язків тригер – реакція); «Навігація по нервовій системі» (формування умовної шкали від найгірших – у режимі «замри», через стани жовтої зони – «бий або біжи», до найкращих – у зеленому режимі). Ці вправи доповнені цілим рядом практик присутності (медитації, тиша, гра та ін.), спрямованих на підтримку нового способу налаштування на паттерні дії, реакції, розпізнавання тригерів та пошуку ресурсів управління; практик, що пропонують пасивні й активні способи підвищення тонусу реактивної гнучкості вегетативної нервової системи. Це практичні інструменти, які можна використовувати в тренінгових практиках у процесі підготовки професійних акторів. Якщо послідовно виконувати вправи, вони формують власний метод свідомого переведення себе в стан творчого самопочуття, який кожен студент за необхідності може використовувати самостійно в процесі навчання й надалі в професії.

Отже, полівагальна теорія – це наука про те, як навчитися самостійно регулювати стан нервової системи й через це досягати вищої якості життя або роботи. Вона може зіграти значну роль у створенні гармонійного самопочуття майбутніх акторів, адже пропонує конкретні вправи, які можуть бути інтегровані в навчальний процес.

**Література**

1. Порджес С. Полівагальна теорія. Київ: Мультиметод, 2020. 464 с.
2. Дана Д. Полівагальна теорія у психотерапії. Київ: Мультиметод, 2021. 328 с.
3. Станиславский К. С. Собрание сочинений в 8 томах. Т. 4. Москва: Искусство, 1957. 550 с.
4. Гоулман  Д. Емоційний інтелект. Харків: Віват, 2019. 512 с.

**УДК: 378.093.5: 792.071.2.028**

***Кузьмін К.С.,***

*викладач кафедри акторської майстерності*

*Запорізького національного університету,*

*магістр педагогіки вищої школи*

**ЕТЮД ЯК ПЕДАГОГІЧНИЙ ПРИЙОМ У ПРОФЕСІЙНІЙ ПІДГОТОВЦІ МАЙБУТНІХ АКТОРІВ**

Існують різні погляди на педагогічні завдання й методику викладання основ акторської майстерності. У багатьох закладах вищої освіти, які здійснюють професійну підготовку акторських кадрів, головним змістом програми першого курсу є робота над етюдами. Студентам пропонується вигадувати й розігрувати невеликі драматичні сценки, епізоди на матеріалі, добре знайомому їм із власного життя. Звернення до етюдів і уривків з перших кроків навчально-виховного процесу підготовки акторських кадрів пояснюється прагненням швидше розкрити творчу індивідуальність студента-майбутнього актора. Звичайно, пошук і розкриття творчої індивідуальності є одним із головних завдань театральної педагогіки.

Ставлення до етюду представників різних театральних шкіл є неоднозначним, проте всі вони активно використовують роботу з самостійним і парним етюдом як важливий засіб досягнення вміння майбутніх акторів органічно існувати в запропонованих обставинах, виконуючи завдання і взаємодіючи з партнером. Крім того до моменту початку активної та свідомої роботи над цією темою студент має добре володіти своїм тілом, мовним апаратом, легко відчувати темпоритм. Іншими словами, те, що К. Станіславський називав «Я в запропонованих обставинах» [3, с. 49] повинно стати усвідомленою й відчутою професійною необхідністю.

Етюд у сучасній театральній педагогіці – це вправа, що служить для розвитку й удосконалення акторської техніки та складається з різних імпровізованих або заздалегідь розроблених викладачем сценічних дій. Він закріплює первинні навички роботи актора над собою й підводить до наступного великого розділу програми, до роботи над п'єсою та роллю. В етюді ще не ставиться завдання створити типові характери, перевтілитися в образ. Виконавці, як правило, діють від свого імені в добре знайомих їм життєвих обставинах. Мета етюдної роботи полягає не лише в розвитку необхідних акторові професійних якостей, а й у естетичному вихованні. Тобто майбутнім акторам доводиться серйозно замислитися і над ідейним змістом своєї творчості. Не можна визнати хорошим той етюд, який технічно виконаний бездоганно, але не містить жодної етичної ідеї. Турбота про якість етюду починається з вибору теми, сюжету й завершується визначенням його ідейної мети. Бажано, щоб майбутні актори, визначивши своє ставлення до сценічних подій, могли самі знайти надзавдання етюду, не вигадуючи його, а виводячи з найдраматичнішого конфлікту. Запозичене ззовні, розсудливе, декларативне надзавдання не зможе втілитися, якщо в самій дії немає для цього достатнього матеріалу або, ще гірше, якщо цей матеріал заперечує надзавдання.

Окрім парних та самостійних етюдів доцільно створювати й групові етюди, об'єднуючи весь курс. Поряд із виховним значенням такої колективної роботи, масовий етюд ставить перед його виконавцями й нові художні завдання: уміння знайти своє місце в загальній художній композиції, визначити логіку власної поведінки в масі, за необхідності привернути до себе загальну увагу або, навпаки, стати непомітним, відступити на другий план тощо. Масовий етюд дає зручний привід і для першого ознайомлення з деякими елементами втілення.

Етюд – це простий вид драматичного твору. Проте до його виконання висуваються ті ж вимоги, що й до постановки п'єс. У етюді мають бути висвітлені такі компоненти: тема, що хвилює студентів, поштовх для розвитку наскрізної дії, конфлікт, спрямованість людського темпераменту. Коли взаємостосунки одного, двох або декількох «я» в запропонованих обставинах досить загострені, їхні вчинки строго відібрані, точні й закінчені, – утворюється така життєва атмосфера, таке повітря часу і місця, що етюд може стати художнім твором [2].

Організація етюдів сприяє подоланню пасивності й внутрішнього страху студентів, дає можливість виявити, які якості майбутнього актора необхідно розвивати в студентів. Під час побудови етюду слід ставити різні перешкоди. У подоланні труднощів відносно події, що відбувається, максимально виявляється моє «я». Це пробуджує активність і дію.

В етюді не має бути сторонніх предметів, звуків, які відволікають увагу глядача від актора. У ньому має бути злам, кульмінація, яка скеровує дію. Якщо в етюді нічого не трапляється, то не змінюються й учинки людини. Дія «товчеться» на місці. Потрібен привід для дієвого повороту. Коли композиція етюду продумана, визначена головна подія, – вибудовується фізична логіка поведінки виконавців із приводу події. Саме це допомагає виконавцю ролі повністю розкритися перед аудиторією.

Отже, у роботі над етюдом має бути широке поле для пошуку й експерименту. Необхідно дотримуватися послідовності в навчанні, будувати сходи, по яких майбутні актори підніматимуться до опанування професією, на твердому фундаменті, який визначається етюдною роботою студентів-майбутніх акторів. Тобто це має бути їхнє продуктивне органічне існування в запропонованих обставинах. Етюд як педагогічний прийом у навчальному процесі підготовки майбутніх акторів сприятиме розвитку професійних навичок студентів спеціальності «Сценічне мистецтво».

**Література**

1. Донченко Н.П. Роль етюдної форми у професійній підготовці фахівця сценічного мистецтва та у творчості артиста естради [Електронний ресурс] // *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2016. № 4. С. 70 - 75. URL: https://nakkkim.edu.ua/images/vidannya/Visnyk\_NAKKKiM/Visnyk\_4\_2016-min.pdf.
2. Крипчук М.В. Сценічний етюд як форма створення сучасного естрадного номеру [Електронний ресурс] // *Мистецтвознавчі записки*. – 2015. Вип. 28. С. 222 - 229. URL: http://nbuv.gov. ua/UJRN/Mz\_2015\_28\_26.
3. Станиславский К.С. Собрание сочинений: в 8 томах. Москва: Искусство, 1954. Т. 1: Моя жизнь в искусстве. 514 с.

**УДК: 792.071.2.027 (092)**

***Марюхна Л.,***

*студентка 3 курсу спеціальності «Сценічне мистецтво»*

*Запорізького національного університету,*

 *науковий керівник:*

***Гердова Т.С.,***

*кандидат мистецтвознавства,*

*доцент кафедри акторської майстерності*

*Запорізького національного університету*

**ОСОБЛИВОСТІ РЕЖИСЕРСЬКОГО БАЧЕННЯ**

**ЛЕСЯ КУРБАСА**

З усіх характерних рис театрального мистецтва ХХ ст. ледь чи не найважливішими можна вважати дві: розквіт режисерського мистецтва та схильність до експериментаторства. Значною мірою пошуковий характер театрального мистецтва ХХ ст. був обумовлений нестійким, бурхливим характером самої епохи: соціально-політична атмосфера відбивалася на діяльності режисерів, на стані їхньої ментальності.

Пошукова стихія театрального життя у творчості окремих діячів театру проявлялася по-різному. У середовищі театральних режисерів дуже популярним було переосмислювати текст драматичних творів, шукати в ньому прихований зміст як засіб створення власного, індивідуально-неповторного художнього світу. Майже кожен режисер намагався створити власні закони та принципи для відкриття нових, глибинних змістових пластів, для втілення нового індивідуального розуміння театрального мистецтва. Одним із таких режисерів-експериментаторів був Лесь Курбас. Спорідненість обдарування Леся Курбаса із духом свого часу полягає в експериментаторському характері його вистав, що відбиває жагу духовного й мистецького оновлення. Можливо, саме пошуковість, експериментаторство й обумовили ту неповторність режисерського бачення, яка притаманна творчості Курбаса.

В основі новаторства Леся Курбаса лежать ідеї про шлях розвитку театру як мистецтва. Він рішуче виступав проти театрального реалізму, намагався позбутися рутини, об’єднуючи в одне ціле ритміку та пластику дикції, міміку й акробатичну гнучкість акторів, відповідність декорацій та костюмів. Режисер у театрі Леся Курбаса стає абсолютним господарем вистави.

На практиці режисерське бачення реалізується через конкретні методи його роботи з літературною основою вистави, із актором. Ідейно-творче підґрунтя такої роботи складають художні принципи режисера, що визначають неповторний художній світ майстра в цілому й конкретних його вистав.

Режисер у театрі Леся Курбаса – у першу чергу, інтерпретатор. Він інтерпретує не тільки автора, а й життя. Відповідно до свого бачення Лесь Курбас дещо «виправляє» п’єсу, надає їй потрібного звучання, якщо він не згоден із автором. Методом такої роботи з авторським текстом стають скорочення, перестановки дійових акцентів, перетрактовка сценічних ситуацій, характерів, навіть додавання режисерських інтермедій, прологів та епілогів.

Творчою лабораторією у світі нової театральної мови, нової семіотики став Театр «Березіль». Творче завдання, що стояло перед Лесем Курбасом, потребувало нового підходу до роботи з актором. Система виховання акторів режисера-новатора складається з цілого ряду законів: закону мотивації, закону перспективи, закону сприймання світу, закону фіксації, закону послідовності діяння, закону ритмічності, закону контрастів, світлотіні тощо. Але серед них провідними є робота з інтелектом актора та розвиток пластичної виразності тіла.

Інтелект актора Лесь Курбас вважав важливим чинником творчої особистості. Формування філософського світогляду й світовідчування виконавця – це та серцевина, без якої вся технічна досконалість мертва: «Уся майстерність якраз у тому, щоб ідею [ … ] виявити … без лишку, побороти матеріал, підкорити певному завданню, а завдання це – певна ідея, певний образ». Ідеал актора, за Лесем Курбасом, – «розумний арлекін» – освічений, мислячий, здатний до самопізнання.

Окрім інтелектуального багажу Лесь Курбас приділяв особливу увагу акторській образній мові. За методикою режисера, розповідати на сцені має не актор, а його тіло.

Отже, режисерське новаторство Леся Курбаса обумовлене характером епохи та відповідною йому творчою натурою режисера. Експериментаторство Леся Курбаса проявилось у двох визначальних напрямах: у переосмисленні літературної основи вистави та в нових акторських завданнях і методах роботи з актором.

У роботі з літературною основою метою режисера була власна інтерпретація художньої ідеї твору. Методами її втілення – скорочення тексту, переакцентування смислу, власна трактовка сценічних образів, подій тощо.

Новаторськими в роботі з актором була спрямованість на інтелектуальну підготовку актора та на розвиток тілесної пластики як домінуючого засобу виразності.

**Література**

1. Бобошко Ю. М. Режисер Лесь Курбас. Київ: Мистецтво, 1987. 98 с.

2. Богатирьов В. О. Ідеї Леся Курбаса та традиції виховання актора в українській театральній школі. Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. Володимира Гнатюка. Сер. *Мистецтвознавство*. Тернопіль, 2010. № 1. С. 148–153.

3. Бондарчук С. Український театр і українська драма. Театр «Березіль». *Сільський театр*. Харків, 1927. № 8. С. 31–32.

**Круглий стіл 2**

 **«МЕТОДИЧНІ ТА ПРАКТИЧНІ АСПЕКТИ ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ АКТОРІВ І ДИЗАЙНЕРІВ»**

**УДК: 378.015.31:7]:792.071.2.028**

***Рак М.,***

*студентка 2 курсу магістратури*

*спеціальності «Педагогіка вищої школи»*

*Запорізького національного університету*

*науковий керівник:*

***Локарєва Г.В.,***

*доктор педагогічних наук, професор,*

 *завідувачка кафедри акторської майстерності*

*Запорізького національного університету*

**ЕСТЕТИЧНИЙ РОЗВИТОК ОСОБИСТОСТІ**

**МАЙБУТНІХ АКТОРІВ**

В умовах сучасного життя актуальним постає питання естетичного розвитку особистості й розвитку естетичної культури майбутніх акторів. Проблема естетичного розвитку студентів в умовах ЗВО та їхніх творчих здібностей завжди була в полі зору вчених. Роль мистецтва в розвитку особистості досліджена в працях відомих науковці, зокрема І. Зязюна, О. Оттич, О. Семашко, Е. Шикунова. Сучасним проблемам виховання студентської молоді присвячено праці багатьох дослідників. Так, Л. Глазунова висвітлює питання формування естетичної компетентності студентів педагогічних вишів, зокрема засобами народознавства; М. Кір’ян вивчає проблему естетичного виховання студентської молоді засобами мистецтва; О. Лук’янченко розглядає питання естетичного виховання студентів технічних спеціальностей, зокрема засобами музичного мистецтва в позааудиторній роботі; О. Дубасенюк аналізує систему, методику й технологію духовно-морального виховання майбутніх фахівців.

 Предметом естетичного усвідомлення стають і суспільні відносини, і приватне життя в цілому. Людина діє як суб’єкт естетичної оцінки під час праці та дозвілля, занять спортом і з’ясування якихось побутових справ. Естетика – галузь знань, що вивчає емоційно-чуттєве сприйняття дійсності, діяльність, в основі якої лежить уявлення про красу та її результати, зокрема, мистецтво, вивчає найзагальніші закони розвитку мистецтва та різноманіття естетичного ставлення людини до світу. Естетичне – це почуттєве, те, що можна сприймати почуттями. Естетична оцінка позначає те, що доступне безпосередньо почуттєвому сприйняттю й переживанню.

Саме мистецтво створює емоційне забарвлене пізнання, яке дає людині насолоду. Воно проникає в особливі сфери людського життя й фіксує людську особистість у всій її неповторності. Театр об’єднує людей і суспільство, сприяє налагодженню повноцінного спілкування. Театральне мистецтво можна розглядати як школу духовного вдосконалення особистості й усього народу. Найважливіше місце в театрі належить актору. Б. Захава говорив, що внутрішня техніка актора – це вміння створювати необхідні внутрішні (психічні) умови для природного, органічного зародження дії [1, c. 150].

Естетика стала складовою частиною інтенсивного розвитку духовного життя, мислення, мистецтва й загалом культури, що об’єднуються поняттями естетичних категорій [2, c. 53].

В історії естетики існували різні погляди на сутність і природу естетичного. Довгий час естетичне ототожнювалося з прекрасним, а у власну категорію відокремилося лише в XVII ст. [3, c. 58].

Естетичний розвиток особистості відіграє важливу роль у житті людини на будь-якому з етапів її становлення. Нові досягнення у важливих галузях, які охоплюють життя людини, змушують її розвиватися не тільки в професійному, психологічному, а також і в естетичному плані [4, c. 36].

На основі естетичних знань, сприйняття, почуття, ідеалів, суджень формуються естетичні смаки. Естетичний смак є однією з найважливіших характеристик особистого становлення, що відбиває рівень самовизначення кожної окремої людини. Естетичний смак – це здатність особистості до індивідуального відбору естетичних цінностей, а тим самим до саморозвитку й самовиховання.

Естетичний розвиток відіграє вагоме значення в процесі професійної підготовки актора. Студенти повинні не лише набути високої фахової кваліфікації, а й стати одночасно носіями цінностей та ідеалів, бути провідниками всеосяжного Діалогу Культур. Чільне місце у виховному процесі посідає проблема всебічного та гармонійного розвитку молодої особистості, що поринає в суспільне життя. Для творчої індивідуальності актора потрібне світорозуміння глибини багатств його життєвих переживань і спостережень його бачення світу. Матеріалом актора є власне тіло, голос та емоції.

Головна мета – створення цілісного сценічного образу – і становить сутність сценічної гри та донесення культури людям.

Естетичний розвиток майбутнього актора відбувається в процесі вивчення таких дисциплін, як майстерність актора, сценічна мова, сценічний рух, вокальне та хореографічне мистецтво, психологія мистецтва тощо, бо театральне мистецтво є синтетичним за своєю природою, воно містить у собі всі позначенні види мистецтв.

Навчальна дисципліна «Майстерність актора» виявляє, розвиває і відшліфовує природні здібності студента, дає необхідні знання й навички. Головний напрям у процесі вивчення цієї дисципліни – виховання в студентів професійних акторських навичок, необхідних для створення образу. За період навчання студент має оволодіти основами теорії мистецтва сценічного мовлення, практично засвоїти зовнішню та внутрішню техніку словесної дії, правила української літературної вимови та бездоганне володіння ними в сценічному мовленні, виховати чіткість вимови та правильну артикуляцію кожного звуку, виправити мовні вади, досконало оволодіти диханням, розвинути й збагатити свій голос, навчитися логічно осмислювати авторський текст, оволодіти мистецтвом розповіді у взаємодії з технікою мови, розширити й збагатити свою творчу уяву, фантазію, навчитися образно мислити й емоційно впливати на свого партнера або слухача.

«Сценічний рух» – основа органічної поведінки. Відбувається всебічний розвиток тіла шляхом різноманітних тренувань; усунення індивідуальних фізичних і психічних недоліків; розширення діапазону рухових можливостей; уміння вибудовувати пластичні фрази й діалог із партнером на основі набутих навичок.

«Вокал» дає здатність навчитися володіти вокально-технічними навичками різних манер співу: академічного, народного та естрадного виконання вокальних творів.

 У естетичному розвитку майбутнього актора важлива роль відводиться хореографічному мистецтву. Саме хореографічне мистецтво в нашій країні з кожним роком набуває все більшої популярності, стає одним із найдивніших чинників формування гармонійно розвиненої, духовно багатої особистості. Сутність хореографічного мистецтва полягає в танцювально-руховій активності студента, у ході якої набуваються й удосконалюються не лише спеціальні хореографічні здібності (еластичність м’язів і суглобів, пластичність і краса рухів тощо), а й формуються вміння відтворювати, інтерпретувати, створювати різноманітні за видами та жанрами танцювальні композиції. У процесі навчання студенти розвивають у собі вміння працювати на сцені та на знімальному майданчику.

Усі ці навчальні дисципліни спрямовані на розвиток естетичних потреб, розвиток цінностей, смаків та ідеалів.

Отже, професійна підготовка майбутніх акторів вимагає залучення різних видів мистецтв та естетичного розвитку особистості, формування естетичного ставлення до дійсності, яке здійснюється через пізнання в ході естетичного сприйняття естетичної цінності предмета, явища; оцінювання в процесі естетичного судження предмета, або явища; розвиток естетичних смаків та ідеалів; виявлення в ході практично-творчої діяльності емоційно-почуттєвої реакції щодо цінності предмета, явища та естетичних потреб.

**Література**

1. Захава Б. Е. Мастерство актёра и режиссёра. Москва : Искусство, 1999. 36 с.

2. Папушина В. А. Теоретичні і методичні засади формування естетичної культури майбутніх учителів української мови і літератури : дис. д-ра пед. наук : 13.00.04. Рівне, 2021. 560 с.

3. Естетика: навч. посіб. / М. П. Колесніков та ін. Київ : Юрінком Інтер, 2003. 208 с.

4. Лю Сіньтін. Виховання естетичної культури майбутніх хореографів у позааудиторній діяльності університету : дис. … канд. пед. наук : 13.00.07. Умань, 2017. 217 с.

**УДК: 781.21**

***Дерей А.А.,***

*студентка 2 курсу*

*спеціальності «Сценічне мистецтво»*

*Запорізького національного університету,*

*науковий керівник:*

***Гердова Т.С.,***

*кандидат мистецтвознавства,*

*доцент кафедри акторської майстерності*

*Запорізького національного університету*

**АПЛІКАТУРА ЯК ОБ’ЄКТ ВИВЧЕННЯ В**

**МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ**

Навчатися грі на музичному інструменті є складною задачею для всіх охочих. Різниця в складності шляху для аматорів і майбутніх професіоналів полягає лише в *ступені* оволодіння інструментом. Але самі завдання й можливі труднощі є спільними й поєднують початківців і досвідчених інструменталістів так само, як і кінцева мета – створення художнього образу в певному музичному творі.

Існує безліч засобів створення музичного образу. Від очевидних до найтонших, які існують уже за межами вербального виразу. Імовірно, наявність останньої категорії засобів виразності і є одним із тих аспектів музичного мистецтва, який дав Г. Гейне підґрунтя сказати: «Там де закінчується слово, починається музика».

Але аплікатура є наочним засобом художньої мови, що ніяк не зменшує її значення у створенні художнього образу. Сприйняття аплікатури на різних рівнях оволодіння мистецтвом гри на фортепіано дещо різниться. На початковому рівні майстерності розуміння аплікатури концентрується в завданнях її природності, у таких якостях, які б не порушували цілісність музичної мови. Це виражається в засвоєнні типових аплікатурних формул, принципів їхнього застосування, пов’язаності зі звуковидобуванням, зі зручністю «вимовляння», із володінням піаністичним апаратом тощо. Зв’язок із технікою (у вузькому розумінні цього слова) фортепіанної гри в такому випадку незаперечний. Більш того, цей зв’язок висувається на перший план у характеристиці аплікатури.

Проте на інших етапах освоєння мистецтва гри на фортепіано на перший план висувається роль аплікатури як засобу створення художнього образу. Тобто для виконавця функція аплікатури перестає бути суто технічною, вона стає *художньою.*

Але узагальнений погляд на функції аплікатури дає підстави зазначити, що на її розуміння впливає не тільки рівень майстерності виконавця, а й інші, більш складні фактори. Крізь призму музично-історичного процесу стає очевидним, що й сама аплікатура, і її розуміння є явищем історичним. Це твердження не суперечить визначенню аплікатури[[1]](#footnote-1), яке, у свою чергу, не є вичерпним. Обмеженість таким розумінням аплікатури демонструють вельми популярні твори композиторів ХІХ ст.: Ф. Калькбреннера, І. Крамера, Т. Куллака, І. Мошелеса, С. Тальберга, К. Таузига та ін. Свого часу (перша половина ХІХ ст.) домінування вузько технічних завдань фортепіанної гри призвело до різноманітних пошуків у сфері аплікатури, до захоплення технічними можливостями (пов’язаними з аплікатурою) виконавців. Ці пошуки породили ціле покоління піаністів-віртуозів.

Питання аплікатури привертали увагу з часів зародження музичної науки. Проблеми аплікатури вперше були розглянуті в роботі середньовічних музикантів – у «Трактаті про музику» («Tractatus de musica», між 1272 і 1304) чеського музиканта Єроніма Моравського, для клавішних інструментів – у трактаті «Мистецтво виконання фантазій» («Arte de taner Fantasia…», 1565) Томаса із Санта-Марія і в «Органної або інструментальної табулатурі» («Orgel-oder Instrumenttabulatur…», 1571) німецького органіста Е. Аммербаха.

Із самого початку свого формування (XVI–XVII ст.), пов’язаного з розвитком клавесину (клавікорду, чембало, вьорджіналу тощо), фортепіанна аплікатура вже була фактором мистецьким. Відповідно до своїх художніх ідей, французькі клавесиністи культивували жанр фортепіанної мініатюри. Найбільш придатними до втілення її художнього змісту були дрібна пальцева техніка, переважно позиційна (у межах «позиції» руки). Звідси уникнення підкладання великого пальця, беззвучна зміна пальців на одній клавіші (doigte substituer), зісковзування пальця з чорної клавіші на білу (doigte de glisse) тощо. Ці прийоми аплікатури систематизовані Ф. Купереном в трактаті «Мистецтво гри на клавесині» («L'art de toucher le clavecin», 1716).

Подальша еволюція аплікатури у виконавців на клавішних інструментах зв'язана з розвитком позиційної гри, техніки переходів з позиції в позицію, із впровадженням прийому підкладання великого пальця, що стимулювало засвоєння на клавіатурі різних «позицій» руки.

Погляди на аплікатуру, встановлення та рекомендації щодо використання тих чи інших пальців (пальцевих послідовностей) неодноразово змінювалися протягом часу. Аплікаційні принципи епохи клавесиністів суттєво відрізнялися від принципів композиторів-класиків. Нові художні ідеї – боротьби, різноманіття образності, естетика Просвітництва – вимагали й нових засобів утілення. Для періоду класицизму було характерне вирівнювання пальців за силою та переосмислення ролі першого пальця тощо.

Епоха романтизму привнесла у виконавське мистецтво аплікаційні новації, що спростували багато уявлень про «вірне» й «неправильне» використання пальців при грі, – уявлення, що домінували протягом десятиліть. Відповідно до художніх ідей Романтизму, до загальної мети втілення в музиці найтонших душевних зрушень, аплікатура повинна була відповідати мотивній побудові мелодії, сприяти кантиленності її руху, начебто втілюючи «пісню душі». Окрім іншого, для безперервності мелодії, для «безшовної» її течії, в аплікатурі романтиків почалося використання першого пальця на чорних клавішах (чого не можна було навіть уявити в епоху класицизму).

Радикальні аплікатурні реформи відбулися в ХХ столітті, коли в музиці запанували нові художні пріоритети: естетика потворного, жорстокості, механістичності тощо. Відповідно до нових художніх домінант, при всьому симбіозі різних видів аплікатури у фортепіанній музиці ХХ ст. спостерігається пріоритет ударного трактування інструменту, характерний для творчості багатьох композиторів ХХ століття; на перший план висувається розвиток силової аплікатури (1+3, 3+2); з'являються нові види пластичних пристосувань, пов'язані з рельєфом клавіатури – перехрещування пальців в акордах (наприклад, для mano sinistra ‑ 5/1/2), аплікатура сонорних звучань: взяття 1-м пальцем 3-х клавіш, аплікатура окремих кластерів тощо.

Із зазначеного видно, що аплікатура, як і всі інші засоби виразності, підкорена художній меті виконання, відповідає художній ідеї твору та його образності. Аплікатура тісно пов’язана з художнім стилем твору (який може бути представлений стилем епохи, стилем художнього напряму, індивідуальним стилем автора), із провідною художньою ідеєю твору, із особливостями художнього образу. На цій підставі аплікатуру цілком доречно вважати виконавським виразним засобом, очевидним «інструментом» створення художнього образу. Саме мистецька мета й обумовлює використання відповідної аплікатури.

**Література**

1 Способін І. В. Елементарна Теорія Музики . Навч. посібник. Київ: Мистецтво, 1952. 204 c.

2. Холопова В. Н. Теория музыки: мелодика, ритмика, фактура, тематизм. Учебное пособие. Санкт-Петербург: Лань, 2020. 376с.

3. Саккетти Л. А. История музыки. Санкт-Петербург: «Абрис/ОЛМА», 2020. 256с.

**УДК: 378.093.5:792]:792.8**

***Гончаренко Ю.В.,***

*кандидат педагогічних наук,*

*доцент кафедри акторської майстерності*

*Запорізького національного університету*

***Черкунова Г.,***

*студентка 4-го курсу*

*спеціальності «Сценічне мистецтво»*

*Запорізького національного університету*

**ХОРЕОГРАФІЧНА ІМПРОВІЗАЦІЯ ЯК ЗАСІБ РОЗВИТКУ ПСИХОФІЗИЧНОЇ СВОБОДИ МАЙБУТНІХ АКТОРІВ**

Одним із важливих чинників, що сприяє формуванню естетичної пластичності, вихованню рухової забарвленості та природності дій майбутніх акторів, є хореографічна імпровізація. Вона суттєво впливає не лише на фізичне вдосконалення студентів, а й на розвиток їхнього внутрішнього світу: емоцій та почуттів, за допомогою яких розкривається сценічний образ ролі драматичної вистави. Тобто в танцювальній імпровізації закладені фактори, здатні впливати на формування психофізичної свободи майбутніх акторів.

Питання розвитку психофізики та її вплив на актора розглядали такі реформатори театральної сцени, як Б. Брехт, Є. Вахтангов, Е. Крег, Л. Курбас, В. Мейєрхольд, К. Станіславський, М. Чехов та ін. Відомі режисери минулого століття Є. Крег та К. Станіславський для формування психофізичної свободи акторів впроваджували у їхню професійну діяльність принципи вільного танцю А. Дункан. Проте наукового обґрунтування проблеми впливу танцювальної імпровізації на професійне становлення акторських кадрів ми не знаходимо. Саме тому мета нашої роботи полягає у визначенні впливу хореографічної імпровізації за методом Айседори Дункан на розвиток психофізичної свободи майбутніх акторів.

У мистецтвознавчий праці Григорія Максименка знаходимо визначення поняття психофізичного апарату. На його думку, це не лише інтелектуально- емоційний, але й музично-пластичний, творчий інструмент актора, що спонукає до дії його розум, нервову систему та тіло [2]. Дослідник зазначає, що психофізичний апарат піддається розвитку шляхом систематичних вправ і тренінгів, спрямованих на взаємодію різних емоцій та почуттів, глибину переживань, образного бачення, внутрішньої атмосфери актора, а також його органічних рухів, жестів, поз і пластичності в цілому.

Видатні режисери ХХ ст. В. Мейєрхольд, К. Станіславський, М. Чехов, розглядаючи проблему психофізичного розвитку акторів, зазначали, що тіло актора має розвиватися під впливом душевних імпульсів, а саме вібрації думки (уяви), почуттів та волі, котрі би проходили крізь тіло актора, роблячи його рухливим, чуттєвим і гнучким.

Одним із видів хореографічного мистецтва, засоби якого здатні стимулювати розвиток як фізичних, так і духовних якостей особистості актора, є танцювальна імпровізація, засновницею якої була А. Дункан. Відома танцівниця створила нову хореографічну культуру виконання, тобто новий гармонійний, вільний танець, у якому поєднувалися внутрішні емоційні прояви особистості людини з її природньо-фізичними, естетично-забарвленими тілесними рухами. Основою цього методу є імпровізація, що виступає миттєвим народженням вільного руху, у якому відображається внутрішній стан особистості виконавця, тобто проявляється його психофізична свобода. Тож використання імпровізаційного методу А. Дункан у навчально-виховному процесі майбутніх акторів є, на наш погляд, необхідним, бо саме його засоби стимулюватимуть студентів до створення нових неповторних пластичних композицій, які вони зможуть використовувати у власній діяльності для створення яскравого сценічного характеру. Крім того, метод вільного танцю є найдоступнішим для засвоєння майбутніми акторами, оскільки його лексична база ґрунтується на природніх рухах, які не є технічно складними й не потребують поглиблених знань лексичної мови різних видів хореографічного мистецтва. Вважаємо, що поєднання невимушених, природніх рухів із базовою лексикою класичного, історико-побутового, сучасного танців, які є обов’язковими в навчально-виховному процесі майбутніх акторів, сприятимуть творчому прояву в імпровізаційній діяльності актора не тільки в танці, а й у створенні сценічного характеру персонажа драматичної вистави.

Наведемо приклад створення хореографічних номерів до музичної вистави «Вечори на хуторі біля Диканьки» з використанням імпровізаційного методу А. Дункан, який також дозволив стимулювати індивідуальні психофізичні прояви майбутніх акторів. Так, для більш точного виявлення характеру персонажів обраної п’єси одним зі шляхів пошуку природи образу стала хореографічна імпровізація. Визначення характеристики персонажа, його характеру, способу життя, звичок, специфіки поведінки, пластичності дає акторові поштовх до імпровізаційних дій, у яких він знаходить і добирає потрібні пластичні форми, що можуть передати сутність сценічного образу глядачеві. До відтворення імпровізаційного руху виконавців спонукає музичний матеріал, який відповідає характеру створюваного персонажа й дає можливість через психофізику розкрити сценічний образ. У процесі створення вистави задіяні не тільки головні персонажі, а й виконавці, які виступають масовкою. Сама вистава також потребує естетизації всіх її елементів: синхронності та єдності виконання рухів у масових сценах. Тому під час створення імпровізаційних рухів застосовуються сучасні технічні засоби, за допомогою яких фіксується процес імпровізування всіма задіяними у виставі акторами. Потім обирається найкраща імпровізація, що повністю розкриває сценічний характер героїв вистави, а записані на відео рухи й танцювальні мізансцени передаються для опануванням всім учасникам вистави. Під час вільного танцю актори намагаються зосередитися на образі; цей процес сприяє зародженню в їхній душі почуттів і думок, що відповідно знаходять реалізацію у фізичній формі через хореографію, водночас розвиваючи психофізичну сферу актора.

Вважаємо, що описаний метод стосується не тільки роботи над імпровізаційним образом, а й комплексно впливає на сценічну свободу актора, тому що вчить органічно реагувати на непередбачувані зміни під час показу вистав, застосовуючи імпровізаційну складову.

Отже, психофізичний апарат актора може формуватися як методами загальної підготовки, так і в процесі їхньої танцювально-імпровізаційної діяльності. Використання імпровізаційного методу А. Дункан у навчально-виховному процесі підготовки майбутніх акторів спонукатиме їх до створення нових неповторних танцювально-пластичних композицій, які вони можуть використовувати у власній професійній діяльності для створення яскравого сценічного характеру.

**Література**

1. Кокнишева К. А. Органическое искусство: Станиславский, Григорьев, Страхов. *Культорологический журнал. Москва.* 2021. URL: http://cr-journal.ru/rus/journals/546.html&j\_id=48
2. Максименко Г. Творча особистість та психофізичний апарат. *Періодичне видання Кіно-театр.* 2007. №6. С. 8-11. URL: https://elib.nlu.org.ua/view.html?id=4254
3. Миленька Г. Д. «Біомеханіка» Г. Е. Лессінга як прогнозування театральних експериментів ХХ ст. *НАУКОВІ ЗАПИСКИ НаУКМА.* *Теорія та історія культури*. 2013. Том 140. С. 114-119. URL: http: //ekmair.ukma.edu.ua/bitstream/handle/123456789/2645/Mylen%27ka\_Biomekhanika\_Lessinha.pdf?sequence=1&isAllowed=y
4. Юшкова Е. В. Универсальний язык танца Айседоры Дункан. *ВестникЧереповецкого государственного университета.* 2014. № 3. С. 188-191. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/universalnyy-yazyk-tantsa-aysedory-dunkan

**УДК: 784:76(485)**

***Білозуб Л.М.,***

*кандидат мистецтвознавства,*

*доцент кафедри акторської майстерності*

*Запорізького національного університету*

**ВІЗУАЛІЗАЦІЯ ВОКАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА ЗАСОБАМИ ГРАФІЧНОГО ДИЗАЙНУ (НА ПРИКЛАДІ СЕРІЇ ПЛАКАТІВ PICTOGRAM ROCK POSTERS ВІКТОРА ГЕРЦА)**

Під час розгляду цієї теми характерне прагнення пов'язати проблему візуалізації вокального мистецтва, тобто зображення вражень від сприйняття музики в барвистих предметах та безпредметних формах, із законами сприйняття. Саме тут виявляється перспективний напрям на проблему з теоретичного погляду, який ще не отримав розвитку в працях учених. Виникає необхідність комплексних досліджень, у яких психологічний підхід буде підтриманий, з одного боку, на рівні фізіологічного, з іншого – соціального.

Візуалізація вокального мистецтва відображена у творчості молодого шведського дизайнера Віктора Герца, відомого своєю любов’ю до мінімалізму й піктограм. Дизайн – це відносно нове його захоплення. Віктор Герц прийшов у професію кілька років тому; сьогодні його майстерність досягла найвищого рівня, а його піктограми найбільш відомі в Інтернет-просторі. Дизайнер говорить: «Почавши працювати з піктограмами, я зрозумів, що це моє. Я знайшов ідеальний інструмент, адже мені подобається проста графіка – це найкращий спосіб самовираження, на мій погляд». Важко виділити якийсь один проєкт майстра. Йому однаково добре вдається створювати й музичні постери, і спритну гру з відомими всьому світу логотипами, і постери до кінофільмів.

Розглянемо музичні постери Віктора Герца. Для одного зі своїх останніх проєктів він використав назви музичних композицій популярних виконавців, перетворивши їх на прості, однак дотепні постери. Нещодавно В. Герц представив світу серію плакатів Pictogram Rock Posters, у яких перетворив рок-музику на мінімалістичні постери. Сам автор називає серію Pictogram Rock Posters амбітною і вважає, що це, можливо, найкращий з усіх проєктів, які він створив. Для музично-графічного арт-проєкту художник вибрав кілька рок-груп і сольних виконавців і перетворив їхні пісні на піктограми, які відобразив на плакатах. Вийшов ребус, який зможуть розгадати тільки справжні шанувальники рок-музики, які знають напам’ять усю дискографію улюблених артистів. Художник обрав для роботи творчість таких рок-музикантів, як Девід Боуї, Боб Ділан, The Rolling Stones, Іггі Поп, The Beatles, Брюс Спрінгстін, Джонні Кеш і Елвіс Преслі. У цьому списку відсутні жіночі імена, проте художник обіцяє виправитися в наступних арт-проєктах.

Другий його проєкт, Pictogram Music Posters, складається із серії мінімалістських постерів до відомих на весь світ пісень. Над збіркою він працював довго, намагаючись вибирати пісні неупереджено й залишити тільки найкращі. У результаті в серію Pictogram Music Posters увійшли Blur і Beatles, Doors і AC/DC, James Brown і Pixies і багато інших виконавців. Деякі митці відзначають, що стиль його роботи повністю відображає відома приказка Less is more (Краще менше, та краще), підкреслюючи лаконічність робіт шведського дизайнера. Сам В. Герц уважає свій стиль у міру еклектичним. За його словами, у ньому присутня поп-культура, вплив сучасного мистецтва, кінематографа, музики й реклами. Віктор Герц зазначає: «Мені подобається переосмислювати відомі теми, грати зі знайомими образами, тому я рідко починаю робити щось «із нуля». Мій викладач зі школи дизайну назвав мене одного разу «візуальний діджей», що ж, я згоден із таким визначенням».

Отже, візуалізація музики загалом, а вокального мистецтва зокрема – це потужний інструмент просування творчості. Слухаючи музику, можна уявити образ людини, оточуюче середовище й будь-які предмети. Для цього використовують графічні матеріали або тональну гаму одного кольору, що асоціативно збігається з характеристикою зображуваного. Візуалізація вокального мистецтва засобами графічного дизайну занурює ще в одну сферу сприйняття дійсності, дає змогу вільно сприймати й розуміти зображуване.

**УДК: 784.03(450) (091) ’’16/17’’**

***Гринь Л.О.,***

*кандидат педагогічних наук,*

*доцент кафедри акторської майстерності*

*Запорізького національного університету,*

*заслужений діяч мистецтв України,*

***Куц Н.,***

*студентка 4 курсу*

 *спеціальності «Сценічне мистецтво»*

*Запорізького національного університету*

**ОСОБЛИВОСТІ ПІДГОТОВКИ МАЙСТЕРНОСТІ СПІВУ**

**ВИКЛАДАЧІВ ІТАЛІЇ ХVІІ–ХVІІІ СТОЛІТЬ**

Вокальне мистецтво за своєю природою синтетичне й складається з нерозривної єдності декількох елементів: музики (акомпанемент, гра на музичних інструментах), співу (вокал, оперний жанр), слова (поезія, п’єса, сценічна майстерність). Як визначає дослідник і викладач з вокалу Б. Гнидь, музика сама по собі є могутнім засобом емоційного впливу на слухачів; слово у співі, його інтонація, змістовний та емоційний підтекст також підсилюють вплив на слухача [2]. Манера вокального виконавства пройшла певний шлях становлення та розвитку й була заснована на певних способах. Виділяють три основних способи співу, або три вокальні стилі.

*Співочий стиль,* що становить основу класичного вокального мистецтва, *декламаційний стиль,* що наближається до інтонації мовлення («речитатив»), *колоратурний стиль,* у якому тією чи іншою мірою втрачається зв’язок із текстом, і спів за характером наближається до гри на музичному інструменті. Використання стилів, жанрів, засобів виразності вокального мистецтва, стильових особливостей композитора визначають вокально-педагогічну школу, яка має велике призначення та несе духовну цінність у становленні особистості.

Першою європейською школою вокального мистецтва, що історично виникла на початку ХVІІ ст., була *Італійська національна школа співу,* яка розподілялась на *Венеціанську оперну школу та Неаполітанську оперну школу. Венеціанська оперна школа,* очолювана Клаудіо Монтеверді, стала головним підґрунтям у формуванні італійської вокальної школи «*bel canto*», що в перекладі означає плавний, широкий, гарний спів, в основі якого лежить кантилена. В Італійській школі беруть свій початок усі вокальні терміни й поняття, основні елементи технології оперного співу, які застосовуються у вокальному мистецтві всього світу й сьогодні.

Майстерності співака відкривалися широкі можливості, у яких його індивідуальні якості, голос, техніка й художні здібності могли всебічно розвиватись. Будучи школою вокально-технічної досконалості, італійське мистецтво вплинуло на формування й розвиток інших національних шкіл. Представниками цієї школи були композитори й вокальні педагоги К. Монтеверді, Ф. Каваллі, М. Честі, Дж. Россіні, Г. Доніцетті та В. Белліні.

К. Монтеверді як вокальний педагог вимагав від учнів не тільки гарного співочого тону, але й виразних інтонацій, здатних передавати різний емоційний стан, чіткість і ясність тексту. Він здійснив стилістичне розмежування тексту, що передає зміст п’єси та внутрішній стан. У сольному співі, у мелодійній фразі він досяг надзвичайно драматичної виразності конкретного характеру, пристрасті, сильного внутрішнього хвилювання.

*Неаполітанська оперна школа,* яка сформувалась у другій половині XVII ст. і виробила свій, надзвичайно багатий за мелодійним змістом, стиль. Різноманітні жанри оперної музики – арії, речитативи, ансамблі, інструментальні симфонії – розкрились у неаполітанській опері в усій красі. На чолі неаполітанської оперної школи стояв Алессандро Скарлатті, який у своїй творчості мистецьки втілив гарний мелодійний спів, що передає різні відтінки почуття. Мелодика А. Скаралатті емоційно відкрита, солодкозвучна, плавно ллється; він створив широку вокальну кантилену бравурного типу.

Разом із появою перших вокальних шкіл, сольний спів стає самостійним видом діяльності, та вимагає від виконавця «виховання» голосу, удосконалення вокальної техніки, а від педагога – створення педагогічної методики підготовки оперних співаків. Центрами вокального виховання й навчання в Італії XVII – XVIII ст.ст. стають консерваторії. У них навчання співу відбувалося паралельно із загальною музичною освітою. Використовуючи емпіричний метод навчання, критерієм правильного звучання вокального голосу педагоги з вокалу вважали музичний слух викладача, а єдиним орієнтиром у процесі навчання – його особистий досвід. Таким чином, традиції вокального мистецтва переходили від одного видатного співака до іншого під час практичного навчання й передавалися з покоління в покоління.

У Неаполітанській оперній школі розрізняли два регістри голосу: грудний і фальцетний. У всіх тогочасних теоретичних працях з вокальної педагогіки наполегливо наголошується на важливості однорідного звучання голосу на всьому діапазоні, уміння з’єднати грудний і фальцетний регістри. Принципами роботи над удосконаленням вокального голосу були педагогічні правила від легкого до складного, від повільного до швидкого; заняття проводились на повний голос, але до верхніх нот підходили з великою обережністю. Основною формою звуковедення співу був протяжний спів, тісно пов’язаний із вокальною кантиленою – *legato* (найсуттєвіша риса школи *bel canto)*. Обов’язковим для всіх вокалістів було оволодіння мистецтвом колоратури, розвиток гнучкості голосу як засобу виразності й методу обробки голосу.

У працях дослідників Д. Аспелунда [1], Б. Гнидь [2], Д. Євтушенка [87] та інших знаходимо, що співоче дихання називали «хитрістю у співі», підкреслюючи його специфічність: регуляція фонаційного вдихання й видихання залежала від грудної клітини, яка під час вдихання повинна була розширюватись і підніматись, а під час видихання – повертатись у попередній стан. Такий тип дихання називали грудним, він забезпечував довге фонаційне видихання, велике наповнення легенів повітрям, високе підскладочне тиснення, тобто значну інтенсивність звучання.

Італійська школа співу *bel canto*, яка отримала значний розквіт у XVII–XVIII ст.ст., дійшла до найвищого ступеня віртуозності та справила великий вплив на розвиток вокального мистецтва всієї Європи. Нові напрями у вокальній музиці, нові вимоги до вокального мистецтва породили й нові методи викладання та виконання.

**Література**

1. Аспелунд Д.С. Развитие певца и его голоса. Москва- Ленинград: Музгиз, 1952. 192с.
2. Гнидь Б.П. Історія вокального мистецтва: підручник. Київ: НМАУ, 1994. 320с.
3. Євтушенко Д.Г. Питання вокальної педагогіки. Історія, теорія, практика. Київ: Мистецтво, 1963. 339 с.
4. Назаренко И. К. Искусство пения. Очерки и материалы по истории, теории и практике художественного пения: хрестоматія. Москва: Музыка, 1968. 622 с.

**УДК: 780.8:780.615.432]:792.071.2.028**

***Пилипенко Є.,***

*студент 3 курсу*

*спеціальності «Сценічне мистецтво»,*

*науковий керівник:*

***Гердова Т.С.,***

*кандидат мистецтвознавства,*

*доцент кафедри акторської майстерності*

*Запорізького національного університету*

**ФОРТЕПІАННА МУЗИКА В ДУХОВНОМУ СВІТІ ДРАМАТИЧНОГО АКТОРА**

Класична музика – це те, що надихає та радує багатьох людей, і така тенденція продовжується роками. Класична музика завжди мала достатньо шанувальників. Багатьом імпонує звучання симфонічного оркестру або одного музичного інструмента. Лідером у симпатіях слухачів є фортепіано. І зрозуміло чому. Як правило, більшість музичних інструментів, наприклад, скрипка або флейта, є монофонічними. Це означає, що кожного разу можна брати лише одну ноту. Фортепіано дає можливість грати декілька нот одночасно. Ця якість фортепіано робить його універсальним інструментом для сольного виконання. На піаніно можливі вражаючі сольні виступи з багатим гармонійним звучанням, його також можна використовувати в ансамблі для акомпанування. Також на ньому можна виконувати твір без необхідності залучення інших інструментів.

Фортепіанна музика отримала прихильність аматорів різних фахів. Так, головний редактор газети Guardian Алан Разбріджер нещодавно опублікував книгу під назвою «Грайте знову: аматор у сутичці з неможливим». У ній він описує, як у 56 років намагався вивчити Баладу №1 Шопена. Разом з ним до уроків фортепіано повернувся актор Саймон Расселл Біл.

Одна з найкращих виконавиць-піаністок у Британії, яка вчила А. Разбріджера грати Шопена, Люсі Пархем вважала гру на фортепіано засобом самовихованн. Це прагнення до самовиховання досягається не лише через гру на фортепіано, а й через подолання своїх внутрішніх емоцій, яке, на її погляд відбувається постійно та потребує напрацьованості через фортепіанний тренінг, в якому висловлюються внутрішні почуття особистості.

Саме так почувається британський актор і режисер Семюель Вест. Він розповів, що нещодавно знову придбав собі «справжнє» піаніно та вперше за 30 років почав щодня займатися. «Подорослішавши, ви краще уявляєте собі власний настрій і можете використовувати музику як спосіб самовираження, – говорить С. Вест. – Якщо я можу зіграти невелику річ, я краще себе чую і можу краще себе висловити. Це приходить тільки з віком і дуже тішить».

Роль фортепіано в професійному житті актора є достатньо великою, навіть якщо це просто хобі. Професія актора передбачає універсальність. Гра на цьому музичному інструменті дає можливість розвинути творчі якості й фантазію, необхідні для актора, і виявити нові грані власної особистості, які були приховані до часу. У цілому опанування на будь-якому рівні гри на фортепіано збагачує особистість актора, розширює його виконавські можливості.

Спостереження й різноманітні дослідження показали, що дорослі або діти, які навчаються грати на фортепіано, досягають порівняно з іншими значно більших успіхів і в інших видах діяльності. Наприклад, у навчанні. Це відбувається тому, що опанування фортепіано не лише покращує музичні навички, а й розвиває логічні здібності, вдосконалює функціональні можливості мозку, розвиває увагу тощо. Але ці якості відіграють непересічну роль і в професійній діяльності актора.

Дещо простішими (з точки зору інтелектуального напруження та переслідуваної мети), але необхідними в професійній діяльності актора є гарна постава та координація рухів. Вивчення фортепіанної техніки й аплікатури, засвоєння розташування рук і гарна осанка за інструментом тренують малі м’язи актора та нервові зв’язки головного мозку, що дуже важливо для володіння власним тілом як інструментом акторської виразності.

Навички повної концентрації та зосередження також знаходять свій розвиток у навчанні гри на фортепіано. Гра по нотах, читання з листа потребують зосередженості й фокусування думки на пересуваннях руки або пальців клавіатурою. Це завдання покращує критичне і творче мислення. Їхнє значення в акторській професії неможливо переоцінити, бо в процесі вистави кожен учасник гранично вмикає увагу і психічну концентрацію.

Крім фізичних навичок та психологічного розвитку навчання гри на фортепіано робить особистість актора та створюваний ним образ більш витонченими. Творче спілкування з фортепіано, із фортепіанними творами прищеплюють особистості актора вишуканість і гармонійність. Опанування грою на фортепіано додає акторові впевненості в собі, що просто необхідно у хвилини, коли на актора дивиться весь глядацький зал.

Фортепіанне мистецтво вдосконалює також інтелектуальний розвиток актора, для якого важливо бути обізнаним у культурному плані. Саме безмежна фортепіанна література не тільки дає змогу познайомитися з шедеврами музичного мистецтва, художніми епохами, але й посилює власні враження від них асоціативними зв’язками з творами літературними, за мотивами яких були створені відповідні фортепіанні композиції. Особливо це актуально для творів композиторів-романтиків, бо як відомо, саме вони мали схильність до паралелей із літературними творами, сюжетами й образами. Згадана особливість творчості композиторів епохи Романтизму подвоює художнє враження й дозволяє пережити незабутні миттєвості поетичного натхнення. Це складає неоціненний емоційний «багаж» акторської особистості.

Отже, зазначене дає підстави зробити висновок про те, що гра на фортепіано тісно переплітається з професією актора та гармонійно доповнює її. Дисципліна, координація, знання теорії музики, всебічний розвиток – усе це потрібно для формування внутрішнього спокою та впевненості в собі. Заручившись допомогою цього інструменту, актор переходить на вищу сходинку формування власного творчого Я.

**Література**

1. Методика обучения игре на фортепиано. Рабочая программа для муз. училищ / составитель: И. Е. Темченко. Москва: Российская академия имени Гнисених, 2002. 215 с.
2. Алексеев А.Л. Методика обучения игре на фортепиано. Москва: Музыка. Издание 3, 1978. 283 с.

**УДК: 747:[069:7]**

***Сілогаєва В.В.,***

*старший викладач кафедри дизайну*

*Запорізького національного університету,*

***Бурий І.Д.,***

*студент 4 курсу спеціальності «Дизайн»*

*Запорізького національного університету*

**ОСОБЛИВОСТІ ДИЗАЙНУ**

**ІНТЕР’ЄРІВ КАРТИННОЇ ГАЛЕРЕЇ**

Громадські простори є важливими структуроутворювальними елементами міського середовища. Вони з'явилися на ранніх етапах розвитку цивілізації як об'єкти різноманітної діяльності населення. Спочатку вони виконували суспільну, релігійну, торгову, видовищну функції. Потім у процесі розвитку цивілізації їхнє функціональне призначення ставало більш різноманітним [1].

Проєктування громадських просторів має особливу специфіку й потребує грамотного підходу. Адже крім створення сприятливої атмосфери для відвідувачів і працівників важливо підкреслити функціональне призначення приміщення та фірмовий стиль компанії.

Простір картинної галереї є громадським. Виставкова діяльність зараз набуває популярності. Проєктування картинної галереї потребує єдиної функціональності, виразного дизайну, цілісності планувальної структури та графічного дизайну.

При проєктуванні дизайну простору картинної галереї потрібно виконувати важливі вимоги та принципи: приміщення має бути просторим, із гарним освітленням; до приміщення висуваються ергономічні вимоги; стилістичне оформлення повинно відповідати фірмовому стилю; принципи експодизайну; принципи універсального дизайну (доступність середовища).

Планувальна структура картинної галереї має відповідати тематичному характеру експонатів і загальної концепції виставки, а також мати інтуїтивно зрозуміле функціональне зонування, гарну організаційну структуру для забезпечення простоти орієнтації відвідувачів. При проєктуванні необхідно забезпечити об'ємно-планувальні рішення, що дозволяють змінювати тематику виставки, мати універсальний простір із гнучким плануванням, щоб розмістити необхідну кількість експозицій. Також потрібно враховувати можливість модернізації будівлі, наприклад, добудови блоків або модулів.

При проєктуванні громадського простору картинної галереї необхідно приділити увагу графіку руху відвідувачів, що будується на основі взаємозв'язку приміщень, передбачає логічне розташування експонатів шляхом руху глядачів. У сучасному світі з карантинними обмеженнями це дуже важливе питання. У великомасштабних картинних галереях для спрощення переміщення людей уздовж предметів виставки використовують механічні пристрої, наприклад доріжку, що рухається. У галереях малої місткості доцільно застосовувати роздільні входи та виходи.

Для кращої орієнтації руху необхідно застосовувати методи візуальної комунікації. Доречно використовувати «візуальну естафету» (візуальні переходи від великого предмета до наступного значущого експоната галереї).

Проведене дослідження та аналіз аналогів виявили сім особливостей інтер’єру картинних галерей, на яких варто зосередити увагу під час проектування.

1. Розробити графік руху відвідувачів.

2. Сформувати композиційний центр.

3. Продумати колірну гаму стін, яка не має бути яскравих відтінків, щоб не відволікати уваги від картин.

4. Забезпечити достатнє освітлення.

5. Створити зони для відпочинку.

6. Продумати загальний стиль і характер оформлення.

7. Забезпечити доступність громадського простору (урахування потреб маломобільних груп населення).

**Література**

1. Крыжановская Н. Я., Вотинов М. А. Формирование открытых архитектурных пространств в городской среде: монографія. Белгород: Издательство БГТУ, 2012. 158 с.
2. Принципы проектирования выставочного павильона. URL: https://www.archidizain.ru/2019/07/blog-post\_5.html

**УДК: 781.22+784]:792.071.2.028**

***Квєтков М.М.,***

*старший викладач кафедри акторської майстерності*

*Запорізького національного університету*

**ДЕТОНАЦІЯ ТА РОБОТА НАД РОЗВИТКОМ ВОКАЛЬНОГО СЛУХУ МАЙБУТНЬОГО АКТОРА**

Педагоги-вокалісти у своїй практичній діяльності постійно стикаються з проблемою детонації. Це є одним із найскладніших завдань у процесі роботи над розвитком вокального слуху майбутнього актора.

У літературі пояснення детонації не стільки розкривають причину цього недоліку, скільки ознайомлюють із тим, що відбувається при неточному інтонуванні в окремих частинах голосового апарату під час звукоутворення. Якщо ці недоліки виявляються при абсолютно здоровому голосовому апараті, то їх усунення має відбуватися шляхом впливу вокально-методичного характеру. Можна припустити, що в нормальному стані голосового апарату детонація є наслідком недостатнього розвитку вокального слуху. Людина, яка співає, не будучи професіоналом але володіючи гарним музичним слухом, навіть у нездоровому стані інтонує завжди бездоганно. Це показує нам саме життя на прикладі народних співаків і співачок-самородків. Очевидно їхнє точне контролююче вухо автоматично регулює роботу співочого дихання нервово-м’язового апарату гортані навіть у нездоровому стані. Якщо детонація є недоліком лише епізодичного характеру, то причини її найчастіше криються в недостатньому узгоджені роботи окремих частин голосового апарату, які не піддаються контролю слухового органу. Яскравим доказом такого припущення є те, що майбутні актори найчастіше неточно інтонують в умовах публічних виступів, коли звичайне хвилювання порушує роботу дихання. Водночас слуховий контроль значно послаблюється, оскільки увага відволікається на процес дихання. Детонація на середній ділянці діапазону часто є наслідком надмірної опори, коли майбутні актори загострюють увагу на диханні, не узгоджуючи його зі звуком. Робота над розвитком вокального слуху полягає в безперервному самоконтролі того, хто співає, та контролі педагога-вокаліста, щоб не допустити «нечистої» інтонації жодного звуку. Також варто зміцнювати м’язи гортані шляхом вправ на «стакато» – це ті моменти, які дадуть змогу усунути недоліки щодо інтонування.

Необхідно враховувати, що завданням педагога-вокаліста є розвиток у майбутнього актора як музичного слуху, так і вокального. Під поняттям «вокальний слух» розуміється не тільки здатність відрізняти висоту звуків, тобто їхні характерні особливості, а й є здатність відрізняти забарвлення звуків (це й відчуття тембру, місце звуку в тональності), ладові відчуття, відчуття гармонії, динаміки тощо. «Вокальний слух – це не тільки слух, а й складне музично-вокальне відчуття, що ґрунтується на взаємодії слухових, зорових, м’язових, дотикових, вібраційних, а можливо й ще деяких видів чутливості. Суттєвість вокального слуху полягає в умінні усвідомити й відтворити принцип утворення звуку» [1, с. 83–84]. Розвивати цей вид слуху в майбутнього актора можна на прикладах звучання голосів інших студентів, які навчаються співу, аналізуючи звукові відмінності в роботі голосового апарату того, хто співає.

 Поширеним недоліком у звукоутворенні є носові звуки, які найчастіше є наслідком млявого піднебіння, найкраще виправляються на голосній «у», при якій піднебіння значно скорочується; також їх можна виправляти на голосній «і». Такі вправи доцільно проводити спочатку на «медіумі», поступово розширюючи зону правильного звучання.

 Від неправильного, надмірного високого положення гортані в чоловіків, особливо в тенорів, утворюється «горловий звук». Це відбувається в невмілого тенора, який намагається співати «верхи», або в баса, який намагається співати нижні ноти. Іноді причини полягають у тиску кореня язика на горло. Усунути ці недоліки можна звернувши увагу на положення гортані й виконуючи вправи на голосній «а». Також варто зосередитися на положенні язика: якщо язик «встає горбом», закриваючи всю задню частину ротової порожнини, а кінчик його відходить від нижніх зубів і далеко відтягується назад, то причина дефекту звуку явно в положенні язика. Якщо положення язика правильне, то причина горлового звуку полягає в положенні гортані. Звільненню гортані допоможе спів на «у» (ніби видування голосу), а також спів на піано із закритим ротом на нижніх нотах.

Необхідно відзначити також досить поширений недолік у звукоутворенні, що полягає в особливій манері – «в’їзд або під’їзд» у звук. Усунення цього недоліку надзвичайно полегшується, якщо майбутній актор відчує й повірить, що під’їзд до звуку явище антихудожнє, і переконається в тому, що цей недолік порушує точну мелодійну лінію вокального твору. Варто лише активізувати увагу на моменті виникнення звуку шляхом посилення атаки відразу на належний тон, і мета буде досягнута.

**Література**

1. Морозов В. П. Вокальный слух и голос. Москва-Ленинрад : Музыка, 1965. 165 с.

**УДК: 792.024.3**

***Стадніченко Н.В.,***

*кандидат педагогічних наук,*

*доцент кафедри акторської майстерності*

 *Запорізького національного університету,*

*заслужена артистка України,*

***Лєто О.І.,***

*студентка 2 курсу магістратури*

*спеціальності «Сценічне мистецтво»*

*Запорізького національного університету*

**МИСТЕЦТВО ГРИМУ ЯК НЕОБХІДНИЙ КОМПОНЕНТ ТЕАТРАЛЬНОЇ ВИСТАВИ**

Основним принципом театру є визначення його мистецтвом колективним, оскільки вистава – це результат роботи великої кількості фахівців. Окрім автора, режисера, композитора, художника, балетмейстера, акторів у створенні театральної вистави беруть участь освітлювачі, художники, гримери, технічний персонал та ін.

За К. Станіславським принцип колективності мистецтва театру є невід’ємним від принципу його синтетичності. Eсі види мистецтв – музичного, вокального, образотворчого, хореографічного – є повноцінними компонентами вистави. Гармонійне їх поєднання у виставі забезпечує актор, який є її ценральною фігурою. Саме актор, створюючи сценічний образ, втілює ідею п’єси, розкриває перед глядачем творчий задум драматурга, режисера, через призму його творчості глядач сприймає результати діяльності всіх учасників процесу реалізації творчого задуму.

Робота над роллю вимагає від актора пошуків необхідних засобів зовнішньої виразності персонажа. Одним із таких засобів є грим. За допомогою гриму актор змінює своє обличчя, а саме: молода людина виглядає старою, неприваблива – красивою тощо. Але навіть у тому випадку, коли обличчя виконавця ролі співпадає за основними характеристиками із зовнішністю сценічного персонажа, він не може вийти на сцену без гриму, бо під яскравим світлом незагримоване обличчя буде виглядати як біла, невиразна пляма.

Грим безпосередньо пов'язаний зі стилістикою, жанром, характером вистави і є ніби зовнішньою оболонкою художнього образу. Як один із компонентів сценічного образу він сприяє висвітленню рис характеру персонажа на основі трактування загального творчого задуму й плану вистави.

Залежно від бачення режисера, художника, їхніх методів роботи над виставою, а також від гри актора, грим може змінюватися. Знаходження необхідного гриму є одним із завершальних етапів роботи над роллю. Вдало знайдений і добре виконаний грим впливає на творче самопочуття актора й часто стимулює його до пошуку більш точного втілення сценічного характеру.

Особливо відповідально слід підходити до створення портретного гриму, де головною є не зовнішня, формальна схожість персонажа з його прототипом, а виявлення сутності образу. У цей момент мистецтво гриму близьке до мистецтва художника-портретиста. Портретний грим у чистому вигляді існувати не може, він незмінно пов'язаний із характерним гримом. Тому, приступаючи до роботи над портретним гримом, виконавці мають докладно вивчити історичний ілюстрований матеріал, що стосується персонажа. При цьому нерідко виникають труднощі, оскільки документи епохи часто суперечать один одному. Працюючи з літературним матеріалом, актору потрібно уважно ставитися до літературного тексту. У творах зазвичай дається портретна характеристика дійової особи. Уявлення про зовнішній вигляд персонажа можна доповнити також ремарками автора.

Характер людини визначається її внутрішнім змістом, він наяскравіше проявляється в моменти зіткнення з навколишньою дійсністю. У літньому віці внутрішня структура людського організму перероджується психологічно та фізіологічно, викликаючи зміни в зовнішньому вигляді: різко виділяються надбрівні дуги, западають очі, опускаються кутики губів, поглиблюються носогубні складки, м'язи обличчя стають слабкими. Це певною мірою виявляє характер людини, свідчить про стан її здоров’я, соціальний статус, походження, життєвий досвід, професію, емоції. У сценічному втіленні персонажа всі властиві йому характеристики мають бути врахованими в процесі створення гриму й відображатися на обличчі. Але не завжди характер визначається лише зовнішністю, вона часто буває оманлива. Наприклад, мімічна структура обличчя справляє враження приємної, чарівної людини, а насправді все зовсім навпаки. Актор має вивчити характер персонажа, виявити подібні протиріччя й підкреслити їх засобами гримування. Провідні актори минулого й сучасного театру використовували його як засіб художньої виразності та надавали роботі над створенням гриму такого ж значення, як і роботі над роллю. У творчості А. Бучми, М. Заньковецької, Ф. Шаляпіна М.Щепкіна, В. Шумського та інших відомих акторів сучасності грим був строго підпорядкований творчому задуму вистави.

Як один із основних компонентів зовнішнього оформлення вистави грим допомагає актору розкрити глибину сценічного образу. Для збереження природної живої міміки обличчя актори частіше надавали перевагу живописним прийомам гримування й користувалися перуками, фарбами, наклейками дуже обмежено. Значення набували окремі виразні деталі, які робили необхідний акцент на важливих рисах характеру персонажа, створюючи повну гармонію між внутрішньою сутністю образу та його зовнішнім виглядом.

Отже, грим у виставі є необхідним. Це спосіб зробити обличчя актора виразним; допомогти глядачеві слідкувати за мімікою персонажа; підкреслювати характерні риси зовнішності дійової особи, змінювати обличчя виконавця для кожної нової ролі; демонструвати особливості характеру сценічного героя, доносити до глядача його приховані сутнісні якості, відображати жанр, авторський стиль п'єси, рішення режисера, художника-постановника; розкривати ідейно-художній задум вистави.

**Література**

1. Бобошко Ю.М. Гнат Юра. Київ: Мистецтво, 1980. 180 с.
2. Бейтан М. Грим для театра, кино и телевидения. Москва: Искусство, 1997. 354 с.
3. Василько В.С. Про перевтілення в мистецтві актора. Київ: Мистецтво, 1976. 230 с.
4. «Молодий театр». Генеза, завдання, шляхи. Статті, спогади, матеріали. Київ: Мистецтво, 1991. 360 с.

**УДК 378.015.31:792.8**

***Гончаренко Ю.В.,***

*кандидат педагогічних наук,*

*доцент кафедри акторської майстерності*

*Запорізького національного університету,*

***Ткаленко К.,***

 *студентка 4 курсу*

*спеціальності «Сценічне мистецтво»*

*Запорізького національного університету*

**Професійний розвиток майбутніх акторів засобами пластичної культури**

Сучасний інтелектуальний театр вимагає від актора не тільки глибокого аналітичного підходу до ролі, а й високого ступеня безпосередності, емоційної забарвленості, інтелігентності, а також справжнього артистизму сценічного мистецтва, які досягаються володінням основними професійно-технічними навичками й тілом актора в цілому. Пластична виразність актора розвивається як засобами сценічного руху, так і в процесі хореографічної діяльності, а також займає одне з чільних місць у навчально-виховному процесі підготовки майбутніх акторів, висуваючи ряд складних завдань для розширення рухових можливостей їхнього організму.

Видатні діячі театру К. Станіславський і В. Мейєрхольд досліджували проблему взаємозв'язку свідомості, руху й почуття під час акторської гри та створили оригінальні творчі методи, які лягли в основу всесвітньої театральної педагогіки. Відомі представники театрального мистецтва Є. Вахтангов, Ю. Громов, Є. Гротовський, О. Таїров, Г. Товстоногов, Б. Щукін та ін. вказували на важливість упровадження пластичних засобів у навчально-виховний процес підготовки акторських кадрів. Важливість практичного впливу хореографії на професійне становлення майбутніх акторів підкреслюється в дослідженнях відомих представників хореографічної педагогіки Ю. Василькова, Г. Крістерсона, Т. Кудашевої, С. Кузнєцова. Незважаючи на численні дослідження педагогів, мистецтвознавців і видатних діячів театрального й хореографічного мистецтв стосовно необхідності розвитку рухових навичок акторів, взаємовплив танцювального мистецтва та сценічного руху на формування пластичної культури майбутніх акторів представлений недостатньо.

У своїх мистецтвознавчих працях К. Станіславський зазначав, що злиття внутрішнього стану та зовнішнього рухового прояву актора, естетика та краса змістовної форми його рухів, сила емоційного впливу на глядача визначають рівень пластичної культури актора [3].

Особливу увагу формуванню пластичної культури акторів приділяв В. Мейєрхольд. Він вимагав від актора природньої граційності та спритності в передачі руху, який повинен відображати виразність сценічного характеру. На його думку, формування такої пластичної культури полягало в тому, щоб актор міг відчувати своє тіло та вмів керувати ним, а його рухи мають набувати художньо-естетичних і символічних форм на сцені [2].

Видатний режисер М. Чехов відзначав первинність тілесних відчуттів під час роботи над роллю та їхній естетичний прояв у пластиці актора. Він розумів тіло актора як субстанцію, яка виявляє духовний світ людини. Саме тому режисер наполягав на тому, щоб у тренінгу актора були не лише фізичні вправи, а й ті, що сприяють розвитку здібностей передавати через рух емоційність і духовність [4].

Розвиваючи ідеї К. Станіславського і В. Мейєрхольда, режисер Є. Гротовський розробив оригінальний фізичний тренінг для акторів, що вплинув на методологію викладання пластичних дисциплін у театральних вишах, а також створив новий фізичний театр, у якому пластика акторського тіла займала одне з чільних місць. Його «Бідний театр» отримав таку назву, оскільки він та актори свідомо відмовилися від зайвих декорацій, гриму, костюма, зробивши акцент на всебічних можливостях тіла особистості, а саме: сили дихання, незвичайному звуковидобуванню, тренованих м’язах тіла, акробатичних рухах та естетично забарвлених жестах [1].

Аналіз мистецтвознавчих праць та практичних методів відомих режисерів показав, що неможливо виховувати професійного актора, спираючись лише на його фізичну підготовленість, необхідно також приділяти велику увагу художній виразності його рухів. Адже створення яскравого сценічного образу досягається актором за рахунок володіння ним як природними, невимушеними, вільними побутовими рухами, так і естетично-забарвленими хореографічними навичками.

Саме тому в навчально-виховному процесі підготовки акторських кадрів дисципліни «Хореографія» та «Сценічний рух» мають викладатися в комплексі й доповнювати одна одну. Так, естетизація рухів майбутніх акторів розвивається в процесі опанування методів хореографії, а саме, елементів класичного танцю, які є більш виразними, чуттєвими й художніми по відношенню до тих, що вивчаються на заняттях зі сценічного руху. На нашу думку, основні вправи класичного екзерсису сприяють формуванню емоційно насичених, художніх і виразних пластичних рухів, жестів та поз. Проте володіння елементами сценічного руху дає можливість майбутнім акторам гармонійно розвивати руховий апарат, виробляти правильну поставу, виховувати свободу й еластичність м’язів, тобто бути фізично розвиненим. Вивчення різних видів рухів і акробатичних елементів під час проведення дисципліни сценічного руху не тільки підвищує фізичну підготовку майбутніх акторів, а й сприяє правдивому створенню сценічного образу драматичної вистави.

Отже, пластична культура є однією з найважливіших ознак професійної майстерності майбутніх акторів, якою вони повинні володіти для створення повноцінного сценічного образу. Формування пластичної культури майбутніх акторів залежить від успішного засвоєння ними методів сценічного руху та хореографічного мистецтва, а також від взаємовпливу означених дисциплін, навчально-виховний процес яких повинен ґрунтуватися на естетизації рухів, емоційній забарвленості, художній виразності, чуттєвості, а також на якісній природно-фізичній підготовці за рахунок розвитку координації, сили, витривалості та швидкості реакції.

**Література**

1. Гротовский Е. К Бедному театру/ сост. Э. Барба, предисл. П. Брука. Москва: Артист. Режиссер. Театр, 2009. 298 с. URL: https://theatre-library.ru/authors/g/grotovskiє
2. Мейерхольд В.Э. Статьи, письма, речи, беседы: в 2 т./ ред. изд. Е.Г. Иванова, О.Н. Россихина, худ. Г.В. Дмитриев, худ. ред. Г.К. Александров, техн. ред. М.П. Ушкова, кор. А.А. Позина. Москва: Искусство, 1968. Т. 2. 1917-1939. 523 с. URL: https://theatre-library.ru/authors/m/meyerhold
3. Станиславский К. С. Собр. соч.: в 8 т./ ред. кол. M. H. Кедров (глав. ред.), О.Л. Книппер-Чехова, А.Д. Попов, Е.Е. Северин, Н.М. Горчаков, П.А. Марков, В.Н. Прокофьев, Н.А. Абалкин, H.H. Чушкин, вступ. Г.В. Кристи. Москва. Искусство, 1935.Т. 2. ч 2: Работа актера над собой. Работа актера над собой в творческом процессе воплощения. 434 с. URL: http://www.theatre-library.ru/authors/s/stanislavskiy
4. Чехов М. А. Литературное наследие: в 2 т./ ред. кол. Н.Б. Волкова, М.О. Кнебель, Н.А. Крымова, Т.И. Ойзерман, Г.А. Товстоногов, М.А. Ульянов, общ. науч. ред. М.О. Кнебель, ред. Н.А. Крымова, сост. И. . Аброскина, М.С. Иванова, Н.А. Крымова, ком. И.И. Аброскиной и М.С. Ивановой. Москва: Искусство, 1995. Т. 2. Об искусстве актера. 588 с. URL: http://teatr-lib.ru/Library/Chehov\_m/Nasled\_2

**УДК: 808.5**

***Петрик Т.Д.,***

*старший викладач кафедри акторської майстерності*

*Запорізького національного університету,*

*магістр педагогіки вищої школи,*

***Синьоока Д.В.,***

*студентка 2 курсу магістратури*

*спеціальності «Початкова освіта»*

 *Запорізького національного університету*

**КУЛЬТУРА МОВИ І КУЛЬТУРА МОВЛЕННЯ ПЕДАГОГА**

Ефективність мовлення педагога залежить від культури мови, тобто від правильності постановки мови, від рівня володіння мовою, від коректного добору мовних засобів.

Культура мови – галузь знань, яка вивчає нормативність мови, її відповідність суспільним вимогам; індивідуальна здатність особистості вільно володіти різними функціональними стилями [2].

Поняття «культура мовлення» ми використовуємо при визначенні рівня мовних засобів у повсякденному спілкуванні. Культура мовлення – це сукупність навичок і знань людини, що забезпечує доцільне й безперешкодне застосування мови з метою спілкування, володіння нормами усної та письмової літературної мови (правила вимови, наголоси, граматика, стилістика), а також уміння використовувати виражальні засоби мови в різних умовах спілкування відповідно до цілей та змісту промови. Здебільшого це поняття вживають, аналізуючи письмові тексти, мовну практику особистості.

Важливими характеристиками культури мовлення є правильність, змістовність, доречність, достатність, логічність, точність, ясність, стислість, простота та емоційна виразність, образність, барвистість, чистота, емоційність.

Ознаки, котрі характеризують культуру мовлення педагога, – це правильність, різноманітність, виразність, якість, точність, нормативність, чистота, стислість, доцільність, логічність, варіативність, варіантність, простота, естетичність, багатство, актуальність, конкретність і належний теоретичний рівень [3].

Структуру мовлення вчителя складаюсь такі особливості:

* тривалість мовлення;
* коректне горизонтальне та вертикальне членування мовлення;
* використання тропів;
* використання риторичних фігур.

 Усе це підсилює виразність, експресивність мовлення, силу його впливу на адресата й головне – фоносприйняття самої особи.

Не маючи любові до мови, високої лінгвістичної свідомості, не маючи потреби аналізувати, удосконалювати й відточувати власне мовлення, носій мови не досягне високого рівня культури мовлення. Кожен, хто має бажання гарно розмовляти, повинен вдумливо читати твори різних стилів, добре володіти мовними нормами, стежити за їхніми змінами, не допускати змішування мовних явищ, проявів інтерференції (використання елементів різних мов).

Поширеною помилкою є бажання використовувати «модні» тенденції щодо вживання іншомовних слів, жаргонізмів-кліше (стійких сполучень, що використовуються в певних ситуаціях), термінологізмів, «телеграфного» стилю мовлення, нарочитої спрощеності тощо. Це все псує сприйняття правильної культури мовлення в мовця, а тим більше у викладача, адже його манеру наслідують і переймають діти, котрі формують свою культуру мовлення з нуля. Культура мовлення вчителя – це фактор, що впливає на визнання в педагогічному світі. Учителі, які не володіють мовленням на належному рівні, не можуть бути задоволеними собою, що негативно позначається на їхній поведінці, професійній діяльності, навіть приватному житті [1].

Причиною низької культури мовлення дитини, її небажання вчитися, пасивність і незацікавленість, є результатом низького рiвня мовленнєвої культури педагогів.

Культурі мови потрібно вчитися. Культура мови не є вродженою властивістю людини. Це результат важкої, кропіткої та поступової роботи над собою. Ще засновник теорії красномовності М. В. Ломоносов вважав, що «красномовність є мистецтво про всяку дану матерію красно говорити і тим схиляти інших до своєї про неї думки» [2, с. 115].

**Література**

1. Бутенко Н.Ю. Комунікативна майстерність викладача: Навч. посібник. Київ: КНЕУ, 2005. 336 с.

2. Ломоносов М.В. Избранные философские произведения. Москва: ГосПолитИздат, 1950. 759 с.

3. Окуневич Т. Г. Культура мовлення майбутнього вчителясловесника: дис. … канд. пед. наук: 13.00.02. Т. Г. Окуневич ; Херсон. держ. ун-т. Херсон, 2018. 225 с

**УДК: 792.071.2.028:78.03**

***Гейко С.,***

*студентка 2 курсу*

*спеціальності «Сценічне мистецтво»*

*Запорізького національного університету****,***

*науковий керівник:*

***Гердова Т.С.,***

 *кандидат мистецтвознавства,*

*доцент кафедри акторської майстерності*

 *Запорізького національного університету*

**АКТОРСЬКА ПРОФЕСІЯ ТА КЛАСИЧНА МУЗИКА:**

**АСПЕКТИ ВЗАЄМОДІЇ**

Класична музика в багатьох аспектах є невичерпною базою як для повноцінного існування цивілізованої людини, так і для більш вузьких конкретних аспектів окремих фахів. Особливо важливим є перехрещення класичного музичного мистецтва з професією драматичного актора. Ця взаємодія проявляється як на часовій відстані від безпосереднього акторської дії, так і під час такої.

У першому випадку сприйняття класичних музичних творів значною мірою формує уяву актора. Це можливо завдяки специфіці мистецтва взагалі й специфіці самого музичного мистецтва. Особливість будь-якого мистецтва полягає в тому, що все розмаїття ідей надається реципієнту в художній формі, яка не може бути відокремлена від емоційного забарвлення. Таким чином, у процес сприйняття обов’язково включаються почуття глядача (слухача). А вплив через емоції, за твердженнями психологів, є найдієвішим. Специфіка самого ж музичного мистецтва полягає в тому, що, минаючи матеріальну форму художньої думки, вона концентрує всі сили сприйняття на самій емоційній сутності цієї ідеї. Отже, вплив її безпосередньо звернений до почуттів сприймаючого.

Враховуючи зазначене, можна сказати, що класична музика може «запрограмувати» уяву актора в певному напрямі. Це справедливо буде і стосовно окремої ситуації, і стосовно довгострокової перспективи його професійного розвитку.

Підтвердженням цих теоретичних тверджень є спогади багатьох акторів, які ділилися своїми спостереженнями. У деяких акторів при слуханні музичних творів виникають зорові асоціації, наприклад, чітко зображені картинки в певній послідовності. Деякі навіть стверджують, що послідовність таких картинок подібна на театральне дійство. Так, наприклад, під час прослуховування церковних хоралів перед внутрішнім зором слухача виникає зображення інквізиції Середньовічної Європи. Детальний аналіз і редагування слухових і зорових вражень у такому випадку стають основою майбутньої поставки хореографічного номеру чи навіть цілої вистави.

Враження від музичного твору не обов’язково виявляються в баченні конкретних картин. Матеріальна конкретизація змісту твору є властивістю музики. Будь-якої. Прямі та матеріально конкретизовані асоціації протистоять самому духу музики. Отже, більш важливим можна вважати інший вид асоціативних паралелей між музикою та акторством; той вид, який є спільним для музичного й театрального мистецтв. Це асоціація через сприйняту емоцію. Відсутність матеріальної конкретизації має ту перевагу, що залишає значний простір для фантазії слухача (яким може бути й актор).

Як приклад можна навести Концерт для фортепіано з оркестром Едварда Гріга або Токату й Фугу Й. Баха. Це вельми емоційні музичні твори. І тому не так важливо, що концерт Е. Гріга викликає в уяві традиційний бал ХVIII ст. в усіх дрібницях, а Токата і Фуга Й. Баха зовсім позбавлені матеріальної конкретизації художньої ідеї. Головним є те, що обидва твори переводять фантазійність із реально-матеріальної площини в площину духовних пошуків людини, тобто звертаються не до окремого органу почуттів, а безпосередньо до Духу людини. Такі твори в художній формі ставлять глибокі узагальнені філософсько-етичні проблеми, такі як боротьба добра і зла в людській душі, загубленість у Всесвіті тощо.

Ця складна проблематика особливо важлива для фахівців художніх спеціальностей. По-перше, її наявність виводить художні твори (вистави, картини, музичні твори) на новий рівень мислення, новий рівень світосприйняття, дозволяє позбутися повсякденної і художньої спрощеності. По-друге, філософсько-естетичний багаж, що накопичується в актора протягом його професійної діяльності, дозволяє сформувати художника (у широкому смислі слова) певної спрямованості, певного амплуа – трагедійного актора, актора-коміка та ін.

Отже, класична музика впливає на актора на різних рівнях: на рівні реально-матеріальних (зорових) асоціацій; на рівні філософсько-художніх ідей твору; на рівні саморозвитку професійного абрису актора.

**Література**

1. Заворотній О. Т. Психофізична техніка та тренінг актора: навч. посіб. Рівне : РДГУ, 2006. 270 с.

2.Крег Е. Г. Про мистецтво театру. Київ : Мистецтво, 1974. 320 с.

3. Неллі В. О. Про режисуру. Київ: Мистецтво, 1977. 208 с.

**УДК: 7.012:7.03217 (100)**

***Сілогаєва В.В.,***

*старший викладач кафедри дизайну*

 *Запорізького національного університету,*

 ***Грін М.,***

*студентка 2 курсу спеціальності «Дизайн»*

*Запорізького національного університету*

**МІЖНАРОДНИЙ СТИЛЬ ДИЗАЙНУ – АР-ДЕКО**

Викликаний стрімким розвитком промисловості початку ХХ століття, стиль ар-деко широко охоплює рукотворні дизайнерські й архітектурні твори по всьому світу. Естетична реакція мистецтва на промислову революцію вилилась у стиль із чистими й сильними лініями, стилізованими мотивами, із суровою естетикою нових матеріалів технологічного прогресу, що прийшов на заміну хитромудрим природним формам і коштовним матеріалам стилю ар-нуво.

Затвердився стиль ар-деко після Міжнародної виставки декоративно-прикладного мистецтва та промисловості 1925 року в Парижі. Міжнародні виставки тих часів – це наче місто в місті, місто, що складається з окремих будівель – національних павільйонів. Серед учасників виставки було понад 16 мільйонів шанувальників мистецтва з різних куточків світу. Зразки стилю з’явилися всюди, особливо у великих містах із розвиненою архітектурою. Одяг і архітектура тих часів були ключовими для зміцнення та постійного зв'язку стилю ар-деко з прогресом і науковими проєктами. Наприклад, археологічні розкопки двадцятих років (в Італії (Помпеї, Троя) та в Єгипті (гробниця короля Тута) наповнили дизайн у стилі ар деко: стилізованими квітами й зображеннями, тваринними патернами, арками, колонами, зиккуратами, контрфорсами. Також захоплюючий прогрес, пов’язаний із електродвигунами, радіотехнологіями, хмарочосами, подорожами в автомобілях, літаках, потягах, наповнив стиль ар-деко технологічними мотивами, обтічними формами й аеродинамічними вигонами.

Стиль уміло запозичував від попередніх напрямів певні особливості, однією з яких є використання геометричних форм або їхніх фрагментів: кіл і широких площин чистого кольору; прямих кутів і ліній; чіткості й прямолінійності конфігурацій. Досліджувати геометричні форми та особливості їхнього застосування в архітектурі й дизайні ще на початку XX ст. почали П. Беренс, В. Ґропіус, Ле Корбюзьє та інші видатні архітектори й дизайнери [3].

Винахід камери та кінофільму призвів до того, що образотворче мистецтво більше не повинно було бути буквальним та реалістичним. Багато художників періоду ар-деко шукали натхнення за рахунок переосмислення релігійної іконографії класичного мистецтва крізь призму міського пейзажу зі хмарочосами. Вимогам часу відповідало те, що сюжет плакату прирівнювався до божественості, хоча це часто мало пропагандистський підтекст.

Сьогодні дизайнери можуть широко використовувати естетику ар-деко за допомогою застосування двомірних ілюстрацій, які мають яскраві кольори, тонкі штрихування, жорсткі лінії, що роблять зовнішній вигляд багатошаровим.

Ар-деко – це один із найстійкіших стилістичних рухів у історії, він кидає виклик часу. У сучасних тенденціях графічного дизайну він тримається в топах. Тому що в ньому є своєрідний шарм «старої школи» та нотка ностальгії. Підхід до дизайну в цьому стилі досі виділяється, викликає захоплення й наслідування попри те, що після народження стилю минуло більше сотні років.

**Література**

1. Art Deco Design: History and Inspiring Examples. Marc Schenker. URL : https://creativemarket.com/blog/art-deco-design-style-examples
2. [Encyclopedia](https://arthive.com/encyclopedia). Art Deco. Art and technological progress. URL: https://arthive.com/encyclopedia/4267~Art\_Deco?\_lang=EN
3. Клочана А. Геометричні мотиви в дизайні поліграфічної продукції стилюардеко.URLhttps://lnam.edu.ua/files/Academy/nauka/visnyk/pdf\_visnyk/34/129-139\_Klochana.pdf

**УДК: 784.03(470+57)**

***Гринь Л.О.,***

*кандидат педагогічних наук,*

*доцент кафедри акторської майстерності*

*Запорізького національного університету,*

 *заслужений діяч мистецтв України,*

***Пивоваров С.,***

*студент 4 курсу*

*спеціальності «Сценічне мистецтво»*

 *Запорізького національного університету*

**МЕТОДИЧНІ ЗАСАДИ ТА ПРИНЦИПИ**

**ВОКАЛЬНОЇ ПІДГОТОВКИ РОСІЙСЬКОЇ**

**ВОКАЛЬНО-ПЕДАГОГІЧНОЇ ШКОЛИ**

Традиції вокальної педагогіки спираються на методи формування виконавського рівня співочого мистецтва, відшліфовані багатовіковими надбаннями в історико-культурному розвитку національних рис народу й утверджені через стилістичні епохи й напрями. Аналізуючи теоретичний та методичний аспекти становлення й розвитку західноєвропейських вокально-педагогічних шкіл – італійської, французької, німецької – як культурологічного явища, розглянемо методичні положення, на яких базувалися вокальні принципи представників російської школи – Михайла Глінки та Олександра Варламова.

Російська вокальна школа накопичила багатий досвід постановки й розвитку співочого голосу, який не тільки відрізняється оригінальністю та інноваційністю, але й орієнтований на ефективність процесу для виконавців-початківців із різними вокальними даними й рівнем музичних здібностей.

У перших десятиліттях ХІХ ст. зростає інтерес російських композиторів і співаків до італійського оперного театру. Цьому сприяє творчість Д. Россіні, В. Белліні й Г. Доніцетті. Російський композитор, співак і викладач співу М. Глінка у своїх піснях, романсах і операх, у цінних вправах для розвитку голосу, у змістовних вокально-методичних вказівках відобразив і відзначив найважливіші принципи російської вокальної школи. Окрім практичної роботи зі співаками, він приділяв велику увагу питанням розробки нової методики постановки голосу та складанню вокально-технічних вправ. Його «Вправи для вирівнювання та вдосконалення голосу», написані для видатного російського оперного співака О. Петрова, набули професійного значення для майбутніх співаків.

Метод М. Глінки полягав у першочерговому вдосконаленні натуральних тонів (тих, які виникають без підсилювання), «...тільки після цього поступово можна обробити й довести до вдосконалення й інші звуки» [3]. Його можна назвати вокально-концентричним, оскільки вправи розвиваються від тонів натуральних (центру голосу), на яких тримається спокійне мовлення людини, до тонів, які оточують центр голосу. Основу цього методу становить принцип розвитку співочого голосу від кращих звуків центрального регістру до поступового їх закріплення на всьому діапазоні. Відмінність «вокального методу» М. Глінки полягала в природному поступовому розвитку голосу на противагу механічному витягуванню діапазону голосу західними педагогами.

Дослідник Б. Гнидь акцентує увагу на основних установках М. Глінки як педагога.

* Співати вправи на літеру «а» італійську, тобто оформлену, округлу, а не таку відкриту голосну, як у розмові.
* Співати не дуже голосно й не дуже тихо, а «вільно», тобто співати своїм повним голосом, не форсуючи.
* «Прямо попадати на ноту, пов’язувати, не тягнути при переході з одної ноти на іншу», тобто досягати чіткої, твердої атаки звука».
* Співати вправи, особливо гами, без крещендо, з рівною силою звучання, що значно складніше й корисніше; співати без виділення жодного звука.
* Не відкривати занадто широко рот, оскільки таке положення затискає глотку й заважає вокалізації.
* Враховувати міміку обличчя, а також різні форми відкривання рота, що впливають на забарвлення звука.
* Уникати легкої вокалізації, натомість проводити вокальні заняття не за рахунок легкості, а за рахунок правильності вокально-технічних прийомів [2].

Після праці «Вокальні вправи і методичні пояснення до них» М. Глінки робота А. Варламова «Школа співу» посідає в російській вокально-педагогічній літературі одне з почесних місць. На особливу увагу заслуговує третя частина книги – «Десять вправ». Вони є чудовим навчальним матеріалом для розвитку музичності й досконалої гнучкості голосу. У «Школі співу», відповідаючи на запитання щодо того, хто має право бути вчителем співу, О. Варламов зазначав, що ним може бути лише співак, здатний продемонструвати учневі мистецтво співу «живим голосом», щоб той міг перейняти від учителя «різні прийоми», наслідуючи його [3].

Російська вокальна школа складалася поступово, знайшовши повне вираження у вокальному методі М. Глінки. Здійснений у його творчості синтез православного співочого мистецтва, народної пісенності й мелосу бельканто дав життя явищу російської музики, яке можна образно назвати російським бельканто.

Таким чином, характерні принципи російської вокальної школи – це простота й задушевність виконання при досконалій вокальній техніці, уміння поєднувати вокальну майстерність із емоційно забарвленим живим словом, майстерність драматичної гри, нерозривно пов'язана з комплексним розвитком основних вокальних навичок. Крім того процес постановки голосу в методиках російської вокальної школи має серйозну наукову основу і спирається на фізіологічну природність вокального звучання.

**Література**

1. Глинка М. И. Упражнения для уравнивания и усовершенствования гибкости голоса. Москва: Юргенсона, 1903. 185 с.
2. Гнидь Б. П. Історія вокального мистецтва: підручник. Київ: НМАУ, 1994. 320 с.
3. Назаренко И. К. Искусство пения. Очерки и материалы по истории, теории и практике художественного пения: хрестоматія. Москва: Музыка, 1968. 622 с.
4. Панофка Г. Искусство пения / Теория и практика для всех голосов. Москва: Музыка, 1968. 216 с., ноты.

**УДК: 378.093.5:792]:793.31(477)**

***Гончаренко Ю.В.,***

 *кандидат педагогічних наук,*

 *доцент кафедри акторської майстерності*

 *Запорізького національного університету,*

***Балан О.,***

*студентка 4 курсу*

*спеціальності «Сценічне мистецтво»*

 *Запорізького національного університету*

**Професійне становлення майбутніх акторів засобами українського танцю**

Хореографічні засоби, зокрема їхня фольклорна лексика,

здатні забезпечити не тільки високий рівень володіння акторами

органікою сценічної поведінки за рахунок стимулювання розвитку їхньої пластичної свободи, а й сприяти розвитку їхньої національної свідомості та культури.

На важливості загального рухового розвитку акторів наголошували такі видатні режисери минулого, як К. Станіславський, В. Мейєрхольд, М. Чехов та ін. Танець виступає важливою складовою формування професійних якостей акторських кадрів у роботах А. Лещинського, А. Кемеровського, Б. Голубовського та ін. Але те, як саме фольклорний танець забезпечує формування однієї з основних складових професійної майстерності актора, його пластичності, у науковій літературі розглянуто недостатньо. Тож мета нашої роботи полягає в розкриті форм і засобів української танцювально-фольклорної лексики, які забезпечуватимуть професійно-пластичний розвиток акторських кадрів.

Іще наприкінці ХІХ – початку ХХ століття в драматичних виставах видатних митців українського театру (М. Кропивницького, М. Садовського, М. Старицького) фольклорний танець був одним із додаткових засобів розкриття як змісту вистави, так і сценічного образу ролі. Це відбулося завдяки наполегливій, кропіткій праці хореографа, фольклориста-етнографа В. Верховинця та його учня В. Авраменка. Їхня співпраця з театром М. Садовського та І. Марʼяненка «Товариство українських акторів», який багато гастролював теренами України, дозволила відомим хореографам не тільки займатися вивченням фольклорної лексики різних регіонів України, а й впроваджувати справжній етнічний танець у репертуарні вистави цих театрів. Фольклорно-танцювальні постановки В. Верховинця та В. Авраменка сприяли створенню справжніх українських характерів, які розкривали особливості національної культури народу України, його менталітет і правдиву духовну красу [1]. Тож можемо впевнено сказати, що важливою складовою підвищення рівня професійно-пластичної майстерності акторів є українська фольклорно-танцювальна лексика.

Для визначення засобів і форм танцювально-фольклорної лексики ми звернулися до мистецтвознавчої літератури теоретиків і практиків хореографічного мистецтва (В. Авраменка, В. Верховинця, Л. Каміна, А. Максименка, К. Островської, Т. Повалій, Д. Шарікова та ін.), які вказують на їхню багатогранність і різноманітність, пов’язану з жанровими, лексичними та регіонально-етнографічними особливостями українського танцю.

Так, аналіз наукової та методичної літератури показав, що за історико-етнографічними характеристиками українські народні танці поділяються на 3 основні регіони: Центрально-Східний, Північний і Західний [2]. Ми розглянемо Центрально-Східний і Західний регіони. Центральний регіон України представлений такими танцювальними формами, як «Гопак», «Повзунець», «Козачок», «Запорожці» тощо. Фольклорна лексика цих танців ґрунтується на використанні широких рухів і бігів (тинки, вірьовочка, бігунець, біг із підскоком, танцювальний біг із потрійним притупом тощо), трамплінних стрибків (високій тинок, бідуїнський, кабріолі, розніжка тощо), різноманітних присядок, що виступають засобами фольклорної лексики. За допомогою цих засобів актори у своїй сценічній діяльності можуть демонструвати силу, спритність, мужність, відважність тощо. Тобто вони віддзеркалюють регіональність і менталітет народу центрального та південно-східного регіонів України. Також ці рухи потребують більшого простору для виконання та включають елементи хореографічної імпровізації.

Західний регіон має свої лексичні особливості. Там панують такі танцювальні форми, як «Чотирянка», «Березнянка», «Гуцулка», «Коломийка», «Кривуляк» та багато інших. Вони відрізняються дуже жвавим темпом, дрібним вистукуванням, характерними є дрібний крок із упаданням, переступання, кружляння в парі на одному місці та в декількох колах. Означені засоби не мають майже нічого спільного з вільною, відкритою та розгорнутою лексикою центрального регіону. Усі рухи виконуються майже на одному місці, використовуючи обмеження танцювального майданчика.

Порівняльна характеристика регіонів показала, що в центрально-східній Україні емоції та почуття розкриваються через широту рухів, стрибків, композиційний малюнок яких займає великий сценічний простір. Фольклорна ж наповненість лексики західної частини України має стислі в просторі рухи, дрібну техніку вистукувань, завдяки яким емоції та почуття не «злітають» у повітря, створюючи простір для виконання, а навпаки, енергія рухів прямує до землі, тобто їхня емоційна спрямованість по-різному віддзеркалюється в сценічному просторі. Розуміння акторами особливостей форм і засобів української танцювально-фольклорної лексики дозволить їм із глибшим осмисленням підходити до роботи над роллю та створювати яскраві, сповнені національного колориту драматичні образи.

Отже, впровадження в навчально-виховний процес підготовки акторських кадрів визначених форм і засобів української танцювально-фольклорної лексики сприятиме не тільки набуттю пластичних умінь і навичок, а й забезпечуватиме наповненість створюваного акторами сценічного образу глибиною національного колориту українського народу.

**Література**

1. Повалій Т.Л. Теорія та методика викладання українського народного танцю: навч. посіб. Суми : СПДФО Повалій К.В., 2015. 250 с.
2. Пісклова І. Стан та дослідження танцювального фольклору Слобожанщини. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2013. Вип. 24. С.156–166.

**УДК: 76.038**

***Сілогаєва В.В.,***

*старший викладач кафедри дизайну*

*Запорізький національний університету,*

***Осуховський М.А.,***

*студент 4 курсу спеціальності «Дизайн»*

*Запорізького національного університету*

**ОСОБЛИВОСТІ ДИЗАЙНУ СТРІТ-АРТІВ**

Стріт-арт сьогодні набуває стрімкої популярності, особливо серед молоді та митців. У місті Запоріжжі, починаючи з 2017 року з’явилися професійні стріт-арти на стінах будинків. Найчастіше вони розташовані на торцях будинків, мають великі розміри в декілька поверхів. Через зміни мистецьких стилів, а також зміни у світогляді сучасні митці стріт-артів виходять на якісно інший рівень їхнього смислового наповнення.

Вуличне мистецтво протягом багатьох років трансформувалося в соціо-художній рух із графіті. У рух, який охопив стіни міст по всьому світу та проявлявся в різних візуальних формах. Використані прийоми продовжують передавати повідомлення на публічній арені й виступають важливим елементом відображення людського буття та інструментом пропаганди [1].

Стріт-арт включає безліч видів і стилів, а саме: постери, різнокольорові стікери, графіті, скульптурні інсталяції, настінні розписи тощо.

Стріт-арти бувають навіть в'язані. Наприклад, шанувальники в'язаного стріт-арту прикрашають телефонні будки, пожежні насоси, ліхтарні стовпи, дорожні знаки тощо. Досвідчені майстри в'яжуть вбрання для пам'ятників, одягаючи їх у яскраві модні обновки. Навіть масивного бика з Нью-Йорка свого часу нарядили у вбрання. Вуличне в'язання – це безпечний напрямок у мистецтві, воно не руйнує об'єкти, не впливає негативно на довкілля, запам’ятовується своїм позитивом. Важливим є те, що стріт-арти з будь якого куточка міста роблять центр тяжіння для туристів.

Існують характерні напрями ефективного впровадження стрит-артів у візуальний простір міст: узгодження насиченості комерційної реклами і зменшення навантаження візуального шуму на городян; покращення ландшафтно-просторового середовища; вдосконалення низьких соціально-побутових умов мешканців неблагонадійних районів з негативним соціальним статусом; висвітлення екологічного стану, а також проблем, спричинених активною фазою розвитку культури споживання; привертання уваги до історичних архітектурних пам’яток; підйом морально-етичних аспектів соціального життя; означення проблем економічної нестабільності суспільства; пошук зрозумілої візуальної мови, що опирається на національні, етнічні, місцеві особливості урбаністичного соціуму; забезпечення комфортних умов для маломобільних груп населення в межах міста; стратегічне формування національної і громадянської свідомості; формування нестандартних шляхів інтерактивної комунікації, покращення наочних соціальних зв’язків у сучасну електрону епоху і період глобальної технологізації.

Митці у своїх проєктах використовують такі основні прийоми урбаністичної графіки: трафаретна графіка; анаморфозна графіка; інсталяційна графіка; інверсивний візуальний текст; етнічна орнаментика; експериментальна каліграфія; шрифтові техніки (каліграфія, леттерінг, трафаретна графіка тощо) [3].

Дизайн стріт-артів спрямований на зміни у міському просторі, використовуючи напрацювання міждисциплінарних і західних практик.

**Література**

1. Bijoor S. Street Art as a Form of Contemporary Transnational Protest / Shimul Bijoor. 2015.

URL:https://www.academia.edu/25215715/Rebels\_with\_Paint\_Street\_Art\_as\_a\_form\_of\_Contemptorary\_Transnational\_Protest

1. What is Yarn Bombing? About the Guerrilla Knitting Art Movement. URL: https://davidcharlesfox.com/what-is-yarn-bombing-about-the-guerrilla
2. Костанда М. Соціокультурний аспект урбаністичної графіки / М. Костанда // Актуальні проблеми сучасного дизайну : збірник матеріалів Міжнародної науково-практичної конференції (20 квітня 2018 р., м. Київ): у 2-х т. Київ: КНУТД, 2018. Т. 2. С. 170-173.

**УДК: 784.03(477)(091) ‘’18/19’’**

***Гринь Л.О.,***

*кандидат педагогічних наук,*

*доцент кафедри акторської майстерності*

*Запорізького національного університету,*

 *заслужений діяч мистецтв України,*

***Бєлік Л.,***

*студентка 4 курсу*

*спеціальності «Сценічне мистецтво»*

 *Запорізького національного університету*

**МЕТОДИЧНІ АСПЕКТИ СТАНОВЛЕННЯ**

**ВОКАЛЬНО-ПЕДАГОГІЧНИХ ШКІЛ УКРАЇНИ**

**ХІХ-ХХ СТОЛІТЬ**

Система національної освіти в Україні ставить перед сучасними вищими навчальними закладами завдання повсякчасного підвищення рівня професійної підготовки до поліфункціональної діяльності духовного та загального культурного розвитку особистості майбутніх акторів музично- драматичного театру.

Загальні положення теорії розвитку вокальних умінь і навичок розглядає вокальна педагогіка – галузь знань про природу співочого голосу, використання його можливостей у музично-виконавській практиці, наука про навчання і виховання вокаліста. За своїми невичерпними можливостями співочий голос людини перевершує найдосконаліші музичні інструменти. Але для того, щоб заблищати всіма барвами, він має бути якнайстаранніше опрацьований і сформований.

Вивчаючи історію та розвиток вокального мистецтва, методичні прийоми окремих викладачів, ми усвідомлюємо, що поняття «вокальна школа» вимагає чіткого визначення та розуміння специфіки підготовки. Звучання, наприклад, італійських співаків, завжди істотно відрізнялося від «інструментального звучання» німецького вокаліста та від французького співака з його декламаційним характером звуковедення. Таким чином, методи навчання співу ґрунтуються на традиціях, пов’язаних із національно-мовленими особливостями, а також історією і культурою різних народів у широкому розумінні, що в кінцевому результаті формує певний еталон звука й узагальнюється поняттям вокальної школи.

Визначення поняття «вокальної школи» в широкому значенні дав співак, вокальний педагог, доктор мистецтвознавства Д. Аспелунд у своїй роботі «Розвиток співака та його голос»: «вокально-педагогічна школа – це конкретна, цілеспрямована, організована система підготовки нових поколінь співаків та педагогів для конкретної діяльності, що історично змінюється» [2].

У формуванні української академічної школи співу неоціненний внесок належить основоположнику української музичної класики Миколі Лисенку. Він був першим серед тих, для кого діяльність у галузі музики стала професією. М. Лисенко заснував музично-драматичну школу, яка давала можливість отримати вищу мистецьку освіту, а навчальні програми музичних дисциплін відповідали програмам консерваторії. Предмети, що викладались у школі, поділялись на спеціальні й допоміжні. До спеціальних належали гра на фортепіано, скрипці, віолончелі, оркестрових інструментах, сольний спів, теорія музики й композиції, диригування (оркестрове й хорове), сценічна гра, декламація. Допоміжними були музично-теоретичні дисципліни (елементарна теорія музики, гармонія, сольфеджіо), камерний ансамбль, фехтування, хореографія та ряд історико-гуманітарних предметів (історія музики, драми, культури й літератури, естетика, італійська мова), хоровий спів, оперні класи, міміка[3].

Видатний український співак Олександр Мишуга розробляв наукові основи вокальної педагогіки, ідея його педагогічного методу полягала в упевненості в тому, що спів – це подовжена мова, а звук повинен формуватися в «резонансовій точці» [3]*.* Навчання О. Мишуга вів, за його словами, «на п’яти нотних лінійках» з укріпленням центру. У своїх вправах педагог використовував склади з приголосною «н», які звучали «по- французьки», тобто з носовим призвуком.

Вагомий внесок у розвиток української вокальної школи внесла співачка Олена Муравйова, працюючи викладачем у музично-драматичному театрі Садовського. Про її вокально-педагогічний метод довідуємося зі спогадів учнів, з «Пам’ятного зошита», написаного для драматичного сопрано О. Бишевської та тенора Б. Бобкова. Кредом О. Муравйової була єдність ідейно-художнього й вокально-технічного образу виконавця, тобто співака-музиканта. Вокально-методичні принципи О. Муравйової успадкували такі викладачі, як В. Антонюк, О. Стахевич та інші; ними опановувалися такі постулати: спів – це психофізичний процес, кожен студент вимагає індивідуального підходу, положення гортані – фіксоване понижене [1, 3, 4].

Особливий внесок у розвиток української вокальної школи здійснили корифеї оперної сцени І. Паторжинський, М. Литвиненко-Вольгемут, З. Гайдай, Б. Гмиря. Вокальна майстерність і професіоналізм цих митців завжди були на високому рівні, вражало їх звуковедення й виразність, краса та пластичність звука. Вони демонстрували глядачам трепетливе ставлення до музичного матеріалу, поєднуючи у своєму виступі досконалу гру драматичного актора й вокал оперного співака.

У вокально-педагогічній діяльності сьогодення викладачі ставлять перед собою такі завдання: допомогти учню «пережити» поетичний і музичний матеріал вокального твору й продемонструвати його під час власного виконання. Адже мало лише відчувати музику, потрібно цю музику аналізувати, розуміти творчий задум композитора, вміти передавати своє розуміння образу, власні думки й почуття. Цієї ж думки дотримувався видатний оперний співак Ф. Шаляпін, за словами якого «Актор, який співає на сцені, ніби ділиться на дві людини: один співає, «живе» на сцені в образі, а другий уважно слідкує та контролює кожен проспіваний звук, кожну зміну стану й перевтілення. Тільки за цієї умови можна створити на сцені художній образ» [3].

**Література**

1. Антонюк В.Г. Вокальна педагогіка (сольний спів): підручник. Київ: Віпол, 207. 174с.
2. Аспелунд Д.С. Развитие певца и его голоса. Москва- Ленинград: Музгиз, 1952. 192с.
3. Гнидь Б.П. Історія вокального мистецтва: підручник. Київ: НМАУ, 1994. 320с.
4. Колодуб И.С. О народно-песенных традициях украинской вокальной школы. Киев: Музична Україна, 1984. 47с.

**ЗМІСТ**

**ПАНЕЛЬНА ДИСКУСІЯ**

**Пономаренко О.В.** Підготовка майбутніх педагогів ЗВО до діяльності у віртуальному освітньому просторі 7

**Локарєва Г.В.** Психологічний клімат творчого колективу

**Гердова Т.С.** Деякі філософські засади вивчення театрального мистецтва 11

**Чемерис Г.Ю.** Етнічний та національний аспект у цифровій ілюстрації в освітній практиці майбутніх дизайнерів 15

**Сілогаєва В.В.** Початок розвитку плакатного мистецтва 18

**Міщенко М.** Виховний потенціал театрального мистецтва як один із найвпливовіших засобів збагачення моральних та інтелектуальних цінностей учнівської молоді 20

**Круглий стіл 1 «ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ АКТОРІВ І ДИЗАЙНЕРІВ»**

**Фортус Г.В., Нестулій М.М** Теоретичні засади акторської техніки світових майстрів театрального мистецтва 24

**Кривошеєва О.В.** Розвиток уяви як елемента акторської психофізики засобами ігрового тренінгу 29

**Шкляренко С.В.** Використання техніки Іванни Чаббак у вітчизняній професійній підготовці акторських кадрів 31

**Бобровський І.В.** Асоціативний образ як засіб мотивації в дизайні 34

**Локарєва Г.В., Грищенко О.** Емпатія як професійна якість актора 36

**Стадніченко Н.В., Рубльовська К.** Використання етюдного методу в роботі над фомуванням технічних умінь і навичок сценічного мовлення майбутнього актора 40

**Петрик Т.Д., Черкас М.Ш.** Порівняльна характеристика акторської та педагогічної майстерності 44

**Перепьолкіна О.В.,** (науковий керівник − **Гердова Т.С.)** Особливості професійного виховання актора за методикою в. Меєрхольда 47

**Локарєва Г.В., Полупан Д.С.** Основні принципи акторської діяльності Михайла Семеновича Щепкіна 50

**Ванєєва М.О.** Сутність полівагальної теорії та її роль у створенні творчого самопочуття 55

**Кузьмін К.С.** Етюд як педагогічний прийом у професійній підготовці майбутніх акторів 59

**Марюхна Л.,** (науковий керівник − **Гердова Т.С.)** Особливості режисерського бачення Леся Курбаса 62

**Круглий стіл 2 «МЕТОДИЧНІ ТА ПРАКТИЧНІ АСПЕКТИ ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ АКТОРІВ І ДИЗАЙНЕРІВ»**

**Рак М.,** (науковий керівник **− Локарєва Г.В.**)Естетичний розвиток особистості майбутніх акторів 66

**Дерей А.А.,** (науковий керівник − **Гердова Т.С.)** Аплікатура як об’єкт вивчення в музичному мистецтві 70

**Гончаренко Ю.В., Черкунова Г.** Хореографічна імпровізація як засіб розвитку психофізичної свободи майбутніх акторів 74

**Білозуб Л.М.** Візуалізація вокального мистецтва засобами графічного дизайну (на прикладі серії плакатів pictogram rock posters Віктора Герца 78

**Гринь Л.О., Куц Н.** Особливості підготовки майстерності співу викладачів Італії ХVІІ–ХVІІІ століть 80

**Пилипенко Є.,** (науковий керівник − **Гердова Т.С.)** Фортепіанна музика в духовному світі драматичного актора 84

**Сілогаєва В.В, Бурий І.Д.** Особливості дизайну інтер’єрів картинної галереї 87

**Квєтков М.М.** Детонація та робота над розвитком вокального слуху майбутнього актора 89

**Стадніченко Н.В., Лєто О.І.** Мистецтво гриму як необхідний компонент театральної вистави 92

**Гончаренко Ю.В., Ткаленко К.** Професійний розвиток майбутніх акторів засобами пластичної культури 95

**Петрик Т. Д., Синьоока Д.В.** Культура мови і культура мовлення педагога 99

**Гейко С.,** (науковий керівник − **Гердова Т.С.)** Акторська професія та класична музика: аспекти взаємодії 101

**Сілогаєва В.В., Грін М.** Міжнародний стиль дизайну – ар-деко 104

**Гринь Л.О., Пивоваров С.** Методичні засади та принципи вокальної підготовки російської вокально-педагогічної школи 106

**Гончаренко Ю.В., Балан О.** Професійне становлення майбутніх акторів засобами українського танцю 109

**Сілогаєва В.В., Осуховський М.А.** Особливості дизайну стріт-артів 112

**Гринь Л.О., Бєлік Л.** Методичні аспекти становлення вокально-педагогічних шкіл України ХІХ-ХХ століть 115

Редакційна колегія виконала науково-стилістичну правку поданих матеріалів. За зміст і фактичний матеріал відповідальні автори.

Наукове видання

(українською мовою)

**Матеріали V науково-методичного**

**семінару**

 **«методологічні та практичні проблеми професійної підготовки акторів І дизайнерів*»***

**25 листопада 2021 року**

Головний редактор *Локарєва Г. В.*

Технічний редактор *Виноградова А. С.*

Коректор *Філь О. В.*

Підписано до друку 20.11.21 Формат 60 × 90/16.

Замовлення №180. Наклад 30 прим.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Запорізький національний університет

69600, м. Запоріжжя, МСП-41

вул. Жуковського, 66

1. **Аплікатура** (від лат. applico — прикладаю, притискаю) — спосіб розташування й порядок чергування пальців при грі на музичному інструменті, а також позначення цього способу в нотах. //Велика російська енциклопедія. Том 2. — М., 2005. — С. 126.// [↑](#footnote-ref-1)