

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
Факультет соціальної педагогіки та психології
Кафедра акторської майстерності**

**МАТЕРІАЛИ
І Всеукраїнського науково-методичного семінару
«МЕТОДОЛОГІЧНІ ТА ПРАКТИЧНІ
ПРОБЛЕМИ ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ
АКТОРІВ І ДИЗАЙНЕРІВ»**



Запоріжжя
2025

Методологічні та практичні проблеми професійної підготовки акторів і дизайнерів: матеріали I Всеукраїнського науково-методичного семінару / Головні редактори: Г. В. Локарєва, Ю. В. Гончаренко. Запоріжжя : Запорізький національний університет, 2025. 182 с.

Затверджено Вченою радою факультету соціальної педагогіки та психології ЗНУ (протокол № 10 від 29.05.2025 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.

Гринь Л. О., кандидат педагогічних наук, доцент кафедри акторської майстерності Запорізького національного університету, заслужений діяч мистецтв України – член редакційної колегії.

До збірника увійшли тези доповідей науковців, викладачів, аспірантів і здобувачів освіти на I Всеукраїнському науково-методичному семінарі «Методологічні та практичні проблеми професійної підготовки акторів і дизайнерів». Матеріали доповідей науково-педагогічних працівників обговорювалися й були представлені на панельній дискусії, матеріали наукових пошуків студентів у співавторстві з викладачами відображені в секціях. Збірник містить матеріали за такими тематичними напрямками: теоретико-методологічні основи мистецької освіти; історія театру: персоналії та мистецький досвід; теоретичні й практичні засади професійної діяльності актора.

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

© Запорізький національний університет, 2024

ПАНЕЛЬНА ДИСКУСІЯ

*Захаревич М.В.,
професор, народний артист України,
член-кореспондент
Національної академії мистецтв України
Київський національний університет
театру, кіно і телебачення ім. І. Карпенка-Карого*

ЛЕСЬ КУРБАС І ГНАТ ЮРА. ФРОНТ МИСТЕЦТВА І ФРОНТ ВЛАДИ

На зорі нового часу, коли дійсно відкривалися неозорі можливості для українського мистецтва, сплюндрованого за царату, ніби сама природа потурбувалася уособити векторну широчінь творчих пошуків у символічних фігурах Леся Курбаса і Гната Юри. Майже однолітків, їх споріднювала могутня воля і жертовність у служінні театру, вроджений комплексний талант актора, режисера, організатора театральної справи, педагога. Але відрізняло більш суттєве. Перший – окрилений і безстрашний новатор європейської орієнтації, що взявся акумулювати у своїй практиці досягнення світового театру. Другий – традиціоналіст у благородному значенні цього поняття, здатний новими очима подивитися на раніше використані сценічні засоби, відібрати з них все живе й застосувати у втіленні п'єс, про які раніше і думати не могла українська сцена.

Кому з них за цього призначення було важче, а кому легше? Легко не було нікому. Курбас ходив над прірвою невідомого, ще не приживленого в неосвіченій аудиторії (йдеться про раннього пролетарського глядача). Одні боготворили режисера – новоявленого національного месію, інші переслідували його закидами про незрозумілість, ускладненість сценічної мови. Юра ж на тлі творчості Курбаса часто ставав мішенню для скепсису, обвинувачень у відсталості, спрощенні естетики.

За біографіями, характерами, методами досягнення мети, як і за зовнішньою типологією, вони були напрочуд різні. Лесь Курбас – галицький інтелігент, стрункий і елегантний красень, відкритого темпераменту як у житті, так і на сцені, сміливий борець із піднятим забралом, справжній революціонер у мистецтві. Соціум, влада його не лякали. Служба українській національній ідеї на початку шляху

після поразки української національної революції була переведена на комуністичну платформу Жовтня, і цій ідеї він намагався компромісно служити щиро. Коли ж, розчарованого, влада стала його примушувати до прислужництва, він збунтувався, за що й поплатився життям.

Гнат Юра – малого зросту, схильний до повноти, спокійний східняк із херсонських степів, привчений до обачливої поведінки, «тихої ходи» за мудрістю «тихіше їдеш – далі будеш». Освіта в порівнянні з Курбасовою – мінімальна. Проте митця вирізняла впевненість у собі. Етико-естетичні підвалини його театральних уподобань були апробовані часом і вже тоді стали класичними: замолоду він любив мистецтво корифеїв і Театр Миколи Садовського, схилився перед віртуозним психологізмом Московського художнього театру, близько знав темпераментного Павла Орленєва й вивчав секрети його впливу на глядачів. Чому новому часові не використати ці надбання на зубожілій українській сцені? Залишалось лише знайти їм нішу у власній практиці. Не без того, щоб придивлятися, що роблять сусідні театри, передусім Курбас як взірець епохи, і, найголовніше, прислухатися до голосу зверху – голосу влади.

Ми не знаємо, яким було би мистецтво Гната Юри за інших, більш урівноважених обставин. Потрапивши в турбулентні вихори театального часу (краще – фронту!) 20-х років, він часто вимушений був іти проти своїх смаків, своєї природи. Сергій Єфремов, наприклад, бідкаючись у 1927 році, що в Україні немає театрів, подібних до МХТу або Театру Садовського, і гадки не мав, що франківців можна зарахувати до прихильників подібного мистецтва. Про колектив, очолюваний Г. Юрою, як і про «Березіль», цей учений був низької думки. Побувавши на одній із вистав театру ім. І. Франка (далеко не кращій!), написав: «Упадочний «малоросейській» театр (Суходольщина) поєднався з упадочним українським (Курбасівщина)». І додав болюче, дійсно несправедливе: «А тим часом кращі сили й ветерани нашого театру, як Садовський та Саксаганський, мусять поневірятись десь по балаганах на провінції та останні дні свої, дорогі для мистецтва дні, тратити майже без користи для громадянства»¹. Час не жалів нікого. Микола Садовський так і не дочекався державної пенсії.

¹Єфремов С. Щоденники (1923-1929). – К., 1997. – С. 567.

Варто знати факт, оприлюднений Гнатом Юрою: «До кінця його (М.Садовського. – М.З.) життя я акуратно щомісяця приносив йому в конверті гроші, хоча у виставах франківців Микола Карпович більше не виступав»². На схилі життя одержувала від франківців пенсію «почесної артистки» і Марія Костянтинівна Заньковецька.

Після XIV з'їзду ВКП(б), який відбувся 1925 року, в СРСР розпочався т. зв. реконструктивний період. На фоні реорганізації та прискореного розвитку промисловості, економіки «набував все більшої інтенсивності та енергії об'єктивний процес створення нової культури. Між різними творчими об'єднаннями йшло природне змагання за право домінувати на літературному і театральному фронті»³.

Отже, сам історичний процес загострював стосунки таких впливових особистостей у своїй сфері, як Курбас і Юра. Та існувала ще одна могутня дійова особа в цьому сюжеті. Їй було під силу корегувати й змінювати процес творчого самовиявлення митців. Ця сила – влада. У цьому випадку – партійна, ідеологічна влада. Саме вона гостро, директивно поставила питання про підпорядкування театру інтересам диктатури пролетаріату.

Леся Курбас, Гнат Юра і влада – ця тема ключова у їхніх біографіях. Курбас – філософ не тільки за освітою, а й за складом глибокого й гостро емоційного розуму, знав, що «мистецтво вічне», і що творити його мають посвячені. Якщо в тебе є до того хист, то маєш право творити і в лабораторних умовах, не піклуючись при цьому про кількість обслугованих глядачів. Владу ж посвяченою він не вважав і демонстрував неповагу до неї, коли ідеологи намагалися підкорити його собі. Щодо Юри, він ніколи не протистояв владному олімпу. І, гадаємо, не стільки з причини, як говорили, «хохлацьких хитрощів» (хоча в характері це було), а через щирі віру в те, що владі в усіх випадках «видніше». Таких були мільйони. Курбас до лав партії не вступав, Юру до її лона приймав великий робітничий колектив заводу.

У Юри спостерігалось своєрідне ясновидіння того, що саме порадить чи накаже завтра митцям партія, і це він виконував сьогодні за власною ініціативою. Так, ще в 1924 році, задовго до оприлюднення методу соціалістичного реалізму з його

²Юра Г. Життя і сцена.– К., 1965.– С. 187.

³Корниенко Н. Режиссерское искусство Леся Курбаса: Реконструкция (1887-1937).– К., 2005.– С. 215.

обов'язковим соціально мажорним звучанням, волею режисера Юри й усупереч небажанню автора, у виставі «97» за п'єсою М. Куліша замість трагічного з'явився життєствердний фінал. Цей мистецький жест на терені багатонаціонального радянського театру став ранньою моделлю жанру, що був остаточно сформований пізніше й поіменований як «оптимістична трагедія».

Душевно щирим і одночасно прагматично розрахованим вчинком Юри як керівника театру імені І. Франка в перші три роки його існування стала ініціатива з багатомісячного обслуговування копалень Донбасу. Акція увібрала в себе кілька агітаційно-мистецьких виявів: знайомство російськомовного регіону з українським мистецтвом (так би мовити, українізація без присилування), естетичне виховання (пом'якшення людської натури, як говорили колись) засобами театру, активізація праці в копальнях, необхідна для знесиленої громадянською війною країни...

Доки Лесь Курбас займався часто-густо теоретичними проблемами модерного українського театру, його побратим по мистецтву був оцінений владою як практична «тяглова сила», вірний помічник партії і під прикриттям «донецької броні» як у Троянському коні тріумфально в'їхав на постійне місце роботи до Харкова – тодішньої столиці України. А про це ж мріяли і березільці, і шевченківці...

Перепустку до Харкова дала партія, але, «переступивши його поріг», Юра опинився віч-на-віч із прискіпливими управлінцями в галузі культури та вимогливою театральною критикою. Тим, що годилося для глядачів донецьких копалень, не можна було задовольнити столицю України. Платою за той тріумф стала нервово й фізично виснажлива боротьба за право художньо відповідати наданій високій честі. У цьому плані франківці на чийсь високий погляд програвали в порівнянні з театральною командою Леся Курбаса. І, незважаючи на відчутне змужніння, стабілізацію творчого напрямку, у 1926 році їх поміняли місцями роботи – березільці перехопили столичну позицію в Харкові, а франківці, успішно відігравши гастролі в Москві (що свідчило про їхній неабиякий творчий рівень), перебралися до Києва й почали грати в чудовому приміщенні колишнього Театру «Соловцов».

Чудовим для франківців зрештою виявилось не тільки приміщення. Гнатові Юрі тут був до певної міри гарантований

більший, ніж у столиці, психологічний і творчий спокій. Увага влади в цей час повсюдно концентрувалася на проблемі ідеологічного виховання пролетарської театральної аудиторії. Відшліфовувалися нові засоби залучення робітників заводів до театру – абонементні масові походи, колективні обговорення побаченого на сцені, праця робітничих художніх рад у театрі, виступи акторів безпосередньо на підприємствах, де, зокрема, афішувалися та розтлумачувалися наступні прем'єри. Влада впроваджувала глядацький контроль, щоби свій ідеологічний нагляд виправдовувати вимогами пролетарської аудиторії. Недвозначно вимагалось, щоб естетичні примхи не домінували над потрібним глядачеві змістом, щоби «простій» аудиторії була зрозумілою образна мова сцени.

Подібний ідеологічний тиск заганяв у глухий кут Курбаса з його практикою говорити зі сцени те, що він думає, і творити в тих витончених, незвичайних формах, які породжує його фантазія новатора. Щодо Юри, то він як ніколи почувався у своїй стихії. Хіба що додалося адміністративного клопоту, до якого він, проте, звик, виконуючи від 1920 року обов'язки не тільки художнього керівника, а й директора.

До проведення театального диспуту в Харкові 8 червня 1929 року, де особливо яскраво визначилося ставлення влади до цих митців-антиподів, Курбас-режисер і Куліш-драматург примусили український театральний загаль здригнутися від потрясіння, яке викликала вистава «Народний Малахій». Знята після гучного успіху перших показів, вона «допрацьовувалася» драматургом і режисером з урахуванням соціальної і політичної ролі в країні пролетаріату. Проте й новий варіант, показаний спершу на гастролях «Березоля» в Києві, не позбавив ні глядачів, ні наглядачів відчуття «бомби», підкладеної в діалог сцени з глядацьким залом. Експресіоністичний стиль п'єси, сюжет якої «вів» напівбожевільний суб'єкт, дав режисерові змогу скористатися тонким, найчастіше невловимим, а отже ніби й непідсудним мистецтвом алюзії, натяку, інакомовності. Тож Куліш і Курбас сказали те, що хотіли сказати, – революція не виправдала сподівань народу.

У Юри в цей час захисним щитом «благовірності» були створені ним дійсно яскраво-художні монументальні постановки «Заколоту» Дмитра Фурманова, «Бронепоезда 14-69» Всеволода

Іванова, «Сигнала» С. Поливанова і Л. Прозоровського. Якби не вони, режисера журили б куди серйозніше за естетство його шекспірівської вистави «Сон літньої ночі» чи «розмитий зміст» «Пригод бравого солдата Швейка» за Ярославом Гашеком, «Мітькіного царства» Костянтина Ліпскерова або ж шиммічарльстонову розважальність «Ділка» Вальтера Газенклевера. Час ставав украй вимогливим і суворим.

За рік до диспуту Остап Вишня – прихильник «Березоля» – пише похвальне слово його керівникові: «Іде Лесь Курбас, а за ним іде нова доба... Іде Лесь Курбас і «слідить» на тій новій добі. Слідить «Царями Едіпами», «Газами», «Гайдамаками», «Макбетами», «Гітінсами», «Малахіями» <...> Не заважайте йому: хай іде! Хай іде Народний артист Української Радянської Республіки Лесь Курбас!»⁴.

Письменник сміливо підтримує друга. Але фраза «за ним іде нова доба» не точна. «Нова доба» владно змінила позицію, намагаючись грубо осідлати того, хто йде попереду, або ж кинути його собі під ноги...

Виступи на диспуті Юри і Курбаса – це їхні виразні психологічні портрети, тести світогляду. Говорять вони на одну й ту ж тему, задану народним комісаром освіти М. Скрипником, – про ставлення митців до театрального глядача при «переході від відбудовчого до перебудовчого реконструктивного процесу». Юра щиро усвідомлює актуальність поставленої проблеми, жалкує, що народний комісар не дав нових директив із цього приводу і, по суті, робить це сам, аналізуючи досвід свого театру як взірцевий, як програму для всіх театрів, засипаючи аудиторію безліччю цифр, що свідчать про неусипну роботу франківців із виховання пролетарського глядача й надання йому необмежених прав контролю за творчістю театру. Він зачитує декларацію, що містить сім об'ємних пунктів, визначає стиль свого колективу як монументальний пролетарський реалізм і називає три жанрових типи, що мусять домінувати в пролетарському театрі, а саме: театр соціальної героїки, соціальної побутової драми і соціальної побутової комедії. Все вкрай ясно й переконливо, без суперечностей.

4 Лесь Курбас у театральній діяльності в оцінках сучасників: Документи.– Балтимор; Торонто, 1989.– С. 835.

Із Курбасом складніше. Свій виступ Скрипник націлив на ідейні похибки в практиці «Березоля», як-от: «Перший зразок «Народнього «Малахія» – це вагітний тінями фашизму шлях прориву до театрального процесу, відізвання, протиставлення пролетарському процесові». Або в «Яблуневому полоні»: «Контррозвідниця, звертаючись до представників радянського військового загону, говорить їм: «Куди ви дівали українську інтелігенцію? Ви її сотнями розстрілювали». Вона обурено говорить до ворога, якого захопила. Так було позаминулого сезону. А тепер ця контррозвідниця від полоненого комісара повертається до публіки й кидає обвинувачення: «Куди ви дівали українську інтелігенцію? Ви її сотнями розстрілювали»⁵.

Промова Курбаса багатоаспектна. Він мислить діалектично й конструктивно, шанобливо даючи керівникам мистецтвом корисні поради. Проте в ключових проблемах митець безкомпромісний. Вважає, що масова публіка не доросла до розуміння глибинного змісту вистав за п'єсами Куліша: «Ми не знаємо дуже часто, що таке масовий глядач»⁶. Але ж театр сьогодні не має права працювати на рівні примітивних агіток. І погляд на те, щоб робітництво контролювало художню творчість театрів, у нього інший, ніж у Скрипника: «Треба не забувати, що шлях до цього веде перш за все через такі позиції: освоєння пролетаріату України з ідейними традиціями українського культурного процесу в минулому і теперішньому...»⁷.

Найсміливіший і найнебезпечніший пасаж виступу декларує непідлеглість Курбаса і його театру партійному життю як такому: «Як усі безпартійні люди, – каже він, – я не берусь розв'язати для себе, чому лінія партії в даному випадку обов'язкова і правильна. Я не можу сказати, щоб це зобов'язувало нас до певних політичних дій. Ми зовсім у стороні від цього. Ми стоїмо на основі тих декларацій, які даються нам як певні директиви, і ми їх на своєму

5 Лесь Курбас у театральній діяльності в оцінках сучасників: Документи. – Балтимор; Торонто, 1989. – С. 572.

6 Лесь Курбас у театральній діяльності в оцінках сучасників: Документи. – Балтимор; Торонто, 1989. – С. 602.

7 Лесь Курбас у театральній діяльності в оцінках сучасників: Документи. – Балтимор; Торонто, 1989. – С. 597.

фронті розв'язуємо так, як уміємо, так, як вважаємо за єдино доцільне»⁸.

Саме в цьому полягає основна розбіжність між Юрою і Курбасом. Для першого фронт мистецтва і фронт влади – єдина територія світовідчуття, другий не мислив мистецтва без свободи, бодай відносної. Вистави «Диктатура» 1930 року, у якій не можна було пізнати п'єсу Івана Микитенка (на наказ втілювати її режисер відповів фантазійною художньою формою постановки, що дала нові смислові акценти), «Маклена Граса» М. Куліша, що за ширмою «польського» сюжету говорила про голодомор фізичний і моральний в Україні, стали після «Народного Малахія» останніми могутніми вибухами людської і мистецької волі та мужності Курбаса. Далі слово було за владою – арешт, Соловки, розстріл.

У Гната Юри від 1930 року починається іншого калібру та смислу інтенсивна лабораторна робота над сучасною драматургією, що закладала підвалини сценічного соцреалізму. До 1940 року поставлено 8 п'єс Олександра Корнійчука, 6 п'єс Івана Микитенка, 4 твори Леоніда Первомайського, 1 п'єса Івана Кочерги, 1 – Юрія Яновського та 11 п'єс російських драматургів схожого ідейного спрямування.

Гнатові Юрі при всій його добропорядній підлеглихості, неконфліктності влада приготувала моральне збезчещення. Він вимушений був підписати сфабриковану в надрах органів безпеки статтю «Націоналістична естетика Курбаса», що була надрукована в журналі «За Марксо-Ленінську критику» (1934, №12).

Годі й говорити, що Юра завжди сприймав Курбаса як генія, хоча їхні мистецькі вірування були різними й самим часом вони були поставлені в положення категорично альтернативних персон. Політична влада заохочена була розпалити ворожнечу. Але в цих митцях перемагало духовне. За розповідями сина Гната Юри – Юрія Гнатовича Юри, – батько взимку 1933 року зустрівся з Курбасом на похоронах Миколи Садовського, а потім запросив його на виставу «Містечко Ладеню» Л. Первомайського, що того вечора йшла на франківській сцені. Знаючи про проблеми гостя, Юра запропонував: «Лесю, пам'ятай, що мій театр завжди може бути твоїм притулком»⁹. Цього не сталося, але далі впродовж десятиріч Гнат Петрович і по доброті своєї натури і, мабуть, через

⁸ Лесь Курбас у театральній діяльності в оцінках сучасників: Документи. – Балтимор; Торонто, 1989. – С. 601.

спокуту за провину перед Лесем Степановичем сміливо відкривав двері театру імені І. Франка перед митцями, які для влади були «міченими», підозрілими, непевними. Їх, знедолених, часто щойно з в'язниці приводили до франківського порогу різні обставини, які створювала ненажерлива репресивна машина Радянського Союзу.

У колективі франківців від 30-х років працювала значна кількість визначних акторів, режисерів, художників, які раніше були творчо пов'язані з Лесем Курбасом. Серед них – О. Ватуля, К. Кошевський, А. Бучма, Н. Ужвій, Д. Мілютенко, П. Самійленко. П. Нятко, В. Меллер, Б. Балабан, М. Крушельницький, Л. Комарецька, В. Скляренко, О. Юра-Юрський. Не забудьмо, що й сам Гнат Юра пройшов із Лесем Курбасом хай короткий, але провидчий шлях творчості в Молодому Театрі. У франківців завжди жила повага до реформатора української сцени й глибоке співчуття до його трагічної долі.

25 лютого 2007 року відзначено 120-річний ювілей Леся Курбаса. 8 січня 2008 року виповниться 120 років від дня народження Гната Юри. Таким несхожим, їм судилося бути завжди поруч. Кожному – своє.

«Роль в історії української сцени у них різна. Юра не одягався в шати загиблого Курбаса, не крав від його слави, визнавав життя побратима по справі як подвиг. Бо мав у мистецтві власні поняття, можливості, призначення, шлях...»¹⁰.

9 Див.: Гайдабура В. В легендах дому жива історія // Український театр.– 1997.– №1.

10 Див.: Гайдабура В. В легендах дому жива історія // Український театр.– 1997.– №1. – С. 28.

*Пономаренко О.В.,
доктор педагогічних наук, професор,
в.о. декана факультету соціальної
педагогіки та психології
Запорізький національний університет*

ОРГАНІЗАЦІЯ ДОСТУПНОГО ОСВІТНЬОГО СЕРЕДОВИЩА ЗАКЛАДУ ВИЩОЇ ОСВІТИ В УМОВАХ ВОЄННОГО СТАНУ В УКРАЇНІ: ОСОБЛИВОСТІ МИСТЕЦЬКИХ ОСВІТНІХ ПРОГРАМ

Повномасштабна війна в Україні істотно трансформувала систему вищої освіти, змусивши заклади оперативно реагувати на нові виклики. Одним із головних завдань стало збереження доступності освітнього процесу для всіх категорій здобувачів освіти, незалежно від місця їхнього перебування, стану здоров'я чи соціального статусу. Доступне освітнє середовище в таких умовах передбачає гнучкість, технічну мобільність, психологічну підтримку й педагогічну чутливість до потреб студентів. Змінюється не лише інфраструктура, а й педагогічна філософія, в основі якої має бути гуманізм, емпатія та адаптивність.

Особливої уваги потребують мистецькі освітні програми, які неможливо реалізувати виключно в дистанційному або теоретичному форматі. Вони базуються на практичній взаємодії, емоційній залученості й візуально-аудіальному досвіді. Навчання на освітніх програмах «Графічний дизайн» і «Театральне мистецтво» Запорізького національного університету потребує безпосередньої участі у творчому процесі. Переорієнтація таких програм в умовах війни затребувала від закладу освіти застосування нових освітніх стратегій, як-от:

1. гібридні формати навчання з урахуванням технічних обмежень;
2. індивідуальні траєкторії розвитку для кожного студента;
3. розширене використання цифрових платформ;
4. інтеграція арт-терапевтичних практик для зниження емоційного навантаження.

Важливим компонентом адаптації мистецьких програм стало змістовне переосмислення навчального матеріалу. Кафедри дедалі частіше включають до програм тематичні модулі, що відображають актуальні соціокультурні реалії – мистецтво в умовах війни,

культурна спадщина в умовах загрози, роль митця як волонтера або документаліста сучасності. Це сприяє формуванню в студентів не лише професійних, а й громадянських компетентностей, розвитку критичного мислення й емоційної зрілості.

Додатковим викликом сьогодення стало збереження мотивації студентів до навчання в ситуації стресу, втрати, переїзду або розлуки з родиною. В умовах невизначеності освітній процес має включати інструменти соціальної підтримки. Ефективними практиками є, зокрема, такі:

- створення психоемоційно безпечного середовища;
- залучення психологів до освітніх проєктів;
- регулярні онлайн-зустрічі зі студентами в неформальному форматі;
- проєкти «peer-to-peer», у яких старші студенти підтримують молодших.

Водночас мистецькі спеціальності мають великий потенціал для психосоціальної реабілітації. Завдяки мистецтву студенти не лише продовжують навчання, а й отримують змогу виразити свої емоції, осмислити події, об'єднатися з іншими через колективну творчість. Участь у мистецьких ініціативах – виставках, онлайн-фестивалях, арт-челенджах – стає способом збереження соціальної активності попри зовнішні обмеження.

Отже, досвід кафедри акторської майстерності й кафедри дизайну Запорізького національного університету щодо організації доступного освітнього середовища в умовах воєнного стану є важливим і показовим для закладів вищої освіти, особливо у сфері мистецької освіти. Адаптація змісту, методів і технологій навчання до реалій війни вимагає не лише гнучкості та креативності, а й глибокої емпатії, психолого-педагогічної чутливості й відповідальності. Мистецька освіта в цих умовах може не лише зберегти свою функцію, але й стати важливим ресурсом підтримки, самовираження та відновлення для молоді.

ЛІТЕРАТУРА

1. Денисюк Ж. З. Мистецька освіта в умовах глобалізації та культурних трансформацій сучасності. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2023. № 1. С. 23–28.
2. Пономаренко О. В. Неформальна освіта в умовах війни в Україні: виклики, можливості, завдання. *Педагогіка вищої школи: досвід і тенденції розвитку*. Запоріжжя: ЗНУ, 2023. С. 36–38.

*Локарева Г.В.,
доктор педагогічних наук, професор,
в.о. завідувача кафедри
акторської майстерності
Запорізький національний університет*

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА ЯК СУСПІЛЬНЕ ЯВИЩЕ

Підготовка фахівців мистецького спрямування завжди була пріоритетним напрямом професійної освіти. Мистецька освіта спрямована на здобуття компетентностей у відповідній сфері професійної діяльності (музичній, образотворчій, хореографічній, театральній тощо) під час навчання в безперервному інтегрованому освітньому процесі. Якість підготовки таких фахівців – питання державного значення. Тому мистецька освіта як суспільне явище передбачає здобуття спеціальних знань, розвиток спеціальних здібностей, формування естетичного досвіду, ціннісних орієнтацій у процесі активної мистецької діяльності, набуття особою комплексу професійних, виконавських компетентностей і спрямована на фахову художньо-творчу самореалізацію особистості й отримання кваліфікацій у різних видах мистецтва.

Важливість і актуальність цієї проблеми для нашої країни, особливо сьогодні, коли мистецтво стає ідейно-патріотичним інструментом, підтверджується дослідженнями українських науковців: Л. Волинець, О. Гайдамака, Л. Масол, О. Отич, Г. Падалка, А. Федорович та інші. Науковцями піднімаються й вирішуються проблеми інтеграції мистецької освіти [2], дослідження зарубіжного досвіду, вивчення мистецтва як складової освіти [1], мистецька педагогіка як напрям духовного пізнання [5], розглядаються етичні й естетичні засади педагогічної дії мистецької освіти [4], визначено взаємозв'язок театральної та педагогічної творчості [6], розроблено й представлено концепцію загальної мистецької освіти [3].

Мистецька освіта як суспільне явище вирішує важливі для держави проблеми, спрямовані на формування особистості як громадянина-патріота своєї країни з національними цінностями, а саме:

- формування духовної особистості як домінанта мистецької освіти й виховання;

-
- гуманістична спрямованість мистецької освіти;
 - національна парадигма мистецької педагогіки.

Мистецька освіта як інструмент протидії превалюванню практицизму, меркантильності в ціннісній свідомості людини передбачає насамперед формування духовності особистості. Формування духовності в майбутнього покоління засобами мистецтва визначається ставленням до загальнолюдських цінностей. Це дає змогу розвивати гуманно-творчу спрямованість здобувача мистецької освіти. Мистецтво відіграє в цьому процесі істотну роль завдяки впливу на емоційне відчуття навколишньої дійсності та формування ціннісного ставлення й оцінки. Зважаючи на це, виховна функція мистецької освіти стає найважливішим інструментом духовно-морального становлення особистості. Духовна культура особистості – це рівень її ставлення до загальнолюдських цінностей, вона слугує мірою їхнього засвоєння і здатністю реалізувати ці цінності у власній практичній діяльності, розкрити свій творчий потенціал, здійснити гуманну спрямованість своїх намірів і дій. Рівень духовності особистості визначає здатність сприймати свій внутрішній світ, а також внутрішній світ інших, визначає її ерудицію, інтелектуальні запити, емоційно-образний світ почуттів. Тож мистецька освіта – це не лише дидактичний засіб навчання та професійної підготовки, але й найважливіший інструмент духовного формування особистості.

Гуманістична спрямованість мистецької освіти активізує толерантне ставлення особистості до оточуючих, підсилює формування емпатії, колективізму. Виховання цих якостей дає змогу пізнати культури різних народів, що створює передумови взаєморозуміння й пошани, позиції співпраці, запоруки соціальної міжнаціональної стабільності. Основу сучасного освітнього простору має складати педагогіка толерантності, яка передбачає зміну системи людських стосунків, побудову їх на взаємній повазі.

Мистецька педагогіка в процесі формування й розвитку національного духовного життя репрезентує бачення прекрасного – огідного, піднесеного – низького, трагічного – комічного, героїчного, а також поваги до рідного мистецтва, національних цінностей, сприяє пробудженню національної самосвідомості.

Реалізація виховної функції мистецької освіти у вищі уможливорює вирішення цілої низки проблем: залучення до

національних традицій, формування духовності, національної свідомості тощо.

Вирішення завдань цих важливих для країни виховних процесів забезпечують фахівці мистецької галузі. Тож нагальним є питання підготовки висококваліфікованих, теоретично обізнаних, компетентних фахівців, які б реалізували в освітній практиці важливі для українського суспільства виховні завдання. До таких фахівців відносяться й майбутні актори, громадянська місія яких – нести людям ДОБРО, КРАСУ, ЗНАННЯ, НАЦІОНАЛЬНІ ЦІННОСТІ. Майбутні актори магістерського рівня мають змогу викладати у вищих та середніх закладах освіти мистецької сфери (театр, вокал, хореографія тощо). Отже вони мусять мати психолого-педагогічне підґрунтя для виконання функціоналу викладача.

Навчальна дисципліни «Мистецька педагогіка та психологія вищої школи» в Запорізькому національному університеті спрямована на формування в магістрантів цілісного сприйняття процесу мистецького навчання й систематизації професійних знань у педагогічній і психологічній сфері вищої школи, формування вмінь і навичок викладацької діяльності.

Ознайомлення з новітніми мистецько-педагогічними концепціями, фундаментальними працями з конкретної мистецької галузі знань; формування розуміння теоретичних і практичних проблем і шляхів їхнього розв'язання в мистецькій галузі; засвоєння наукових основ та інноваційних методів навчання мистецтву та вміння обирати форми й методи викладання мистецьких дисциплін, запроваджувати сучасні методи наукових досліджень для розв'язання педагогічних і психологічних проблем; досягнення розуміння сутності теорії педагогіки мистецьких дисциплін як специфічної науки; формування системи психолого-педагогічних знань, які сприяють ефективності професійної мистецько-педагогічної діяльності, підвищенню психологічної культури студентів; володіння науковим стилем української мови – є основними завдання цієї навчальної дисципліни, яка ґрунтується на педагогічних, психологічних, естетичних, мистецтвознавчих засадах.

Отже, теоретичне й практичне засвоєння психолого-педагогічних і художніх основ допоможе здобувачам освіти більш глибоко оволодіти дисциплінами, спрямованими на розвиток

загальнокультурної зрілості майбутнього актора та дасть змогу працювати як за фахом, так і в мистецько-педагогічній сфері, виконуючи завдання держави щодо формування духовної особистості громадянина України. Тому мистецька педагогіка є суспільним феноменом, який відображає та реалізує громадські запити.

ЛІТЕРАТУРА

1. Волинець Л. Мистецька складова освіти в ліцеях Франції. *Мистецтво та освіта*. 2006. №1. С. 20–25.
2. Гайдамака О. Інтегративна мистецька освіта – крок у майбутнє. *Мистецтво та освіта*. 2006. №4. С. 2–4.
3. Масол Л. Концепція загальної мистецької освіти. *Мистецтво та освіта*. 2004. №1. С. 2–5.
4. Отич О. Естетичні і етичні засади педагогічної дії. *Науковий вісник Миколаївського державного університету імені В. О. Сухомлинського*. Серія: Педагогічні науки. 2012. Вип. 1. 36. С. 48–52. URL: [http // nbuv/gov.ua/UJRN/Nvmdup_2012_1](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvmdup_2012_1) (дата звернення: 24.11.2017).
5. Падалка Г. Педагогіка мистецтва як напрям духовного пізнання. URL: [http:// enpuir.npu.edu.ua/handle/123456789/223](http://enpuir.npu.edu.ua/handle/123456789/223) (дата звернення: 17.11.2018).
6. Федорович А. В. Взаємозв'язок театральної та педагогічної творчості у діяльності вихователя дошкільного навчального закладу. *Наукові записки кафедри педагогіки*. 2014. Вип. 34. С. 237-245. URL: [http:// nbuv.gov.ua/UJRN/Nzkr_2014_34_32](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzkr_2014_34_32)(дата звернення: 24.09.2017).

*Борис І.О.,
доцент кафедри майстерності актора
заслужений діяч мистецтв України
Харківська державна академія культури*

МЕТОДИКА ВИХОВАННЯ ЗДОБУВАЧІВ У ДРАМАТУРГІЇ ТЕАТРУ АБСУРДУ

Театр нереалістичної драматургії вимагає від актора якісного володіння навичками не лише в рамках класичних акторських технік (як то реалістично-психологічний театр), а й спонукає до виходу за межі традиційних форм сценічної виразності. Тож виконавцю ролі за драматургією нереалістичного спрямування необхідно адаптуватися до нестандартного способу мислення, вміти працювати з умовністю простору, символами, нелінійністю сюжету, а також розкривати змістовність експериментальними засобами вираження.

Саме тому одним із ключових викликів для актора є подолання психологічного бар'єру і вихід за межі звичного для багатьох театральних митців психологічного реалізму. Протягом багатьох десятиліть поняття відтворення екзистенційності, сюрреалістичності й парадоксальності відкладались у специфіці дослідження актора та набували характерних рис. Оскільки драматургія нереалістичного спрямування не дає акторові чітких відповідей на звичні запитання при побудові ролі, а театральний простір здебільшого в нереалістичних постановках позбавлений конкретики, то такі елементи, як світло і звук, набувають значення самостійних виразних елементів.

Така специфіка матеріалу вимагає від актора розвиненої уяви, вміння мислити категоріями сценічної умовності й розвинені навички творчої адаптації до непередбачуваних сценічних ситуацій, а можливо і пошук власної інтерпретації. Театральний простір у нереалістичних постановках нерідко позбавлений конкретики: декорації можуть бути символічними або мінімалістичними, як у «бідному театрі» Єжи Гротовського, або ж перетворюватися на масштабні інсталяції, як у виставах Роберта Вілсона. При розгляді складових нереалістичного театру варто зазначити той факт, що своїм корінням цей театральний напрям сягає філософії Дадаїзму й абстракціоністського мистецтва 1910–

20-их років XX сторіччя. Якщо традиційний театр передбачає природність реакцій і мотивацій персонажа, то в нереалістичній драматургії акторові доводиться руйнувати стереотипи, мислити в зовсім інших категоріях, відмінних від уже відомих і загальноприйнятих, знаходити нові й несподівані способи вираження емоцій. Драматургія нереалістичного спрямування представлена численними талановитими та визначними представниками, які своєю творчістю змінили театральну картину. Необхідність передати абсурдність, ірраціональність і фрагментарність світу змушує актора не лише змінювати техніку виконання, а й переосмислювати власне ставлення до ролі. На відміну від психологічного реалізму, де дії персонажа пояснюються логікою і його внутрішнім станом, у нереалістичній драматургії актор працює з багатошаровими символами й метафорами.

Завдання актора постає як намагання розшифрувати й передати складні ідеї, закладені в тексті, використовуючи неочевидні засоби виразності. Тож актору важливо розвивати асоціативне мислення, абстрактне бачення, тренувати свою здатність до інтерпретації глибоких концепцій, що виходять за рамки буквального розуміння реплік. Виконавцю необхідно не просто адаптуватися до нестандартного способу мислення, але й здійснити справжню метаморфозу, перевтілившись на носія умовного простору, багатошарових символів, фрагментарної подачі сюжетики й експериментальних засобів вираження, що руйнують звичні канони. Актор має глибоко аналізувати текст, розшифровувати символіку, розуміти авторський задум, щоб передати його глядачеві. Нереалістичні вистави часто використовують відеопроєкції, звукові ефекти, інтерактивні технології, що вимагає від актора вміння взаємодіяти з цими елементами.

Структура таких п'єс здебільшого руйнує класичну драматургічну побудову: події можуть відбуватися поза логічною послідовністю, змінювати ракурси сприйняття, перетікати з реальності в ілюзію. Актор має навчитися працювати з фрагментарними текстами, вибудовувати роль у нестандартних хронологічних координатах, створювати цілісного персонажа навіть у розрізненій драматургічній тканині.

Акторам, задіяним у виставах цього типу, важливі технічна майстерність і фізична підготовка. Робота з нереалістичною

драматургією вимагає від них високого рівня технічної підготовки. Важливу роль у акторській діяльності тут відіграє володіння своїм тілом, пластикою, ритмом, голосовою експресією, адже часто саме фізичне вираження стає основним носієм змісту. Актор має бути готовим до експериментів із рухом, голосом, темпоритмом і навіть до трансформації власної тілесності, адже такі вистави нерідко тяжіють до прийомів фізичного театру або гротеску чи символічного жесту. У нереалістичному театрі часто використовуються елементи імпровізації, що вимагає від актора гнучкості та вміння швидко реагувати на зміни.

Актор має розуміти, що у виставі за драматургією нереалістичного спрямування його персонаж – це не завжди конкретна людина, а радше узагальнений образ, символ або ідея. Тому актор не мусить постійно шукати психологічну мотивацію для дій свого персонажа, натомість він має бути готовим до того, що його персонаж може діяти нелогічно, абсурдно або навіть суперечити сам собі. У нереалістичних виставах акторам доводиться вирішувати, як передати сенс і комунікувати з глядачами, не використовуючи традиційний реалістичний діалог. Актор має бути готовим до того, що його роль може змінюватися в процесі репетицій та виступів.

Одною з головних вимог до актора, який починає практикуватися в рамках театру нереалістичного спрямування, стає його вміння вчасно знайти спосіб переходу (або відходу) від реалістичного продовження роботи в зовсім іншу форму існування.

На жаль, сучасні спроби опанування напрямів нереалістичного спрямування є еkleктичними через небажання авторів-постановників заглибитись у матеріал і специфіку нереалістичного методу як у дослідження. Потрібен час, щоб якісно відтворити у виставі, у якомусь шоу чи в кінострічці цей напрям школи екзистенції та абсурду. У нереалістичному театрі роль режисера особливо важлива, і тому актор має тісно співпрацювати з режисером, щоб зрозуміти його задум і втілити його на сцені.

Отже, нереалістична драматургія – це місце для творчого експерименту, глибокого дослідження пластики, голосу, простору й символу. Баланс між технічною майстерністю й природною виразністю – запорука успішного втілення образу в нереалістичному театрі. Актор має активно співпрацювати з режисером, щоби створити цілісний і переконливий образ. Для

актора робота з такими текстами є не лише викликом, а й можливістю вийти за межі традиційних акторських методів, відкриваючи нові шляхи сценічного вираження.

ЛІТЕРАТУРА

1. Esslin M. *The theatre of the absurd*. 3rd ed. London, 1987. 480 p.
2. Васильєв Є. М. «Театр абсурду» та «театр парадоксу»: проблеми термінології / Є. М. Васильєв // *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка*. 2005. Вип. 22. С. 186–189.
3. Ведмедєв В. М. Екзистенціальна сутність абсурдного / В. М. Ведмедєв // *Науковий вісник «Гілея»*. Київ: ВІР УАН, 2012. № 60. С. 311–316.
4. Готовський Є. *Театр. Ритуал. Перфомер*. Львів: Факел, 1999. 185 с.
5. Коляса О. В. Онтологія знань про абсурд у гуманітарній науці / О. В. Коляса // *Науковий вісник Херсонського державного університету. Серія: Лінгвістика : зб. наук. праць*. Херсон, 2013. Вип. 19. С. 60–65.
6. Мартинюк В. Принцип абсурдного в дискурсі абсурду / В. Мартинюк // *Парадигма*. 2009. Вип. 4. С. 210–224.

*Хім'як В.А.,
професор, професор кафедри театрального мистецтва,
народний артист України
Тернопільський національний педагогічний
університет імені Володимира Гнатюка*

МИСТЕЦТВО ФОРМУВАННЯ АКТОРА: ВИКЛИКИ АКТОРСЬКОЇ ПІДГОТОВКИ

У сучасному світі акторське мистецтво зазнає суттєвих змін під впливом технологічного розвитку, глобалізації та нових підходів до роботи з емоціями й тілом. Актор більше не є лише виконавцем – він стає співавтором, дослідником, психологом і навіть медіахудожником. Новітні методи виховання актора покликані відповісти на виклики часу, навчити миттєвої адаптації, емоційної гнучкості, глибокої самоусвідомленості. У цьому контексті зарубіжний досвід відіграє надзвичайно важливу роль, оскільки провідні театральні школи світу активно впроваджують інноваційні техніки й відкривають нові горизонти акторської майстерності.

У класичних підходах значну роль відіграє ідея про правду переживання, про внутрішній світ персонажа, про взаємодію з партнером на сцені. Ці засади розвивалися в європейських театральних школах. Актор розглядався не просто як виконавець ролі, а як співавтор сценічної дії, що мусить розуміти мотивацію героя, його психологічну логіку, а також майстерно володіти тілом, голосом, увагою та уявою. У певних театральних системах акцент робився на реалізмі, глибині емоції, а в інших – на формі, стилізації, фізичному виразі.

Традиційні підходи, зі свого боку, пов'язані з театральними формами, що виникли на основі народної культури, де акторське мистецтво поєднує спів, танець, музику, ритуал і символічні жести.

До традицій належить комедія дель арте – італійська форма народного театру, що базується на масках, архетипах і живій імпровізації. Тут актор має бути не лише виконавцем, а й драматургом у процесі гри, активно реагувати на партнера, публіку й ситуацію. Сьогодні багато сучасних шкіл інтегрують ці підходи, шукаючи баланс між технікою, емоцією, інтелектом і традицією, аби виховати актора, здатного існувати в найрізноманітніших художніх формах.

Новітні методи підготовки в зарубіжній практиці відображають пошук нових форм вираження, ближчого контакту з глядачем і адаптацію до змін, які відбуваються у світі театру та кіно. Акторське навчання дедалі частіше виходить за межі класичних шкіл і перетворюється на лабораторії, де відбувається експеримент із тілом, свідомістю, простором і контекстом. Також у новітніх практиках актори часто занурюються у міждисциплінарне середовище. Зокрема розвивається напрям документального театру, де актор працює з реальними історіями, часто стаючи дослідником соціальної теми. Широко впроваджуються також елементи психофізичної підготовки, що поєднують у собі практики з йоги, бойових мистецтв, медитації. У багатьох школах важливим етапом навчання є робота з емоційною пам'яттю, усвідомленістю, керуванням енергетикою. Ще однією характерною рисою сучасної підготовки є переосмислення самого поняття «роль». У постдраматичному театрі актор часто виходить за межі образу й діє від власного імені, стираючи межі між театром і реальністю. У цифрову епоху акторська підготовка також зазнає впливу технологій. Віртуальна реальність, відеоарт, інтерактивні форми дедалі частіше входять у театральну практику. Майбутній актор має не тільки адаптуватися до цих умов, але й навчитися взаємодіяти з екраном, камерою, медіа, не втрачаючи живої присутності. Традиційні методи – це ґрунтовність, послідовність, перевірені часом. Вони забезпечують міцний фундамент: робота з текстом, голосом, тілом, партитурою ролі, логікою дій. У таких підходах акцент ставиться на дисципліну, ремесло, формування навичок. Новітні методи спрямовані на розвиток індивідуальності, креативності, здатності адаптуватися до непередбачуваних умов. Вони часто базуються на експерименті, міждисциплінарності, роботі з тілом, простором, енергією. Тут актор не лише виконавець, а й творець. Він бере участь у формуванні драматургії, долає внутрішні бар'єри, досліджує себе як людину і митця. Це дає змогу створювати глибокоособистісні, актуальні, вільні від кліше форми гри. У реальному освітньому процесі найефективнішими є поєднання цих двох підходів. Саме взаємодія досвіду і пошуку, структури і експерименту, дисципліни і натхнення формує актора, здатного працювати як у класичному театрі, так і в авангардному перформансі, на екрані або в цифровому просторі. Вивчення сучасних методів і їхня адаптація до української театральної освіти

може стати кроком до нової якості національного сценічного мистецтва.

ЛІТЕРАТУРА

1. Strasberg L. *A dream of passion: the development of the method*. New York: Plume, 1988. 271 p.
2. Meisner S., Longwell D. *Sanford Meisner on acting*. New York: Vintage, 1987. 272 p.
3. Chubbuck I. *The power of the actor: the Chubbuck technique*. New York: Gotham Books, 2004. 380 p.
4. Гротовський Є. *До бідного театру*. Київ: Мистецтво, 1989. 270 с.
5. Chekhov M. *To the actor: on the technique of acting*. London: Routledge, 2002. 224 p.
6. Royal Academy of Dramatic Art (RADA) [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.rada.ac.uk>.
7. Juilliard School [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.juilliard.edu>.
8. Théâtre du Soleil [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.theatre-du-soleil.fr>.
9. Chatterjee A., Vartanian O. Neuroaesthetics // *Trends in Cognitive Sciences*. 2014. Vol. 18, No. 7. P. 370–375.
10. Gallese V. Mirror neurons, embodied simulation, and the neural basis of social identification // *Psychoanalytic Dialogues*. 2009. Vol. 19, No. 5. P. 519–536.

*Головатюк І.Г.,
аспірант
Тернопільський національний
педагогічний університет
імені Володимира Гнатюка*

ОРГАНІЗАЦІЯ НАВЧАННЯ МАЙБУТНІХ АКТОРІВ СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА В УМОВАХ ВІЙНИ

Останні кілька років були сповнені нових глобальних викликів для людства. Першим із них став, безперечно, COVID-19 і пандемія, спричинена ним. У короткий проміжок часу представникам влади й різних професій у різних країнах світу довелося шукати нові шляхи організації своєї роботи й функціонування суспільних інститутів. Неабиякою проблемою пандемія стала для системи освіти – педагоги змушені були організувати повноцінний навчальний процес за допомогою дистанційних засобів навчання. Пройшовши певний адаптаційний період, освітяни налагодили навчальний процес, і дистанційна освіта стала невіддільною частиною нашого життя. Проте вже невдовзі Україна постала перед найбільшою трагедією своєї новітньої історії, коли в 2022 році розпочалося повномасштабне російське вторгнення. Закономірно, що за цих обставин освітянам знову довелося вносити корективи в організацію навчального процесу. І хоча система дистанційного навчання була вже налагоджена, воєнні дії значно ускладнили умови надання освітніх послуг. Частина студентів опинилася на тимчасово окупованих територіях, часто без доступу до електроенергії та інтернету, частина змушена була евакуюватися закордон, тож студенти й викладачі опинились у різних країнах, у різних часових поясах, у різних побутових умовах, інколи без можливості виходити на онлайн-зв'язок чи виконувати навчальні завдання тощо. Навіть ті студенти, які перебували на підконтрольній Україні території у відносно безпечних регіонах, часто стикалися з проблемою відсутності електроенергії та інтернет-зв'язку зокрема через атаки на енергосистему України. Серед інших значних проблем, викликаних воєнними діями, що ускладнюють організацію навчального процесу для майбутніх фахівців мистецьких спеціальностей, О. Комаровська називає руйнування навчальних і мистецьких закладів, унеможливлення мистецьких проєктів,

психологічні негаразди [1, с. 179–180]. Важливо, що за результатами опитування, проведеного лабораторією естетичного виховання та мистецької освіти Інституту проблем виховання НАПН України, однією з найбільш гострих проблем мистецької освіти, на яку вказують 20% респондентів – педагогів мистецтва, є труднощі освіти онлайн, спричинені відсутністю міжособистісної художньої комунікації, принципово притаманної мистецтву [1, с. 180–181].

За умов, що нині складаються в українському соціумі, усім особам, задіяним у процесі здійснення вищої мистецької освіти, доводиться переосмислювати підходи до її організації. Проте, якщо керівництву МОН і закладів освіти необхідний системний погляд на проблему, викладачі конкретних мистецьких дисциплін мають шукати шляхи вирішення ситуації тут і зараз, на щоденній основі, зокрема ставлячи собі запитання на кшталт: як організувати групову роботу з майбутніми акторами в онлайн-режимі; як дистанційно провести акторський тренінг; як за допомогою засобів онлайн-навчання організувати проведення репетицій і залікової вистави?

Для підвищення ефективності мистецької освіти в умовах воєнних дій доцільним є використання арт-терапевтичних технологій. Проводячи акторський тренінг, викладач може застосувати технології бібліотерапії, зокрема спільне прочитання й обговорення студентами твору, який надалі може бути використаний для роботи над роллю. Технологія бібліотерапії може бути поєднана з іншими арт-терапевтичними технологіями, наприклад, з ізотерапією.

Наведемо приклад вправи з використанням бібліотерапії та ізотерапії – «Відтворення образів із розповіді слухача». Вправа спрямована на розвиток уваги, творчої уяви і фантазії студентів – майбутніх акторів, формування навичок роботи в міні-групах, створення кінострічки бачень. Необхідним обладнанням для виконання вправи є текст художнього твору, папір А4, кольорові олівці.

Під час виконання вправи студенти працюють у групах по двоє осіб, де один студент виконує роль читача, а інший – слухача. Читач уголос зачитує художній твір, після чого слухач детально переказує зачитаний твір. Наступним кроком студент-читач з почутого переказу свого партнера відтворює образи, які викликав у

його уяві почутий переказ. За бажанням ці образи студент може відтворювати на папері за допомогою кольорових олівців. Після завершення вправи відбувається рефлексивний аналіз із застосуванням таких запитань: які емоції викликало у вас виконання вправи; у який спосіб вам легше відтворити образи, які викликав у вашій уяві твір: вербально чи за допомогою малюнка? У ході читання увага студента може бути зосереджена не на обдумуванні художніх образів, а на правильності прочитання, збереженні інтонаційної точності. Водночас можливість повторно прослухати текст із вуст іншої особи дає змогу сформувати в уяві завершені образи.

Іншими арт-терапевтичними технологіями, що підвищують ефективність процесу професійної підготовки майбутніх акторів, є музикотерапія, кольоротерапія, терапевтичне письмо, драматерапія, казкотерапія. Розроблений комплекс вправ із застосуванням арт-терапевтичних технологій під час тренінгу з майстерності актора представлено в посібнику «Методичні рекомендації до курсу «Акторський тренінг» [2]. Запропоновані вправи можуть використовуватися під час офлайн і онлайн-навчання, вони спрямовані на налагодження емоційного контакту між членами студентського колективу, формування соціальних зв'язків у групі, навичок групової роботи, розвиток здатності розуміти психоемоційний фон у колективі, а також власний психоемоційний стан і вміння управляти емоціями.

ЛІТЕРАТУРА

1. Комаровська О. Реалії сучасної мистецької освіти (за результатами опитування педагогічної спільноти). *Теоретико-методичні проблеми виховання дітей та учнівської молоді*. 2022. № 26, Кн. 1. С. 179–189.
2. Методичні рекомендації до курсу «Акторський тренінг» для здобувачів освіти першого (бакалаврського) рівня вищої освіти спеціальності 026 Сценічне мистецтво / Автор-упорядник І.Г. Головатюк. Тернопіль: ФОП Осадца Ю., 2025. 24 с.

*Ігнат'єва Н.М.,
театрознавиця, драматургиня, перекладачка,
керівниця літературно-драматургічної частини Запорізького
академічного обласного українського
музично-драматичного театру ім. В. Г. Магара*

ДІЯ СЛОВОМ: ТЕКСТ І МОВЛЕННЯ ЯК ОСНОВА РОБОТИ НАД РОЛЛЮ

Коли постдраматичний театр набирає обертів, здається дивним говорити про силу слова. Втім, слово в театрі – це не обов'язково класична п'єса. Це радше текст. У найширшому постмодерністичному розумінні – текст як світ, світ як текст. І ось у цій парадигмі слово залишиться актуальним навіть у виставі, цілком побудованій на безсюжетності, пластиці, звуках і візуальних ефектах. Хоча б тому, що спілкування людей, які творять театр, досі залишається переважно вербальним: режисер, художник, хореограф ставить завдання акторам чи перформерам, вибачте за брутальність, «словами через рот». І глядачі, які зчитують емоцію постдраматичного театру поряд із переживанням, яке ця емоція дає, осмислюють побачене словами – добирають своїм відчуттям вербальні відповідники. Відтак і для студентів акторських спеціальностей слово лишається одним із головних інструментів професії, засобом осмислення і засвоєння творчого завдання і способом передачі думки, почуття глядачам.

І перше, що варто було б опанувати студентам спільно з викладачами, – це розбір тексту, який буде втілено на майданчику. Якщо це, умовно кажучи, настроєва новела М. Коцюбинського, то в ній ви будете шукати, який саме настрій відчули ви, який (на вашу думку) прагнув передати автор і який ви врешті передасте глядачам. Те саме стосується будь-яких безсюжетних вистав, хоч пластичних, хоч вокальних. Навіть у виставах сюжетних, плейбеці, шоу тощо ви завжди маєте починати з логіки та сенсів. Завжди. У кожному тексті (висловлюванні, вигуку, вокалізі, тілесному вираженні) є своя логіка, є свій сенс, навіть якщо це здається абсурдом, спонтанним вихлюпом, маячнею. Знайти логіку і сенс – завдання актора і режисера.

Для прикладу логічного й сенсового розбору пропоную строфу з «Енеїди» І. Котляревського, оскільки актор, як і художник,

має спершу опанувати академічні зразки, а тоді вже з легкістю застосовувати свій арсенал засобів для всіх можливих сучасних видів театру.

Еней був тяжко не по серцю
Юноні – все її гнівив;
Здававсь гірчийший їй від перцю.
Ні в чім Юноні не просив;
Но гірш за те їй не любився,
Що, бачиш, в Трої народився
І мамою Венеру звав;
І що його покійний дядько,
Парис, Пріамове дитятко,
Путивочку Венері дав.

(прим.: путивочка – яблуко)

Мені довелося чути, як у виставі ці рядки звучали з логічним наголосом на слові «дав». Здавалося б, усе гаразд – дієслово в театрі головне. Але суть конфлікту якраз у тому, кому саме віддали те злочасне яблуко. Тож логічний наголос має падати на слово «Венері». І це не просто строфа, репліка з масовки. Це одна з вихідних подій вистави.

З розбору логіки й сенсу постає звісно й уміння побудувати характер свого персонажа. Його особистість розсіяно в репліках інших персонажів, у ремарках, особливостях слововживання тощо.

Наступне в роботі з текстом – це ази, які ніби всі вивчають, але на диво мало хто застосовує на практиці: не ставити крапки, не розцвічувати прикметники, акцентувати дієслова й іменники, говорити «ніби людським голосом», при стилістичному повторі одного слова або фрази двічі розуміти, що інтонація, подача, логічний наголос для кожного повтору можуть (а часто й мусять) бути різні тощо.

Наступне вкрай важливе – техніка сценічної мови: дихання опорне, на діафрагмі; розігрівання і розслаблення голосових зв'язок; вправи на дикцію, практичні знання з орфоепії (правильної вимови). На цьому хочу зупинитися докладніше. Багаторічна практика роботи над сценічним мовленням акторів підказує, що дуже часто в тренажах, а потім відповідно в роботі на сцені, актори спираються на російську орфоепію. Зараз не говоримо про інші мови, а лише про ситуацію в нашому театрі. Часто вправи для розминки викладачі й навіть автори підручників і методичок

перекладають механічно, не спираючись на специфіку української фонетики. І тоді, для прикладу, навчені в такий спосіб актори можуть заявити, що звук «и» нібито не розспівується. Звісно, тягнути довгим вокалізом російський «и» вкрай складно, адже це найнижчий звук заднього ряду. А от український «и» – високо-середнього підняття переднього ряду – цілком легко співається, він дуже близький до високого «і». Ще один приклад: в українській мові «а» – найнижчий звук, він твориться при відкритому округлому роті, вимова його кругла, не пласка. Із практичних спостережень на репетиціях за акторками й за власним мовленням можна зробити висновок, що правильно опанований звуковий ряд української мови, точна артикуляція дають змогу природно, без надзусиль і умисного контролю дихання говорити на нижньому або хоча б природному середньому регістрі й не робити голос пласким, затиснутим. І ще одне. Якщо студенти, викладачі досі не перейшли на спілкування українською в побуті – то принаймні в професії просто мусять це робити: перед репетиціями, виставами і, даруйте, навіть у курилці чи буфеті, адже неналаштований артикуляційний апарат і звичка до російської неодмінно (перевірено сотні разів!) дається взнаки на сцені.

Для кращого розуміння специфіки артикуляції голосних звуків додаю таблицю. Аналогічні таблиці є для всіх типів приголосних, їх варто шукати у фахових підручниках із Сучасної української літературної мови для профільних мовних вишів.

Голосні звуки української мови:

	Передній ряд	Середній ряд	Задній ряд
Високе підняття	і	-	у
Високо-середнє	и	-	-
Середнє підняття	е	-	о
Низьке підняття	-	-	а

І приклад вправи на вимову з таким звуковим рядом:

Бі-би-бе-бу-бо-ба

Здрі-здри-здре-здру-здро-здра

Рлі-рли-рле-рлу-рло-рла

Лрі-лри-лре-лру-лро-лра

Кпті-кпти-кпте-кпту-кпто-кпта

Важливі моменти у вимові – це правильні наголоси, вимова буквосполук -шся в дієсловах як -сся; -ться як -цця; не одзвінчена вимова м'яких «т» і «д» (життя, діти); «у нескладовий» у кінці слова або складу тощо. Але ці речі здебільшого й так опрацьовуються на заняттях зі сценічного мовлення, тож не спинятимуся докладніше.

Отже, навіть в епоху метамодерну й постдраматичного театру класичне «слова та голос – більш нічого» лишається актуальним, продуктивним і корисним для акторської професії. Ще й тому, що переважна більшість українських театрів – це класичні театри з величезною частиною вербальних, текстових, драматичних вистав. Тому опановуймо мовлення з перших же кроків навчання і діймо словом!

*Барабаш В. А.,
викладач кафедри дизайну,
Запорізький національний університет*

ВІЗУАЛЬНЕ МИСЛЕННЯ У ФОРМУВАННІ КРЕАТИВНОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ ДИЗАЙНЕРА: ПРАКТИЧНІ ПІДХОДИ ТА МЕТОДИКИ РОЗВИТКУ

Візуальне мислення є однією з ключових складових креативної компетентності дизайнера, оскільки дає змогу ефективно працювати з візуальними образами та їхньою інтерпретацією, що є основою для створення інноваційних і естетично виразних дизайнерських рішень. Розвиток візуального мислення в студентів-дизайнерів є важливим етапом їхньої професійної підготовки, адже безпосередньо впливає на здатність до критичного аналізу, генерування оригінальних ідей і пошуку ефективних способів вирішення проблем. Впровадження практичних підходів у навчальний процес і визначення методик розвитку візуального мислення, дають змогу покращити здатність студентів до формування креативних рішень, що відповідають сучасним вимогам дизайнерської практики.

Згідно з численними нейропсихологічними дослідженнями виявлено, що зорове сприйняття та когнітивна обробка візуальної інформації мозком відіграють важливу роль у пізнанні навколишнього світу. Цей процес дає змогу створювати уявлення про об'єкти і явища, а також викликати емоційні реакції, формуючи асоціації та настрої. Варто також зазначити, що особливості перцепції в різних людей можуть відрізнятися залежно від індивідуального культурного бекграунду, емоційного стану або фізіологічних характеристик спостерігача. Зокрема, той самий візуальний образ може викликати різні асоціації [2]. До того ж мозок сприймає контрасти, форму й рух візуальних образів значно швидше, ніж текстову інформацію, що сприяє гнучкості мислення та швидкому запам'ятовуванню. Візуальне мислення в дизайнерській практиці є базовим інструментом для аналізу й осмислення зорової інформації, сприяючи розвитку навичок критичного аналізу, просторового мислення, візуальної комунікації, креативного розв'язання проблем, а також здатності до синтезу ідей і концептуального бачення [4]. Завдяки цьому студенти-дизайнери набувають здатності глибше розуміти принципи дизайну, краще

орієнтуватися в медіа-трендах, формувати власні естетичні орієнтири та здійснювати самостійний творчий пошук, що є ключовими складовими їхньої професійної компетентності.

Серед практичних підходів і методів розвитку візуального мислення можна виокремити 3 найбільш популярні.

1. *Візуальна надивленість* – аналіз, спостереження, візуальні щоденники. Передбачає систематичне накопичення візуального досвіду через аналіз референсів, спостереження за навколишнім середовищем, ведення візуальних щоденників. Цей підхід сприяє формуванню візуальної культури, зорової пам'яті та естетичного смаку [1].

2. *Робота з формою і текстурою* – аналіз, трансформація, інтерпретація. Включає аналітичне дослідження властивостей об'єктів, трансформацію форм, комбінування матеріальних якостей і створення нових композиційних рішень. Цей підхід розвиває здатність до інтерпретації зорової інформації, просторового мислення й відчуття структури.

3. *Візуальне моделювання* – скетчинг, колаж, картування ідей, мозкові штурми, рефлексивні практики, іммерсивні технології, квести й ігрові формати. Цей метод сприяє розвитку образного мислення, гнучкості в прийнятті дизайнерських рішень і здатності до генерації оригінальних ідей [3].

«ArtStation», «Pixiv», «Behance», «Dribbble», «Gumroad», «Cosmos» тощо є актуальними платформами для професіоналів у галузі дизайну й мистецтва, що надають змогу публікувати й презентувати особисте портфоліо, а також взаємодіяти з іншими фахівцями. Моніторинг портфоліо-платформ креативних індустрій сприяє розвитку візуального мислення, даючи студентам-дизайнерам змогу орієнтуватися в глобальному контексті й адаптувати свої творчі стратегії відповідно до сучасних вимог професії. Ці ресурси є ефективними інструментами для пошуку актуальних медіа-трендів, отримання зворотного зв'язку від аудиторії та стимулювання професійного розвитку через аналіз робіт професіоналів. Веб-розширення, такі як «Muzli», створюють зручний інтерфейс для користувача, що дає змогу легко отримувати доступ до актуальних новин і трендових проєктів у креативних галузях. Також значний вплив на розширення візуального світогляду мають екскурсії: відвідування виставок, галерей, музеїв,

віртуальних просторів, прогулянки містом, які сприяють збагаченню візуального досвіду й культурної обізнаності.

Отже, розвиток візуального мислення дає дизайнеру змогу ефективно аналізувати навколишній світ і перетворювати зорову інформацію на оригінальні рішення в подальших дизайн-проектах. Інтеграція методик розвитку візуального мислення в освітній процес сприяє формуванню в студентів необхідних для професійної діяльності навичок креативної компетентності, здатності до інноваційного мислення й самостійного творчого пошуку.

ЛІТЕРАТУРА

1. Адамс Ш. Як дизайн спонукає нас думати, відчувати, діяти. ArtHuss. 2022. 256 с.
2. Вайншенк С. М.100 речей, які кожен дизайнер повинен знати про людей. ArtHuss. 2024. С. 40-49
3. Емброуз Г., Леонард Н. Основи. Графічний дизайн 03: Генерування ідей. ArtHuss. 2019. С. 42, 106, 136
4. Синєпупова Н. Композиція : Тотальний контроль. Як створити дизайн без візуального сміття. Видавництво ArtHuss. Київ. 2019. С. 11-29.

*Іванова Л.С.,
кандидат філософських наук, доцент,
доцент кафедри педагогіки та психології освітньої діяльності
Запорізький національний університет*

ІНФОРМАЦІЙНА КОМПЕТЕНТНІСТЬ ЯК СКЛАДОВА ПРОФЕСІЙНОЇ КУЛЬТУРИ МАЙБУТНІХ АКТОРІВ

Визначення ключових компетентностей для успішної життєдіяльності та працевлаштування майбутніх фахівців стало предметом базових досліджень, ініційованих провідними міжнародними організаціями.

Згідно з С. Шишовим та В. Кальней, ключова компетентність є універсальною здатністю, що застосовується в різних сферах діяльності [1, с. 408].

Ключові компетентності, за І. Зимньою, є узагальненими основними компетентностями, що забезпечують ефективну життєдіяльність в суспільстві.

Н. Бібік зазначає, що ключові компетентності якісно відрізняються від звичайних тим, що пов'язують воедино особистісне й соціальне в освіті, відбивають комплексне оволодіння сукупністю способів діяльності, що створює передумови для розроблення індикаторів їхнього вимірювання; виявляються не взагалі, а в конкретній справі чи ситуації; їх набуває молода людина не лише під час вивчення предметів, групи предметів, але й засобами неформальної освіти, унаслідок впливу середовища тощо [1, с.409].

Незважаючи на різноманіття трактувань, ключова компетентність розглядається як інтегрований результат освіти, що має діяльну природу, складну психологічну структуру (включаючи когнітивні, діяльнісні, мотиваційно-ціннісні, емоційно-вольові й поведінкові аспекти) та є універсальною для вирішення широкого спектру життєвих і соціальних проблем.

Значна кількість наукових праць наголошує на необхідності формування інформаційної компетентності як невіддільної частини професійної підготовки акторів.

Зміст поняття «інформаційно-комунікаційна компетентність» передбачає наявність у людині виробленої звички одержувати знання з використанням сучасних комп'ютерних технологій [3, с.67].

Інформаційно-комунікаційна компетентність є особливо важливою, оскільки сприяє адаптації особистості до сучасного інформаційно-освітнього простору та ефективному застосуванню технологій у професійній діяльності.

Результати одного з перших досліджень щодо інформаційно-комунікаційної компетентності представлені у звіті за результатами дослідження «Інформаційна компетентність в університеті штату Каліфорнія» за 2001 рік. У ньому інформаційну компетентність представлено як компетентність роботи з бібліотечними ресурсами, зокрема компетентність пов'язана з пошуком і опрацюванням різноманітних повідомлень. За результатами цього дослідження були визначені складові інформаційної компетентності, а саме, такі здатності:

- 1) визначати тему дослідження та інформаційну потребу;
- 2) визначати й здійснювати пошук відповідних матеріалів, визначати різні типи джерел для різних завдань, правильно використовувати цитати;
- 3) класифікувати знайдені відомості й використовувати їх у дослідженні;
- 4) оцінювати знайдені відомості (перевіряти їхню точність, своєчасність, доцільність);
- 5) організовувати знайдені матеріали – групувати відповідно до розділів дослідження, використовувати цитати.

Згідно з Н. Зав'яловою, інформаційна компетентність включає знання, уміння, навички та здатність їхнього практичного застосування у вирішенні проблем з використанням сучасних інформаційних технологій [5, с. 97].

Американські дослідники визначають інформаційно-комунікаційну компетентність як поєднання комп'ютерної грамотності, умінь працювати з традиційними видами повідомлень у бібліотеці, технологічної грамотності, етики, критичного сприйняття й навичок комунікації.

М. Жалдак трактує інформаційно-комунікаційну компетентність як упевнене використання комп'ютерів для збирання, зберігання та обміну інформацією в навчанні, дослідженнях, роботі та дозвіллі [2, с. 37].

За словами О. Овчарук, інформаційно-комунікаційна компетентність – це здатність застосовувати інформаційно-комунікаційні технології в навчанні та повсякденному житті;

раціональне використання комп'ютера й комп'ютерних засобів у процесі розв'язування завдань, пов'язаних із опрацюванням інформації, її пошуком, систематизацією, зберіганням, поданням і передаванням [26].

Отже, на підставі аналізу теоретичних джерел із проблеми дослідження, можна виділити спільну характеристику в розумінні поняття «інформаційно-комунікаційна компетентність» – це вміння розв'язувати відповідні завдання з використанням інформаційно-комунікаційних технологій.

Науковці окреслюють три складові в структурі інформаційної компетентності:

1) інформаційна (здатність до ефективної роботи з повідомленнями у всіх формах їхнього представлення);

2) комп'ютерна або комп'ютерно-технологічна (що визначає вміння й навички роботи з сучасними комп'ютерними засобами та програмним забезпеченням);

3) процесуально-діяльнісна (визначає здатність застосовувати сучасні засоби інформаційних і комп'ютерних технологій до роботи з інформаційними ресурсами) [4; 5].

Зазначені компоненти інформаційної компетентності потребують доповнення особистісними якостями, необхідними для ефективної професійної діяльності майбутнього актора.

Також до складу інформаційно-комунікаційної компетентності входять суб'єктивні риси, що стосуються взаємин особистості із самою собою, а саме: здатність до самоусвідомлення, саморозвитку, виявлення й розвитку психічних якостей, необхідних для успішного здійснення професійної діяльності, а також наявність мотивів і потреб у самовдосконаленні, саморозвитку, вдосконаленні й поглибленні професійних знань, особливо тих, що стосуються використання інформаційно-комунікаційних технологій у акторському мистецтві.

Отже, визначені складові інформаційно-комунікаційної компетентності майбутнього актора можна представити у вигляді двох компонент – особистісної та професійно-інформаційної. Перша визначає суб'єктивні риси особистості актора, які сприяють успішній реалізації професійної діяльності. До цих рис належать здатність до рефлексії, усвідомлення власної діяльності, комунікативні здібності, можливості швидкої мобілізації та зміни характеру виконуваної діяльності. Друга визначає об'єктивні

характеристики особистості, а саме: сукупність професійних знань, умінь, навичок, що стосуються роботи з сучасними інформаційно-комунікаційними технологіями та здатностей їх застосовувати для розв'язування професійних задач.

Вчені виділяють базовий, загальний і професійний етапи формування інформаційної компетентності в майбутніх фахівців і чітко розділяють застосування інформаційно-комунікаційних технологій у освітній діяльності й використання технологій для вирішення професійних завдань у художній сфері.

У цьому контексті, на їхню думку, інформаційна компетентність є сукупністю двох складових: комп'ютерної грамотності й комп'ютерної освіченості. Тому інформаційна компетентність є інтегральною характеристикою особистості, що виявляється в здатності засвоювати відповідні знання, уміння й навички для розв'язання завдань педагогічної та професійної діяльності за допомогою комп'ютера.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бібік Н. Компетентність у навчанні. *Енциклопедія освіти* / гол. ред. В.Г. Кремень. Київ : Юрінком Інтер, 2008. С. 408-409.
2. Жалдак М. І. Комп'ютерно-орієнтовані засоби навчання математики, фізики, інформатики : посіб. для вчителів. Київ : НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2004. 182 с.
3. Малихін О. В. Ієрархія компетентностей сучасного педагога. *1025-річчя історії освіти в Україні: труднощі, сучасність та перспективи* : зб. матеріалів Міжнар. наук. конф. Київ, 2014. С. 65-75.
4. Овчарук О.В. Компетентнісний підхід в освіті: Загальноєвропейські підходи. *Інформаційні технології і засоби навчання*. 2009. №5 (13). URL : <http://www.ime.edu-ua.net/em.htm>
5. Теорія та історія світової і вітчизняної культури: підручник / Горбач Н. Я. та ін. Львів : Каменяр, 1992. 166 с.

*Гончаренко Ю. В.,
кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри акторської майстерності
Кузьмін К. С.,
старший викладач
кафебри акторської майстерності
Запорізький національний університет*

ТАНЦЮВАЛЬНІ ЖЕСТИ Й ПОЗИ ЯК ЗАСОБИ РОЗКРИТТЯ СЦЕНІЧНОГО ХАРАКТЕРУ

Актуальність дослідження зумовлена зростанням інтересу до невербальних засобів виразності в сучасному театральному мистецтві. У драматичних виставах танцювальні жести й пози стають не лише естетичним елементом, але й потужним інструментом для розкриття психологічної глибини персонажів, їхньої соціокультурної ідентичності та драматургічної ролі. У контексті глобалізації театрального мистецтва, де змішуються різні культурні традиції, невербальні засоби комунікації набувають особливого значення, оскільки вони здатні долати мовні бар'єри та створювати універсальну мову сприйняття.

Теоретико-методологічною основою дослідження є праці з семіотики, театрознавства та психології мистецтва. Зокрема, ідеї К. Станіславського про фізичну дію як відображення внутрішнього стану актора, концепція «тілесної виразності» Р. Барта й дослідження М. Чехова про психофізичну єдність акторської гри формують базу для аналізу. Методологічно дослідження спирається на системний підхід, який дає змогу розглядати танцювальні жести й пози як складову цілісної театральної системи, а також на семіотичний аналіз, що інтерпретує рухи як знаки сценічної мови.

Мета дослідження полягає у визначенні ролі танцювальних жестів і поз у розкритті сценічного характеру персонажа драматичної вистави, а також у виявленні їхньої взаємодії з іншими елементами театральної постановки.

Танцювальні жести й пози в драматичній виставі є ключовими елементами сценічної виразності, що дають змогу розкрити багатогранність персонажа й посилити драматургічний ефект. Вони є не лише естетичною прикрасою, але й потужним засобом передачі емоцій, символів і культурного контексту. Їхні функції

охоплюють психологічну, символічну, соціокультурну й композиційну ролі, що гармонійно взаємодіють у структурі вистави.

1. Психологічна виразність. Танцювальні жести є невербальним відображенням внутрішнього стану персонажа [2]. Наприклад, у постановках за творами Шекспіра різкі рухи рук можуть підкреслювати тривогу чи гнів, тоді як плавні жести передають меланхолію чи ніжність. Пози, своєю чергою, фіксують кульмінаційні моменти, даючи актору змогу «зупинити» емоцію для глядача.

2. Символічна роль. Жести й пози часто набувають метафоричного значення. У виставах із міфологічним контекстом ритуальні рухи хору відображають космічний порядок або волю богів. У сучасних постановках, таких як інтерпретації творів Беккета, абстрактні жести можуть символізувати екзистенційну порожнечу.

3. Соціокультурна ідентичність. Танцювальні елементи відтворюють історичний чи культурний контекст. Наприклад, у «Ромео і Джульєтті» павана чи гальярда на балу підкреслюють епоху Відродження, а також розкривають характери героїв. У постмодерністських виставах жести можуть бути еклектичними, відображаючи фрагментарність сучасного світу [1].

4. Композиційна функція. Пози структурують сценічний простір, створюючи візуальну гармонію чи дисонанс. Наприклад, центральна поза головного героя підкреслює його домінування, тоді як периферійні пози другорядних персонажів акцентують їхню підпорядкованість. Жести також допомагають встановити ритм сцени, синхронізуючись із музикою чи діалогами.

Танцювальні жести й пози функціонують у тісному зв'язку з іншими компонентами постановки, створюючи цілісний сценічний образ. Музика задає ритм і настрій рухів, а у виставах із живою музикою, як-от оперні адаптації драм, жести синхронізуються з мелодією, посилюючи емоційний ефект. Костюми впливають на характер рухів: пишні сукні епохи бароко обмежують пластику, акцентуючи статичні пози, тоді як сучасні костюми уможливають динамічні жести. Світло підсилює виразність. Текст доповнюється жестами, які можуть підкреслювати слова або створювати контраст, розкриваючи приховані мотиви персонажа [3].

Танцювальні елементи є універсальною мовою, що дає

глядачу змогу інтуїтивно «читати» емоції й наміри персонажа. Вони створюють ритмічну динаміку, утримуючи увагу аудиторії, і підкреслюють контрасти між героями. У сучасному театрі, де часто використовуються елементи фізичного театру чи contemporary dance, жести й пози стають ключовими для передачі абстрактних ідей, що особливо важливо в експериментальних постановках.

Інтеграція танцювальних елементів у драматичну виставу вимагає від актора високої фізичної підготовки й розуміння режисерського задуму. Надмірна хореографічність може відволікати від драматургічного змісту, тоді як недостатня пластичність знижує виразність. Сучасні режисери дедалі частіше звертаються до імпровізації, що дає акторам змогу органічно поєднувати жести з текстом, але це вимагає ретельної підготовки [2].

Отже, танцювальні жести й пози є багатогранним інструментом розкриття сценічного характеру персонажа в драматичній виставі. Вони виконують психологічну, символічну, соціокультурну та композиційну функції, даючи актору змогу передати внутрішній світ героя, його емоційний стан і драматургічну роль. У взаємодії з музикою, костюмами, світлом і текстом танцювальні елементи створюють цілісний сценічний образ, що впливає на сприйняття глядача. Сучасний театр відкриває нові перспективи для використання жестів і поз завдяки інтеграції фізичного театру, імпровізації та міжкультурних впливів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Горяйнова Ю. В. Мова жестів античного театрального та ораторського мистецтва. *Наука. Релігія. Суспільство*. 2008. № 1. С. 202-209.
2. Ігнат'єва Н. М. Значення жесту в театрі. *Культура України*. 2019. Вип. 63. С. 152-158.
3. Кнебель М. Й. Про дієвий аналіз п'єси і ролі :навч. вид. Львів : ЛНУ імені Івана Франка, 2020. 92 с.

*Лимаренко Л.І.,
Заслужений працівник культури України,
доктор педагогічних наук, професор,
в.о. завідувача кафедри культурології
Херсонський державний університет*

ГЕКЗАМЕТР У КОНТЕКСТІ ПОСТАНОВКИ ГОЛОСУ ЗДОБУВАЧІВ ВИЩОЇ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ

У театральній педагогіці спілкування розглядається як діяльність, що передбачає взаємодію особистості з навколишнім середовищем. Такий підхід переконливо засвідчує органічну єдність тріади «слово – спілкування – дія», що має особливу цінність для художньої творчості майбутніх фахівців мистецької освіти.

Високий рівень професійного спілкування акторів, режисерів, культурологів, учителів мистецтва й організаторів культурно-мистецьких проєктів неможливий без опанування техніки мовлення – одного з базових компонентів їхньої фахової майстерності.

Техніку мовлення умовно поділяють на зовнішню й внутрішню. Зовнішня техніка охоплює роботу над диханням, постановкою голосу, формуванням чіткої дикції. Внутрішня – логіку мовлення, словесну дію, емоційно-образну виразність. Обидві складові тісно взаємодіють, забезпечуючи цілісність мовленнєвої дії [2, с. 11].

У межах окресленої тематики наш науковий інтерес зосереджено на постановці голосу здобувачів мистецької та гуманітарної освіти. Це питання є особливо важливим у контексті їхньої професійної підготовки.

Загальновизнано, що голос, яким потрібно вільно володіти, є ключовим елементом зовнішньої техніки мовлення. Голос – це професійний інструмент, і немає сумніву, що гарно поставлений і красивий голос є необхідним для представників багатьох професій, в основі діяльності яких лежить вплив на слухача чи глядача.

Фахова підготовка здобувачів вищої мистецької освіти – це складний, багатоплановий і тривалий процес, який потребує глибокого оволодіння майстерністю, зокрема таким важливим елементом техніки мовлення, як поставлений голос.

Звертаємо увагу на основні якості професійно поставленого голосу фахівця: приємне, чисте, легке, сильне, мелодійне, виразне,

емоційне забарвлення й достатнє звучання за будь-яких змін тону та професійного навантаження; красивий і благозвучний тембр; відчуття темпу; гнучкість, рухливість, звучність, польотність і витривалість голосу; широкий діапазон голосу, здатний охоплювати як глибокі, насичені низькі тони, так і дзвінки високі ноти.

Ці якості формуються в процесі виконання комплексу спеціальних вправ. Добре розвинутий і поставлений голос дає змогу передати словесною дією різні смислові відтінки мовлення, поліпшує сприйняття висловлених думок і створює певний емоційний настрій для ефективного засвоєння текстів будь-якої складності [3, с. 41]. Водночас основним завданням у процесі постановки голосу є виявлення й розвиток природних голосових можливостей особистості з поступовим набуттям фахових навичок, необхідних для сценічної та мовленнєвої виразності.

Отже, постановка голосу передбачає насамперед виявлення всіх природних голосових можливостей, притаманних конкретній особистості, і поступове формування професійних навичок, необхідних для сценічної та мовленнєвої виразності. Саме тому викладачі сценічного мовлення під час занять із постановки мовленнєвого голосу ставлять за мету навчити студента користуватися власним природним голосом і максимально розвивати його в усіх напрямках. Для цього застосовуються цілісні тренінгові технології, що включають систему спеціальних різноманітних вправ і віршованих текстів.

У цьому контексті особливу практичну цінність має робота над гекзаметром – метричною формою, побудованою на шестистопному дактилі. Його ритмічна структура організовує віршоване мовлення й забезпечує комплексне тренування голосового апарату. Довгі рядки гекзаметра ускладнюють технічне виконання, водночас стимулюючи розвиток гнучкості голосу, його «польотності», стійкості й витривалості.

Для ефективної роботи з гекзаметром доцільно попередньо сформулювати базові навички голосового контролю за допомогою спеціальних вправ. Завдяки ритміці на основі чергування довгих і коротких складів гекзаметр сприяє розвитку діафрагмального дихання, дикції, тембрової та інтонаційної варіативності, плавності мовлення й гучності голосу.

На групових заняттях зі сценічної мови використовується спеціальний гекзаметр – шестистопний дактиль, який розробив і склав відомий педагог із техніки мовлення О. В. Прянішніков. Зміст цього віршованого матеріалу містить низку методичних вказівок щодо дихання, дикції та звучання голосу, що є корисними для здобувачів вищої освіти. Цей гекзаметр має українську версію в перекладі Надії Бабич.

Однак під час занять із постановки голосу доцільно використовувати гекзаметри епохи античності, поезії нового часу – зокрема твори українських авторів П. Дорошка, К. Думитрашка, М. Вінграновського, П. Ніщинського, М. Рильського, П. Тичини, Лесі Українки, І. Франка.

Серед рекомендованих для роботи віршованих творів різного рівня складності пропонуємо такі поетичні зразки:

- «Темрява ночі уже досягала середини неба» (*Публій Вергільй Марон «Енеїда»*);

- «Загупало в двері прикладом...» (*Павло Тичина*);

- «Хмари кругом облягли...» (*Павло Тичина, «Вітер з України»*);

- «Ранок моєї вітчизни» (*Петро Дорошко*);

- «Весно, ти мучиш мене! Розсипаєшся сонця промінням...» (*Іван Франко, уривок з «Майові елегій»*);

- «Таємний дар» (*Леся Українка, шоста поезія з циклу «Весна в Єгипті»*);

- «Завітання» (*Леся Українка*).

Надалі доцільно перейти безпосередньо до практичної роботи з гекзаметрами, спрямованої на постановку голосу здобувачів мистецької освіти. По-перше, слід разом зі студентами здійснити логічний і ритмічний аналіз тексту, обраного для тренажу. Безперечно, кожен рядок гекзаметра стає важливою частиною творчої справи для відпрацювання звучання голосу на певній висоті.

Практичну роботу над гекзаметрами різної складності рекомендується здійснювати у двох варіантах:

- *розмовному*, що сприяє розвитку дикції, ритму, дихальної опори, зміцненню звуку, варіюванню висоти звучання, розширенню діапазону голосу вниз і гору;

● *наспівному*, який розвиває мелодику мовлення, плавність голосової течії, гнучкість тембру, інтонаційну насиченість і діапазон голосу.

Працюючи над гекзаметрами, доцільно чергувати наспівний варіант із розмовним, при цьому ставити конкретні завдання вимови: понизити або підвищити; прискорити чи уповільнити; голосніше або тихіше. Щодо викладача, то він має контролювати правильність звучання й відповідність виконання поставленого творчого завдання.

Заслужена артистка України, дослідниця в галузі сценічного мистецтва Г. Гринчак дає слушні поради щодо роботи над гекзаметром, а саме:

- «читання гекзаметра починається спокійно, без особливої напруги й різкості, рівно, чітко;
- в кінці рядка робиться пауза для добору повітря, і на тому ж середньому тоні читається другий рядок;
- потім відбувається добір дихання, і так кожного рядка, на видиху, створюючи діафрагмою та підтягуванням нижніх стінок живота опору звуку» [1, с. 100].

Отже, виконання гекзаметра передбачає вдих перед початком вимовляння нового рядка, утримання опори, розширення грудної клітки, уникнення підняття плечей. Методично важливо не переходити до наступного рядка без паузи, під час якої студент має встигнути відновити дихання й зберегти психофізичний контроль. Кожен рядок тексту слід промовляти на одному видиху, дотримуючись чіткої артикуляції, інтонаційної точності й контролю за розподілом повітря. Отже, особлива увага в роботі над гекзаметром приділяється таким параметрам:

- вдиху перед кожним рядком (змішано-діафрагмальне дихання);
- відкритості рота, що забезпечує свободу голосового потоку;
- стабільності тембру й висоті звуку протягом вимови фрази;
- збереженню «металевості» голосу навіть у тихому звучанні;
- чистоті приголосних і виразності голосних;
- плавності інтонаційної звукотечії.

Слід також зазначити доцільність роботи здобувача вищої освіти з кількома гекзаметрами, що відрізняються за складністю, характером і жанром. Важливо пам'ятати: не варто

перевантажувати голосовий апарат і виконувати вправи під час хворобливого стану.

Підсумовуючи вищевикладене, можна стверджувати, що гекзаметр у мистецькій освіті є не лише поетичною формою, а й багатофункціональною творчою вправою. Його використання сприяє розвитку базового компонента професійної майстерності фахівців мистецької освіти – техніки мовлення, зокрема таких її складових, як постановка правильного дихання й мовленнєвого голосу, формування чіткої та правильної дикції, емоційної виразності й психофізичної свободи здобувачів освіти. Завдяки гармонійному поєднанню поетичного змісту й методичної точності гекзаметр постає як ефективний педагогічний інструмент у процесі фахової мистецької підготовки.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гринчак Г.С. (2022). Сценічна мова під час роботи над постановкою п'єси в перекладі з англомовного оригіналу. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. праць. Вип. 42. С. 138–144.

2. Лимаренко Л.І. (2014). Тренінг із техніки мовлення :навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл. Херсон. держ. ун-т. Херсон : ХДУ. 210 с.

3. Локарєва Г.В., Стадніченко Н.В. (2019). Підготовка майбутнього актора до професійного спілкування: теоретичний та практичний аспекти: монографія. Запоріжжя: Запорізький національний університет. 428 с.

*Гринь Л.О.,
кандидат педагогічних наук, професор,
доцент кафедри акторської майстерності
заслужений діяч мистецтв України
Запорізький національний університет*

ЕМОЦІЙНА КОМПЕТЕНТНІСТЬ МАЙБУТНЬОГО АКТОРА ПРИ ФОРМУВАННІ НАВИЧОК ВОКАЛЬНОЇ МАЙСТЕРНОСТІ В ПРОЦЕСІ ФАХОВОЇ ПІДГОТОВКИ У ВНЗ

Театр як багатогранне синтетичне мистецтво, яке містить у собі «синтез видів мистецтв» (мистецтва мовлення, акторської гри, співу, сценічної дії та хореографії), вимагає відповідної фахової підготовки, від рівня якої залежить подальший розвиток професіоналізму й майстерності виконавців.

Для забезпечення сучасних вимог до професійної готовності майбутнього актора необхідне змістовне наповнення фахової освіти. Вокальна підготовка посідає провідне місце в системі навчання й виховання майбутнього фахівця театрального мистецтва та забезпечується науково-методичною системою, елементами якої є форми, методи, засоби навчання, через які реалізується формування вокальних знань, умінь і навичок, що трансформуються у вокальну майстерність майбутнього фахівця для подальшої професійної виконавської діяльності.

Актуальною для розгляду є тема емоційного інтелекту, емоційної компетентності майбутнього актора при формуванні навичок вокальної майстерності. Емоційна компетентність – це мистецтво ідентифікувати свої емоції в той момент, коли ви їх відчуваєте, результатом чого є краще розуміння своєї поведінки й раціональний вибір власних реакцій, тобто здатність бути господарем власних емоцій. Управління емоціями – це навичка, яку можна напрацьовувати й розвивати, що підтверджується науковими дослідженнями. Розвиток емоційної компетентності передбачає постійну роботу над собою [2].

Велика частина репертуару сучасних драматичних театрів складається з музичних постановок: музична вистава, водевіль, мюзикл, рок-опера, театральні вистави у формі концертної програми. Усе це вимагає від актора обов'язкової професійної вокальної підготовки, і передовсім застосування емоцій під час

співу для розкриття художнього образу вокального твору. Емоційне забарвлення розкривається завдяки тембральному окрасу голосу виконавця. Уміння співака відтворювати різні відтінки тембру має велике значення у вокальній діяльності майбутнього актора.

Емоційна компетентність розвивається шляхом навчання, тренування, набуття досвіду. Згідно з науковими дослідженнями, розвиток людини на 50% визначається її генетикою і вихованням, на 10% – зовнішніми обставинами і на 40% – залежить від самої людини, яка може впливати на свій стан [2].

Усі необхідні ресурси для розвитку емоційної компетентності майбутні актори здобувають протягом всього процесу навчання; на емоційну компетентність суттєво впливають запропоновані обставини – навички, які здобуваються на заняттях із акторської майстерності, сценічної мови, дисциплін з вокального мистецтва. Формування емоційної компетентності передбачає роботу тілесно-рухової сфери особистості: емоції знаходять відображення в тілесних реакціях, тілесних паттернах (дихання, рухи, жести, вираз обличчя, інтонація голосу, швидкість мовлення тощо).

Згідно з визначенням науковця Деніеля Гоулмана, «емоційна компетентність – це здатність усвідомлювати й визнавати власні почуття, а також почуття інших для самотивації, для управління своїми емоціями в собі та у відносинах з іншими» [1]. У зв'язку з цим актуальною проблемою сучасної професійної підготовки актора є формування його емоційного інтелекту. Вчені Дж. Майер, П. Саловей, Д. Карузо дають таке офіційне визначення емоційного інтелекту: «... здатність аналізувати свої емоції з метою покращення процесу мислення. Включає уміння безпомилково сприймати емоції, оцінювати і генерувати їх у такий спосіб, щоб допомагати мисленню, розуміти емоції й ідентифікувати їх, а також рефлексивно скеровувати емоції з тим, щоб сприяти своєму емоційному й інтелектуальному зростанню» [1].

Емоційний інтелект (EQ) складається з чотирьох базових складових.

1. *Самосвідомість.* Аналіз власного емоційного стану, розуміння впливу емоцій на прийняття рішень. Адекватна оцінка своїх здібностей. Розвиток інтуїції.

2. *Управління власними емоціями.* Відкритість по відношенню до оточуючих, власні принципи і цінності. Позитивна оцінка ситуації, бажання і вміння знаходити рішення в складних ситуаціях.

3. *Емоційна чуйність*. Уміння прислухатися до почуттів інших людей, здатність розуміти чужі потреби.

4. *Управління емоціями інших людей*. Уміння продати ідею, намалювати захопливу картину майбутнього. Здатність запобігати й регулювати конфлікти [1].

Усі ці базові складові емоційного інтелекту розвиваються, формуючи емоційні знання та навички в процесі фахової підготовки майбутнього актора. Така «емоційна освіта» базується на знанні психологічних і соціальних передумов емоційного інтелекту індивіда й може здійснюватися як через пряме навчання, так і шляхом створення певного психологічного клімату, залучення студентів і педагогів до спільної діяльності. Зрозуміло, що емоційна компетентність є важливим чинником, що забезпечує успішну самореалізацію майбутнього актора.

Дієвим елементом у роботі зі студентами з розвитку емоційного інтелекту є ряд технологій, спрямованих на емоційну активацію, що є необхідною умовою продуктивної інтелектуальної діяльності, а саме:

1. технологія особистісно орієнтованого розвивального навчання;
2. технологія ситуативного моделювання;
3. проєктні технології;
4. технологія критичного мислення;
5. технологія вітагенного навчання [4].

З метою сприяння становленню індивідуальності, культурної ідентифікації молодій людині, її життєвому самовизначенню науковець І. Якиманська застосовує технології особистісно орієнтованого розвивального навчання. Саме особистісно орієнтоване навчання допомагає студенту пізнати себе, самовизначитися й самореалізуватися [4].

Доцільним є використання проєктних технологій, тому що вивчення навчального матеріалу вимагає ґрунтовних досліджень. Працюючи над проєктами, майбутні актори проходять усі стадії технології виконання завдань: заняття з дисциплін «Майстерність актора», «Сценічна мова» забезпечують управління власним емоційним станом; з дисциплін «Сольний спів», «Постановка голосу», «Хореографія» – підпорядковують емоції розуму; з дисциплін «Психологія мистецтва», «Методика викладання мистецьких дисциплін», «Мистецька педагогіка» – сприяють

самопізнанню й самореалізації через збагачення емоційного та соціального досвіду.

Для реалізації й активізації життєвого досвіду особистості, що є надзвичайно важливим для гармонійного розвитку майбутнього актора, застосовуємо технологію вітагенного навчання (науковець А. Белкін) [4]. Вітагенне навчання («vita» – лат. життя; ген, генний – грец. genes – народжений) ґрунтується на актуалізації життєвого досвіду особистості, а смає:

1. прийом вітагенного натхнення передбачає олюднення об'єктів живої і неживої природи – дисципліни «Майстерність актора», «Сценічна мова», «Хореографія»;

2. вітагенний синтез – поєднання, об'єднання різних понять, речей у одне ціле – виконання вокального твору із застосуванням засобів вокальної майстерності (вокальні навички, характер звуковедення, штрихи, темпи);

3. голографічна проєкція – інформація, яка йде від будь-якого додаткового джерела – вітагенний досвід інших, книга, повідомлення ЗМІ, твори мистецтва, зустрічі з фахівцями різних галузей тощо.

Усі заняття для формування емоційної компетентності мають вирізнятися особливою емоційною атмосферою. Організовані у спеціальний спосіб, вони можуть перетворитися на повноцінний тренінг емоційного інтелекту. На кожному етапі заняття викладач може орієнтуватися на розвиток емоційного інтелекту студента, враховуючи позитивні навчальні стани в сегментах.

У забезпеченні творчої співпраці важливу роль відіграє емоційне налаштування на заняття, тобто правильний настрій, що налаштовує на навчання. Студент має «розкритися» ще до того, як приступить до навчання. Адже тільки «розкрившись» емоційно, він зможе зануритися у самосвідомість. Для того, щоб майбутні фахівці почувалися комфортно, можна застосувати такі методи й прийоми емоційного налаштування: діагностику емоційного стану студентів (адреналіновий барометр, «Прогноз погоди», «Термометр»; «Натхнення»); демотиватори, метафори [5].

Будь-яка навчальна діяльність неможлива без мотивації. Внутрішня мотивація орієнтована на процес і результат. Мотивація має бути не тільки внутрішня, але й зовнішня. Викладач має створити психологічну установку на отримання нової інформації, зацікавити студентів, розбудити почуття, спонукати

використовувати отриману інформацію для створення проблемної ситуації.

Отже, проаналізувавши наукові джерела й педагогічний досвід педагогів-вокалістів, ми прийшли до висновку, що формування емоційної компетентності майбутнього актора для застосування навичок вокальної майстерності у виконавській діяльності залежить від таких методів: «раціонально-технічних» – фонетичний, артикуляційний, методи з розвитку дихання, м'язові тренінги, а також від психологічних прийомів [5]. Викладачі-наставники на заняттях із вокалу домагаються від студентів відчуття стану піднесеності, радості під час співу, оскільки саме позитивні емоції є одними з найважливіших педагогічних завдань, спрямованих на опанування професійної співацької техніки. Такому налаштуванню сприяє насамперед доброзичливість педагога, прищеплювання студенту впевненості у своїх силах, щира й позитивна атмосфера під час навчання, що підсилює мотивацію на отримання результату.

ЛІТЕРАТУРА

1. Деніел Гоулман. Емоційний інтелект. Психологія особистості. Vivat, 2018. 512с.
2. Зарицька А.А. Емоційність як основа професійної компетентності майбутнього співака-вокаліста. Збірник наукових праць//Педагогічні науки. Випуск LXXIV. Том 3. 2016р. С.30-33
3. Пехота О.М. Освітні технології: навчально-методичний посібник. Київ: Вид-во А,С,К, 2003. 225с.
4. Федорчук Е.І. Сучасні педагогічні технології: навчально-методичний посібник. Кам'янець-Подільський: Абетка, 2006. 212с.
5. Чепіл М.М. Педагогічні технології: навчальний посібник. Київ: Академвидав, 2012. 224с.

*Іваницький О.І.,
доктор педагогічних наук, професор,
завідувач кафедри педагогіки
та психології освітньої діяльності
Запорізький національний університет*

**ОРГАНІЗАЦІЯ САМОСТІЙНОЇ РОБОТИ
МАГІСТРАНТІВ ОСВІТНЬОЇ ПРОГРАМИ «ТЕАТРАЛЬНЕ
МИСТЕЦТВО» У ПРОЦЕСІ ВИВЧЕННЯ ДИСЦИПЛІНИ
«МЕТОДОЛОГІЯ НАУКОВО-ПЕДАГОГІЧНИХ
ДОСЛІДЖЕНЬ»**

Самостійна робота студента – це навчальна діяльність студента з виконання завдань викладача або за власним бажанням, спрямована на закріплення, розширення й поглиблення отриманих знань, а також на засвоєння нового матеріалу без сторонньої допомоги [1, с. 4]. Реформування вітчизняної вищої освіти на засадах Болонської декларації, широке застосування компетентнісного підходу, імплементація Законів України «Про вищу освіту» (2014 р., зі змінами) [2], «Про освіту» (2017 р., зі змінами) [3], привели до різкого зростання значення й обсягу самостійної роботи студентів. Тому проблема її організації є актуальною та вимагає свого вирішення.

Під час вивчення магістрантами, які навчаються за освітньо-професійною програмою «Театральне мистецтво», дисципліни «Методологія науково-педагогічних досліджень» організація самостійної роботи має свої особливості [4; 5].

Незважаючи на специфіку майбутньої акторської професії, магістрантів необхідно підготувати до науково-педагогічної діяльності. Адже актор-професіонал може бути також і викладачем закладу вищої освіти, а якщо ні, то в процесі своєї професійної діяльності він передає власний досвід акторам-початківцям, ділиться секретами професійної майстерності.

Вивчення дисципліни «Методологія науково-педагогічних досліджень» робить вагомий внесок у формування таких загальних і спеціальних компетентностей [6]:

- здатність комунікувати з колегами цієї галузі щодо наукових і професійних досягнень як на загальному, так і на фаховому рівні та здатність працювати автономно;

- здатність робити усні й письмові науково-методичні повідомлення, обговорювати професійні й наукові теми українською та англійською мовами, працювати в міжнародному контексті;

- здатність формулювати (у формі презентації чи звіту) нові гіпотези й наукові завдання в галузі культури й театрального мистецтва, обирати належні напрями та відповідні методи для їхнього розв'язання, враховуючи наявні ресурси; проводити аналіз естетичних запитів глядачів;

- здатність виконувати пошук джерел щодо професійної діяльності, критично аналізувати, екстраполювати, базуючись на фахових знаннях; здатність користуватися науковою літературою, архівними матеріалами, займатися самоосвітою;

- здатність виявляти тенденції розвитку сучасного театрального процесу, орієнтуватися в усій різноманітності сценічно-театральної, драматургічної, театрознавчої діяльності.

Тому в процесі вивчення цієї дисципліни формується комплекс здатностей до проведення науково-педагогічних досліджень: вивчаються поняття «методологія» і категоріальний апарат педагогічного дослідження, зокрема формулювання теми дослідження на основі розгляду основних суперечностей і вичленування проблеми, обґрунтування актуальності дослідження, формулювання мети і завдань, об'єкту і предмету, методів дослідження, наукової новизни і його практичного значення.

Зміст самостійної роботи магістрантів становлять теми, перевірка засвоєння яких відбувається на семінарських заняттях виконанням спеціальних завдань і шляхом тестування.

- Процес наукового дослідження, його категоріальний апарат.

- Теоретичні й емпіричні методи наукових досліджень.

- Особливості роботи з інформацією. Академічна доброчесність.

- Техніка написання й оформлення науково-педагогічного дослідження.

Під час вивчення дисципліни практикуються такі види самостійної роботи магістрантів:

- робота над переліком запитань, що виносяться на семінарські заняття;

-
- виконання контрольних завдань, запитань, тестів для самоперевірки;
 - робота зі списком літератури;
 - самостійне вивчення частини теоретичного матеріалу;
 - виконання індивідуальних завдань;
 - підготовка до атестаційного (протягом семестру дві атестації) та екзаменаційного контролю.

Слід відзначити значне зростання обсягів і часу на самостійну роботу студентів, водночас наш досвід організації і здійснення самостійної роботи магістрантів засвідчив неналежне й неефективне використання ними інформаційних ресурсів. Зокрема, під час підготовки питань до семінарського заняття, виконання завдань, написання есе значна частина магістрантів обирає перші-ліпші матеріали, які знайшли в Інтернеті, без їхнього критичного осмислення й опрацювання. Тому вже на першій лекції та першому практичному занятті необхідно розповісти й показати, як необхідно шукати інформацію в мережі Інтернет, як із нею працювати, як оформлювати посилання на літературу й інші інформаційні ресурси.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бугра А. В., Коновал О. А. Методика самостійної роботи студентів : навчально-методичний посібник. Кривий Ріг : КПІ ДВНЗ «КНУ», 2014. 124 с.
2. Закон України «Про вищу освіту» Відомості Верховної Ради (ВВР), 2014, № 37-38, ст.2004) (із змінами). URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1556-18#Text> (Дата звернення 15.05.2025).
3. Закон України «Про освіту». Відомості Верховної Ради (ВВР), 2017, № 38-39, ст.380 (із змінами). URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2145-19#Text> (Дата звернення 15.05.2025).
4. Іваницький О. І. Організація самостійної роботи магістрантів у процесі професійної підготовки майбутніх педагогів закладів вищої освіти. Педагогіка вищої школи: досвід і тенденції розвитку. Матеріали VII Всеукраїнської науково-практичної конференції (м. Запоріжжя, 25 жовт. 2023 р.). Запоріжжя : Запорізький національний університет, 2023. С. 55-57.

5. Іваницький О. І. Особливості вивчення дисципліни «Методологія науково-педагогічних досліджень» у процесі професійної підготовки майбутніх магістрів театрального мистецтва. Методологічні та практичні проблеми професійної підготовки акторів і дизайнерів: матеріали VI науково-методичного семінару / Головні редактори: Г. В. Локарева, Ю. В. Гончаренко. Запоріжжя : Запорізький національний університет, 2024. С. 33-36.

6. Методологія науково-педагогічних досліджень. Силабус навчальної дисципліни підготовки другого (магістерського) рівня вищої освіти денної та заочної форм здобуття освіти. URL: <https://www.znu.edu.ua/ukr/university/departments/spp/syllabus> (Дата звернення 15.05.2025 р.)

*Квєтков М.М.,
старший викладач
кафедри акторської майстерності
Запорізький національний університет*

ЗНАЧЕННЯ ВОКАЛІЗІВ У СИСТЕМІ ТЕХНІЧНОГО Й МУЗИЧНОГО РОЗВИТКУ МАЙБУТНЬОГО АКТОРА, ОСОБЛИВО АКТОРА-ВОКАЛІСТА

Значення вокалізів у системі технічного й музичного розвитку майбутнього актора й актора-співака надзвичайно велике, якщо їхнє застосування не має формального характеру.

У деяких авторів вокалізи не завжди розташовані послідовно за рівнем їхньої складності. Тому при використанні вокалізів необхідний індивідуальний підхід до кожного студента, залежно від його недоліків на конкретному етапі та з урахуванням його вокальних можливостей. Не слід прагнути до виконання якомога більшої кількості вокалізів, оскільки робота над ними в спеціальному класі сольного співу має характер не тільки розвитку вокального слуху й навичок співу по нотах (сольфеджування). Вона є також засобом покращення техніки якості звуку, розвитку діапазону голосу, витривалості голосу в співі на певній теситурі, почуття музичної фрази, володіння динамічними відтінками й загального музичного розвитку.

Ретельне вивчення й засвоєння музики кожного вокалізу напам'ять сприяє подоланню його технічних труднощів. Вивчення обмеженої кількості вокалізів, доведених студентом до досконалого виконання, з використанням їх у вигляді щоденних вправ незмірно доцільніше й продуктивніше за гонитву за кількістю пройдених номерів.

Чи потрібно під час вивчення вокалізів після самостійного вивчення студентом мелодії в роботі з концертмейстером підігравати учневі мелодію? У тих випадках, коли інтонація в студента нестійка або голос його малорухливий, рекомендується підігравати мелодію досить тривалий час, після чого вже привчати до самостійного звуковедення. Тимчасове підігравання мелодії вокалізу допомагає учневі швидше її засвоїти й отримати навички м'язових відчуттів у звукоутворенні.

Спів вокалізів із вимовою назв нот і окремих голосних має чергуватися залежно від необхідності виправляти ті чи інші

недоліки в студента. У випадках твердої або недостатньо еластичної гортані краще застосовувати промову назв нот, оскільки прагнення студента дати чітке слово змушує гортань приймати більш вільне положення, розвиваючи необхідну їй гнучкість. Млява артикуляція і пов'язана з нею недостатньо чітка дикція також виправляються тривалою і завзятою роботою над сольфеджуванням вокалізу. Для голосів глухуватого тембру сольфеджування також є корисним методичним прийомом.

Виконання вокалізів на окремі голосні є хорошим тренуванням на професійну витривалість голосового апарату співака. Однак слід стежити, щоб при співі вокалізу на окрему голосну студент не втомлювався, особливо в області гортані. Якщо педагог помічає ознаки втоми, викликані тривалим одноманітним положенням гортані, то спів треба припинити зовсім або перейти на сольфеджування. Надалі виконання цього вокалізу знову на окремі голосні слід поступово обмежити.

Отже, кожен вокаліз, виконуваний студентом, необхідно доводити до досконалого виконання (звичайно напам'ять), пред'являючи й підвищуючи вимоги не тільки до якості звучання голосу, але й до музичного виконання. Студент має свідомо ставитися до всіх відтінків, указаних автором вокалізу, і ретельно їх виконувати. Якщо вокаліз технічного характеру, то корисно виконувати його в темпах, що поступово прискорюються, вимагаючи максимальної чистоти інтонації окремих пасажів тощо.

Працюючи над вокалізом, необхідно зацікавити студента не тільки самим процесом подолання технічних труднощів, а і його музичним та емоційним змістом. Вдало підібрані вокалізи дають студентові змогу в майбутньому легко справлятися з будь-якими технічними й художніми труднощами вокальних творів.

*Рашевська А. А.,
старший викладач кафедри дизайну,
Запорізький національний університет*

ВИХОВНИЙ ПОТЕНЦІАЛ ЕТНОДИЗАЙНУ В ПРОЦЕСІ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ ДИЗАЙНЕРІВ

У сучасних соціокультурних умовах дизайн набуває дедалі більшої значущості як інструмент формування естетичного, функціонального й символічного візуального середовища, що відображає потреби, цінності та запити суспільства. У зв'язку з цим зростає потреба у фахівцях нової генерації – висококваліфікованих дизайнерах, здатних не лише оперувати сучасними технологіями й методами проєктування, а й створювати автентичні дизайнерські рішення, що гармонійно поєднують інноваційність із культурно-історичною спадщиною.

У процесі професійної підготовки майбутніх дизайнерів важливим завданням стає формування не лише технічних і художньо-проєктних компетентностей, а й світоглядних орієнтирів, національної ідентичності й естетичного смаку. Одним із перспективних і ефективних підходів у цьому напрямі є інтеграція етнودизайну в освітній процес закладів вищої освіти. Залучення студентів до вивчення й практичного осмислення елементів національного декоративно-ужиткового мистецтва, традиційної символіки, орнаменту, форм і матеріалів сприяє не лише збагаченню їхнього професійного інструментарію, а й вихованню шанобливого ставлення до культурної спадщини свого народу. Етнودизайн виступає не лише засобом естетичного впливу, а й дієвим педагогічним ресурсом, що забезпечує інтеграцію виховного й професійного компонентів у підготовці дизайнерів нового покоління.

Етнودизайн – це унікальне явище, що органічно поєднує національні традиції з актуальними тенденціями сучасного дизайну. Він є своєрідним містком між культурною спадщиною минулого й інноваційними пошуками сьогодення, забезпечуючи спадкоємність у мистецько-проєктній діяльності. Завдяки здатності інтегрувати етнічні мотиви в сучасні дизайнерські рішення етнودизайн сприяє збереженню й актуалізації традиційних форм народного мистецтва в умовах глобалізованого культурного простору.

Наукове осмислення цього феномена отримало відображення в працях вітчизняних дослідників. Так, І. Сиваш трактує етнодизайн як звернення до народного мистецтва й етнічних джерел як витоків художнього натхнення, що виявляється у використанні стилістичних, декорувальних і формотворчих засобів традиційного ремесла в різних сферах дизайну – графічному, промисловому, інтер'єрному, дизайні одягу тощо [2, с. 118]. Такий підхід підкреслює естетичну й концептуальну значущість етнокультурних кодів у процесі створення сучасного дизайнерського продукту. А. Рудченко розглядає етнодизайн як специфічну форму творчої діяльності, що ґрунтується на народних традиціях і водночас синтезує художні й технічні компоненти. Згідно з цим визначенням, важливою характеристикою етнодизайну є можливість масового виробництва предметів, які мають виразний етнічний характер, зберігаючи при цьому автентичність національного стилю й відповідаючи сучасним вимогам функціональності [1].

Етнодизайн має значний виховний потенціал, який відіграє важливу роль у процесі формування особистості майбутнього дизайнера. Його застосування в освітньому процесі сприяє утвердженню в студентській молоді шанобливого ставлення до національної культури, усвідомлення її цінності як невіддільної складової особистої та професійної ідентичності. Через ознайомлення з етнічними художніми традиціями, символікою, орнаментальними мотивами й ремісничими техніками в студентів формуються почуття патріотизму, гордості за культурну спадщину свого народу, а також глибше розуміння історичних витоків візуальної культури. Інтеграція етнічних елементів у дизайнерські проекти відкриває можливості для осмислення глибинного зв'язку між минулим і сучасністю, між традиційним мистецтвом і актуальними тенденціями дизайну. Такий підхід дає студентам змогу не лише черпати натхнення з культурної спадщини, а й переосмислювати її у власних творчих практиках, адаптуючи до нових соціальних і естетичних контекстів.

Етнодизайн також сприяє формуванню соціальної відповідальності в майбутніх фахівців. Через творчі інтерпретації етнічного стилю студенти усвідомлюють важливість збереження національної ідентичності в умовах глобалізації та комерціалізації культури. Популяризація традиційних мотивів засобами сучасного дизайну стає інструментом не лише художнього самовираження, а й активної участі у збереженні й розвитку нематеріальної

культурної спадщини. Етнодизайн виконує не лише естетичну й професійну функцію, а й набуває виразного педагогічного та світоглядного змісту. Отже, виховний потенціал етнодизайну можна окреслити через такі ключові напрями.

- Формування національної свідомості. Залучення до національної культурної спадщини через творчі практики. Усвідомлення себе як представника нації з унікальною історією і традиціями.
- Виховання патріотизму й гордості за культурне походження. Підвищення поваги до народного мистецтва й етнічних цінностей. Розуміння важливості збереження та популяризації національної ідентичності.
- Розвиток естетичного смаку на основі традиційної культури. Вивчення принципів народного стилю, символіки, орнаменту. Формування відчуття гармонії, композиції та декоративності.
- Формування креативності й індивідуального дизайнерського бачення. Використання етнічних елементів як джерела натхнення для сучасних проєктів. Стимулювання нестандартного мислення через переосмислення традицій.
- Виховання соціальної відповідальності. Усвідомлення ролі дизайну у збереженні культурної спадщини. Формування громадянської позиції щодо культурного розвитку суспільства.
- Підтримка культурного діалогу й толерантності. Ознайомлення з багатством етнічного різноманіття. Розвиток поваги до інших культур через вивчення їхніх дизайнерських традицій.
- Інтеграція духовних і моральних цінностей у професійну діяльність. Виховання поваги до праці народних майстрів і традицій ремесла. Переосмислення цінності ручної праці й автентичності в сучасному дизайні.

Етнодизайн можна розглядати як сучасну дизайнерську практику, що інтегрує глибоку повагу до культурної спадщини з прагненням до естетичних і технологічних інновацій. Його роль у підготовці майбутніх дизайнерів є не лише професійною, а й виховною, оскільки він сприяє формуванню національної ідентичності, культурної самосвідомості й креативного мислення.

ЛІТЕРАТУРА

1. Руденченко А. Етнодизайн як міждисциплінарний феномен створення творчого освітнього простору. Проблеми підготовки сучасного вчителя. 2014. № 10 (3). С. 140-146.

2. Сиваш І. О. Мистецтво етнодизайну в художній культурі України ХХ – початку ХХІ ст. :дис. канд. мист-ва : 26.00.01. Київ, 2019. 191 с.

*Петрик Т.Д.,
старший викладач кафедри
акторської майстерності
Запорізький національний університет*

ІСТОРИЧНІ АСПЕКТИ ВИНИКНЕННЯ ІМПРОВІЗАЦІЇ В ТЕАТРАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ

Імпровізація як первісна форма творчості, як прийом простежується в усіх видах мистецтв, що вплинули на становлення мистецтва актора. Пластичні, музичні, драматичні, поетичні (лірика й епос), фольклорні види мистецтв розвивалися за допомогою імпровізації і становлять єдине ціле в синтетичному мистецтві театру. Витоки театрального мистецтва та імпровізації в ньому знаходяться в доісторичному періоді, котрий прийнято називати «дитинством людства». Путівку в життя театр отримав у Давній Греції. Одна з причин виникнення театру саме там пов'язана з особливими соціально-економічними, політичними й культурними аспектами розвитку в Гомерівський (XI–IX ст. до н. е.), Архаїчний (VIII–VI ст. до н. е.), Класичний (V–IV ст. до н. е.) і Елліністичний (IV–I ст. до н. е.) періоди історії Давньої Греції. Наприклад, у Класичний період, у порівнянні з безправним народом Давнього Сходу, греки мали гарантії свого благополуччя, були повноправними громадянами й воїнами. Це давало їм змогу бути соціально активними й вільними у формуванні своєї культури. Друга причина – це демократичний устрій Греції, концентрація влади в руках Народного зібрання, щорічно змінюваний і контрольований апарат управління. Усе це сприяло активній участі громадян у державних справах, у політичному й культурному розвитку особистості. Але ще до виникнення Античного театру людство набувало життєвого досвіду та втілювало його у прислів'ях, обрядах, обрядових піснях, іграх, гімнах богам, міфах. Саме з древніх народно-побутових обрядів і від ранніх форм видовищних мистецтв – обрядових і ритуальних дійств, де нескладні драматичні тексти на злобу дня створювалися й виконувалися по ходу дії, виникла нагальна необхідність імпровізації. У них задавалася «тема» обряду: етап календарного циклу, майбутня знакова подія, велике полювання, природний катаклізм тощо. Ці сценки були імпровізованими на відміну від вистав давньогрецького й давньоримського театрів, основу яких

складали фіксовані авторські драматургічні твори. Народження в Греції у VI ст. до н. е. драми теж завдячує імпровізації, бо виникла драма від обрядових ігор, присвячених богам – покровителям землеробства – Деметрі, її дочці Корі та Діонісу. Обрядові ігри перетворювалися на культову драму. У місті Елевсині під час містерій, на яких були присутні лише посвячені, влаштовувалися ігри-обряди, де відображалися шлюб Зевса й Деметри, викрадення Кори Плутоном. На святах, присвячених Діонісу, влаштовували ходу ряджених. Під час показу цих сцен виконавці імпровізували на задану тему. Учасники святкової ходи намазували обличчя гущею з вина, одягали маски й козячі шкури. Із імпровізованих обрядових ігор і пісень виросли три жанри давньогрецької драми: трагедія, комедія й сатирівська комедія, що отримала цю назву від сатирів, які співали в хорах. Трагедія, за свідченням Арістотеля, сягає своїм корінням заспівувачів дифірамбу, комедія – заспівувачів пісень, які прославляли плодоносні сили природи. З'являлися перші елементи акторської гри, основані на імпровізації.

Становлення мистецтва імпровізації в Середньовічному театрі. Історія Середньовічного театру є історією повільного становлення театрального мистецтва. Обрядові ігри, примітивні дійства гістріонів, наївні інсценізації церковної меси – це перші види середньовічних видовищ, що породили містерію і фарс.

Містерія і фарс є ранніми драматургічними жанрами, в основі яких теж лежить імпровізація. Народні лицедії-імпровізатори стали професійними акторами: мімами, гістріонами, скоморохами, жонглерами. На фактах еволюції сценічного мистецтва в середні віки нам розкривається процес виникнення європейського театру, де ми бачимо органічний зв'язок театральних дійств з народною творчістю, де народжується дійова природа театру. У містеріях, мораліте й фарсах відбувається початкове формування художнього образу, а в площадних виставах відособлюється акторська майстерність як окремий вид творчості. Період феодалізму не став вищим щаблем у розвитку культури й мистецтва. Релігія християнства стала державною та почала винищувати надбання культури античності. Наставники церкви несхвально висловлювалися на адресу античних мудреців, із ненавистю говорили про «хитрого Цицерона» та «брехливого Вергілія». Один із колишніх патріархів говорив: «Для чого нам Піфагор, Сократ,

Платон, і яку користь принесуть християнам байки безбожних поетів, таких як Гомер, Вергілій, Менандр? Яку користь принесуть історії, які розповідають язичники Саллюстій, Тіт, Лівій, Геродот?». У театрі богослов Тертуліан вбачав постійне місце перебування диявола та його свити.

Ідеологи раннього християнства Григорій Назіанзін, Іоанн Златоуст або Кипріан, який написав спеціальну книгу «Проти видовищ», говорили про те, що актори й актриси – «діти сатани і вавилонські блудниці», а глядачі, які відвідують театр, – «загиблі душі». Згідно з соборним рішенням і апостольською постановою VI сторіччя, «актори, актриси, гладіатори, флейтисти, кіфаристи, танцівники, а також усі одержимі пристрастю до театру виключаються з християнської общини». Із самого початку свого існування християнська церква переслідувала комедіантів, особливо мімів – це були останні представники протонародної римської комедії, першоосновою якої було імпровізаційне виконання сцен. Танці, еротичні пантоміми, буфонні пародії викликали різкий протест церкви. Адже бродячі артисти висміювали на площах міст християнські проповіді й релігійні обряди. Але незважаючи на гоніння з боку церкви, театр не загинув. Найжиттєвіше мистецтво знову стало відроджуватися в обрядах селян, які тікали в ліси, до річки чи до моря від нагляду церковних наставників, там співали, танцювали, в обрядових дійствах приносили жертви богам природи. Зачатки театрального дійства європейських народів також розвинулися з імпровізаційних обрядових дійств.

Починаючи з XI сторіччя життя феодальної Європи поволі оживляється, починається відокремлення ремесла від сільського господарства, у зв'язку з чим поживляється обмін і розширюється асортимент товарів. Натуральне господарство поступово перетворюється на мінове. Господарськими й адміністративними центрами виступають міста. Дороги між ними стають торговими шляхами, якими їздять купці та бродять веселі гістріони.

Мистецтво гістріонів було примітивним, але будувалося на живому діалозі й імпровізації. Гістріони ще не були готові до створення психологічного образу, але їхня діяльність уже здобувала форму театралізованого дійства. У цей час попри волю священнослужителів і в церковній месі почали зароджуватися елементи театрального мистецтва. Але, наповнюючи літургічну

драму реальними характеристиками, інтонаціями, жестами, взятими з життя, її виконавці за волею священнослужителів часто опинялися за стінами церкви на церковній паперті, у монастирському дворі або на кладовищенській площі. Гучні крики, широкі жести, імпровізаційні жарти постійно порушували спокійну течію літургійної драми. Так виник жанр містерії.

У XV сторіччі від жанру містерії відокремлюється фарс – жанр, який вносив у містерію тенденції фольклорного театру й реалістично відображав сучасний побут. Новий жанр включає в себе всі основні ознаки народних дійств – масовість, життєву конкретність, сатиричне вільнодумство, дієвість та буфонність. Тексти фарсу були писаними, але актори, які часто були й авторами цих фарсів, дозволяли собі імпровізувати і в словах, і в діях. Стежачи за плином розвитку театрального мистецтва, ми бачимо, що на той час воно вже було підготовлене до історичного підйому: вирвалося з тенет церковного світогляду, створило в собі принципи активного, правдивого відображення дійсності. Наближалася велика ера мистецтва – ера Ренесансу.

Театр Ренесансу. Театр «Commedia dell'arte». Для театру ера Ренесансу стала ерою імпровізації в театральному мистецтві. Драматургію Ренесансу створила Італія: трагедію, комедію, пастораль. Італія також започаткувала музичну драму, із якої виросла опера, створила архітектуру сцени, глядацької зали. Загалом у розвитку опери Італія проклала шляхи, якими слідом за нею ішла вся Європа. Саме Італії людство завдячує появою професійних акторських колективів. З'явилися вони спочатку у Венеції, потім на тосканській території, в Сієні, на території Ферарського герцогства й на території Неаполітанського віцекоролівства. Еволюція професійного театру призвела до того, що імпровізація стала основою театрального мистецтва, до явища, яке згодом буде назване *commedia dell'arte*.

Назва «*Commedia dell'arte*» з'явилася тоді, коли театральна труппа вже повністю сформувалася як професійна. Слово «*commedia*» в назві труппи означало не комедію в сучасному розумінні, а мало ширше значення – «театр». Слово «*arte*» в назві теж не означало мистецтво, а мало значення «ремесло», «професія». Отже, точний переклад слів «*commedia dell'arte*» – професійний театр. Однією з головних особливостей *commedia dell'arte* були маски. Недарма цей театр часто називають комедією масок, хоча ця

назва з'явилася пізніше, вже у XVIII сторіччі. Іншою особливістю театру, настільки ж великою і вирішальною, була імпровізація. П'єси, які розігрували комедіанти, не мали писаного тексту, а мали лише коротенький сценарій, у якому викладався сюжет комедії, перелічувалися всі сцени, з яких вона складалася, усе, про що мав говорити й що мав робити кожний актор; вказувалися навіть предмети реквізиту. Перший збірник сценаріїв, який дійшов до нас, був складений директором трупі Gelosi Фламініо Скеля і був надрукований у 1611 році. Слідом за ним було надруковано ще кілька збірників. За цими сценаріями й розігрувалися комедії.

Відповідь на запитання, чому *commedia dell'arte* перейшла від гри по писаному тексту до імпровізації, базується на трьох причинах. Спостерігаючи за постановками жанру комедії, актори й сценічні працівники *commedia dell'arte* дійшли до висновку, що малий успіх цих комедій криється в поганому знанні драматургами законів сцени. Що сюжет будь-якої писаної комедії, перетворений на короткий сценарій і розіграний гарними акторами-імпровізаторами, дасть зовсім інший ефект. Імпровізація стала основою сценічного мистецтва тільки один раз в історії – протягом двох століть, починаючи від середини XVI і закінчуючи серединою XVIII сторіччя. Імпровізація як прийом звісно практикувалася й раніше, але ніде, окрім *commedia dell'arte*, імпровізація не була суттю вистави.

Іншою причиною переходу до імпровізації були політичні умови. Адміністративні переслідування й гніт цензури як у іспанських володіннях, так і на території інших італійських держав і в Папській області призводили до того, що часто неможливо було поставити жодної писаної комедії, тому що в будь-якій можна було знайти скільки завгодно приводів для її заборони. А багато з них, наприклад «Мандрагора», були внесені в папський «Індекс заборонених книг». Імпровізаційний спектакль не можна було піддати попередній цензурі, тому що п'єса писаного тексту не мала. Можна було встановити спостереження лише за самою виставою. А цього актори-імпровізатори боялися найменше. Око в них було гостре, і коли вони бачили, що серед глядачів небезпечних фігур немає, то давали собі волю, а коли такі фігури з'являлися, припиняли вільні розмови і Бригелла починав бити Арлекіна ціпком, що явно не представляло ніякої політичної небезпеки. Акторам часто вдавалося таким шляхом проносити на сцену багато

політичної контрабанди. Імпровізація, маски разом із діалектом – це те, що є головним у *commedia dell'arte*, те, що становить етап розвитку театру та його історії. Імпровізація в *commedia dell'arte* спонукала до зародження естетичної системи, головними в якій стали три найбільш істотні елементи, а саме: театр тримається на акторові. Актор – професіонал. Він присвячує себе театрові, і на сцені, і поза сценою живе тільки для театру. Він намагається зробити з себе, оскільки це в його силах, гнучкий і слухняний інструмент сцени, що володіє мистецтвом слова, мистецтвом голосу й мистецтвом тіла. Об'єднання акторів, трупа – це не механізм, а живий організм. Він може перебудовуватися як завгодно, але завжди в тісному зв'язку із запитамі публіки. Ефект театру тим сильніший, чим більш повно в ньому синтезуються всі мистецтва – пластичні, музичні, мистецтво танцю та слова. Гармонійне злиття всіх мистецтв у театральнім видовищі не завжди вдається здійснити до кінця, але до цього театр має прагнути постійно. І, нарешті, найважливіше – дія. Граючи сценарій, трупа сама вкладала в нього дію. Граючи писану п'єсу, вона переробляла її для посилення дії, наповнювала її дією по-своєму, імпровізувала. Якщо в сценарії або в п'єсі дійових моментів було мало, вставляли імпровізовані номери, насичені дією.

Театр *commedia dell'arte* дав італійському та європейському театру надзвичайно багато. До його появи Європа не знала, що таке акторська майстерність, не знала про закони цієї майстерності, поняття не мала про театральність. Досягнення європейського театру кінця XVI і всього XVII сторіччя значною мірою стали можливими завдяки впливу мистецтва імпровізації, мистецтва *commedia dell'arte*. Вплив *commedia dell'arte* на інші європейські театри підтверджується документально засвідченими фактами. Насамперед він позначився на Іспанії. У 1574 році Альберто Ганасса з'явився в Мадриді з трупою, де були Арлекін (сам Ганасса), Панталоне та Доктор; у наступному році він відіграв у Севільї. Після трирічної перерви ті ж італійські комедіанти знову приїхали в Севілью, де працювали протягом п'ятих років (1578–1583), і встигли ще повернутися на гастролі в Мадрид у 1579 р. Ганасса не був єдиним, хто представляв мистецтво імпровізованих вистав на іспанській сцені. У 1587–1588 рр. в Іспанію приїжджали Трістано і Друзіано Мартінееллі. Обидва брати вже мали на цей час

велику гастрольну практику в Європі. Зі згадок Лопе де Вега, вплив італійських акторів-імпровізаторів на іспанців був значним.

А в 70-х роках один із братів Друзіано гастролував у Англії, де з його імпровізаційними виставами вперше познайомилася англійська публіка. Досить довго театр імпровізації *commedia dell'arte* працював на французькій сцені. Починаючи з 70-х років XVI сторіччя, у приміщенні Бургундського готелю французького глядача веселила трупа Валерана Леконта. Сам Мольєр навчався акторському мистецтву й майстерності драматургічної композиції в акторів трупи Тіберіо Фіуреллі, які довгий час гастролували у Франції. Французький театр запозичив у італійців багато різноманітних прийомів, які потім лягли в основу створення театру *Comedie Italienne* у XVIII сторіччі. Що стосується Німеччини, то там (особливо після Тридцятилітньої війни) гастролі італійських комедіантів допомогли німецькому театру знайти свій природний, народно-національний напрям. Італійський театр допомагав у боротьбі з класицистичною драматургією Готшеда, а також заслужив схвальну оцінку німецького філософа Лессінга з приводу роботи італійських комедіантів. Усі ці факти свідчать про досить сприятливий вплив італійських акторів-імпровізаторів на формування європейського театру. *Commedia dell'arte*, її імпровізаційна гра стала для всієї Європи школою сценічного мистецтва.

Зародження імпровізації в театральному мистецтві України. Майже так само зароджувалася імпровізація в театральному мистецтві України. Типові сюжетні колізії побутових сценок, народних ігор, танців, пісень і обрядів імпровізувалися в синкретичній єдності найдавніших фольклорних жанрів: обрядових пісень, хороводів, театралізованих дійств, які нерозривно по'єднували слово, музику, танець, акторську гру. Головним центром творення, виконання й поширення цих основних форм театального життя XVII–XVIII ст. була Києво-Могилянська академія. Подібні процеси своєрідно виявлялися в Україні як на професійному рівні у формах «високої драми», так і в широкому побутованні жанрів «низького бароко» – у народних інтермедіях, ляльковому театрі-вертепі. Музикальність українського театру була органічною – пісня, хор, танець, інструментальний супровід виконували в спектаклях важливу драматургічну функцію: характеристики місця дії, історичної ситуації, дійових осіб, зав'язки

й кульмінації сценічного конфлікту. Два основні жанрові різновиди театрального мистецтва епохи «українського бароко» – шкільна драма й вертеп у виконавській практиці тісно перепліталися між собою. До антрактів «високої драми» ставилися народно-побутові сценки – імпровізовані інтермедії, а вертеп після першої дії релігійного змісту переходив до колоритного жанрового дійства. Отже, виникнення й розвиток імпровізації на різних історичних етапах сприяли потужному розвитку сучасного театрального мистецтва.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бальме К. Вступ до театрознавства / Крістофер Бальме ; Львів. нац. ун-т ім. І. Франка, Факультет культури і мистецтв. Львів : ВНТЛ – Класика, 2008. 270 с.
2. Василько В. С. Про перевтілення в мистецтві актора / В. С. Василько. Київ : Наукова думка, 1976. 230 с.
3. Мар'яненко І. Минуле українського театру / І. Мар'яненко. Київ : Просвіта, 1993. 200 с.
4. Паві П. Словник театру / П. Паві ; пер. з фр. М. Якубек. Львів : Видавничий центр ЛНУ ім. Івана Франка, 2006. 640 с.

Андрєєв В. О.,
доктор філософії,
викладач циклової комісії управління та адміністрування
ВСП «Машинобудівний фаховий коледж Дніпровського
національного університету імені Олеся Гончара»

ЗАСТОСУВАННЯ ІМЕРСИВНИХ ТЕХНОЛОГІЙ У ОСВІТНЬОМУ ПРОЦЕСІ КОЛЕДЖУ

Освітній процес у коледжі є цілісною системою організації навчальної, виховної та методичної діяльності, спрямованою на формування професійних компетентностей здобувачів освіти. Основу такого процесу мають становити інноваційні педагогічні підходи, інформаційні, комп'ютерні, телекомунікаційні, дидактичні й імерсивні технології, що сприяють підвищенню ефективності навчання.

За твердженням Г. Локаревої та О. Кривошеєвої, швидкоплинний розвиток сучасного світу й об'ємні трансформації, які він приносить, неодмінно змушують викладачів адаптуватися до нових умов і усвідомлювати суттєві відмінності в ціннісних орієнтирах, характерні для молодого покоління [2, с. 6].

Основною метою використання імерсивних технологій є підвищення ефективності освітнього процесу та збагачення навчання інноваційними засобами, що дають змогу глибше й наочніше пояснювати суть і зміст різних процесів і явищ.

У педагогіці імерсивність розглядається як метод навчання, що забезпечує глибоке занурення студента в навчальне середовище через взаємодію, емоційне залучення й використання візуальних, аудіальних і тактильних елементів.

Імерсивні технології (від англ. immerse – занурювати) – це різновид сучасних технологій, що забезпечують користувачеві повне занурення у віртуальне середовище, створюючи відчуття присутності й інтерактивної взаємодії з ним [1, с. 4]. До таких технологій належать віртуальна реальність (VirtualReality, VR), доповнена реальність (AugmentedReality, AR), змішана реальність (MixedReality, MR) і розширена реальність (ExtendedReality, XR).

1. Віртуальна реальність (VR). Віртуальна реальність створює повноцінне цифрове середовище, у якому студент може активно

взаємодіяти з навчальним контентом. Застосування VR в освітньому процесі дає змогу:

- занурюватися в навчальні ситуації, змодельовані з урахуванням тематики заняття або навчальної дисципліни;
- проводити віртуальні заняття або семінари;
- тренувати навички в безпечному цифровому просторі, що сприяє кращому запам'ятовуванню інформації;
- здійснювати віртуальні подорожі й огляди навчального контенту з ефектом присутності.

2. Доповнена реальність (AR). Доповнена реальність інтегрує віртуальні елементи в реальний світ, із яким студент безпосередньо взаємодіє. Використання AR в освітньому середовищі коледжу забезпечує:

- візуалізацію навчального матеріалу у форматі тривимірних моделей, діаграм, анімацій;
- розширення інформаційного простору через QR-коди, інтерактивні підручники або плакати;
- можливість збагачення традиційного навчання мультимедійним контентом без порушення структури заняття;
- розвиток просторового мислення та навичок орієнтації в цифровому середовищі.

3. Змішана реальність (MR). Змішана реальність поєднує реальне середовище та цифрові об'єкти, із якими студент може взаємодіяти в реальному часі. У процесі навчання це дає змогу:

- створювати навчальні ситуації, де віртуальні об'єкти «реагують» на дії користувача;
- реалізовувати дослідницькі або проєктні завдання з використанням інтерактивних об'єктів;
- залучати студентів до спільної роботи в змішаному середовищі, що сприяє розвитку комунікаційних і командних навичок;
- розвивати критичне мислення та креативність через активну взаємодію з цифровим контентом.

4. Розширена реальність (XR). Розширена реальність об'єднує всі зазначені технології, формуючи комплексне імерсивне навчальне середовище. У коледжі вона дає змогу:

- створювати багаторівневі освітні сценарії з переходами між AR, VR та MR залежно від навчальних цілей;

-
- реалізовувати гнучке й індивідуалізоване навчання відповідно до потреб кожного студента;
 - забезпечувати високий рівень залученості студентів до освітнього процесу через ігрові елементи (гейміфікацію) та симуляцію реального досвіду;
 - формувати сучасне цифрове середовище, у якому поєднуються традиційні й інноваційні методи навчання.

Отже, імерсивні технології відіграють важливу роль у підвищенні якості освітнього процесу в коледжі, забезпечуючи глибше занурення студентів у навчальний контент, і сприяють ефективному формуванню професійних компетентностей. Надалі їхнє активне впровадження та вдосконалення відкриє нові можливості для модернізації освітнього середовища, підвищення мотивації студентів і розвитку практикоорієнтованого навчання.

ЛІТЕРАТУРА

1. Використання імерсивних технологій вчителями у процесі змішаного навчання в закладах загальної середньої освіти : метод. рек. / С. Г. Литвинова, Ю. Г. Носенко, Н. В. Рашевська, О. В. Слободяник, О. М. Соколюк, Н. В. Сороко, А. С. Сухіх ; за заг. ред. Носенко Ю.Г. Київ : ІЦО НАПН України, 2024. 121 с.

2. Локарева Г. В., Кривошеєва О. В. Теорія множинного інтелекту в контексті сучасної професійної підготовки майбутнього актора. *Методологічні та практичні проблеми професійної підготовки акторів і дизайнерів* : матер. VI наук.-метод. сем. Запоріжжя : ЗНУ. 2024. С. 6-10.

*Семергей О.О.,
студентка 1 курсу магістратури
факультету соціальної педагогіки та психології
Науковий керівник: Локарєва Г.В.
доктор педагогічних наук, професор
Запорізький національний університет*

ВОКАЛОТЕРАПІЯ ЯК ІНСТРУМЕНТ ПРОФІЛАКТИКИ ПРОФЕСІЙНОГО ВИГОРАННЯ ТА РЕГУЛЯЦІЇ СЦЕНІЧНОГО СТРЕСУ В АКТОРСЬКІЙ ДІЯЛЬНОСТІ

Специфіка акторської професії зумовлює наявність ряду унікальних стрес-факторів, що сукупно створюють високий ризик професійного вигорання та психоемоційних розладів. Сценічний стрес відрізняється від інших форм професійного стресу дуальною природою: з одного боку, певний рівень психоемоційного напруження є необхідним компонентом творчого процесу, з іншого – хронічне перенапруження призводить до зниження професійної ефективності й виснаження [2].

Необхідність одночасного внутрішнього переживання та контролю емоцій створює парадоксальну ситуацію: виконавець має достатньо глибоко занурюватись у емоційний стан персонажа, зберігаючи при цьому усвідомлення себе та контроль над виконанням технічних завдань. Така дихотомія «переживання-відсторонення» потенційно створює додаткове психоемоційне навантаження.

Фізіологічні дослідження демонструють, що сценічний стрес супроводжується комплексом реакцій, серед яких підвищення рівня кортизолу, адреналіну й норадреналіну, активацію симпатичної нервової системи, що проявляється в прискоренні серцебиття, підвищенні артеріального тиску, зміні патернів дихання та м'язовому напруженні. Спостерігається підвищення тону голосових м'язів, порушення координації дихання та фонації [1].

Хронічний професійний стрес у акторів може призводити до таких наслідків:

- розвиток синдрому професійного вигорання з характерною тріадою симптомів: емоційним виснаженням, деперсоналізацією та редукцією професійних досягнень;

-
- формування функціональних порушень голосового апарату (дисфонії, фонастенії);
 - психосоматичні розлади різного характеру;
 - зниження творчого потенціалу та професійної мотивації [2].

Голосовий апарат людини має унікальний двосторонній зв'язок зі психоемоційною сферою: з одного боку, емоційний стан безпосередньо впливає на якість, тембр та інтонаційні характеристики голосу, з іншого – свідоме керування голосом може модифікувати психоемоційний стан. Цей феномен зумовлює потенціал використання голосових практик як інструмента саморегуляції [4].

На відміну від класичного вокального тренінгу, де основний акцент робиться на технічній досконалості виконання, вокалотерапевтичний підхід фокусується на суб'єктивних відчуттях, психоемоційному відгуку й інтеграції тілесного досвіду.

Нейрофізіологічний механізм взаємозв'язку вокальних практик і регуляції стресу базується на активації парасимпатичної нервової системи, зокрема через стимуляцію блукаючого нерва й контрольоване глибоке дихання, що запускає каскад парасимпатичних реакцій, включаючи зниження частоти серцевих скорочень, розширення периферичних судин, зниження рівня кортизолу й підвищення концентрації окситоцину й ендорфінів, а також формує відчуття розслаблення й емоційного підйому [5].

У контексті акторської професії, де якість міжособистісної взаємодії безпосередньо впливає на творчий результат, ефективним інструментом подолання комунікаційних бар'єрів, зниження рівня професійної конкуренції та формування атмосфери продуктивної співпраці може стати групова форма вокалотерапії.

У процесі групового співу відбувається синхронізація учасників на кількох рівнях:

- фізіологічна синхронізація дихання та серцевого ритму;
- емоційна синхронізація на основі спільного переживання емоційних станів;
- соціальна синхронізація у формі відчуття єдності, партнерства.

Цінний матеріал для вокалотерапевтичної роботи з акторами надає українська пісенна традиція з її багатим емоційним спектром, архетипічними образами й унікальними вокальними техніками. Використання національного пісенного репертуару в

терапевтичних цілях має подвійне значення: з одного боку, сприяє актуалізації культурної ідентичності, з іншого – забезпечує доступ до древніх практик емоційної регуляції, закодovаних у традиційних формах відкритого грудного звуковидобування. Архетипічні образи, представлені в українській пісенній традиції, можуть слугувати ресурсом для збагачення акторської виразності. Через резонування з цими образами актор отримує доступ до колективного несвідомого, що розширює діапазон його емоційного й експресивного репертуару [3].

Перспективним напрямом розвитку вокалотерапевтичних практик є їхня інтеграція з сучасними психотерапевтичними підходами когнітивно-поведінкової та тілесно-орієнтованої терапії. Така стратегія поєднує безпосередній психофізіологічний вплив вокалізації з когнітивним опрацюванням дисфункційних переконань, пов'язаних із професійною самооцінкою та тривожністю, та створює цілісний підхід до збереження здоров'я актора, забезпечуючи синхронну роботу голосу, тіла та психоемоційної сфери.

Підсумовуючи вищесказане, можна зазначити, що вокалотерапія як метод психоемоційної саморегуляції демонструє значний потенціал у контексті профілактики професійного вигорання й регуляції сценічного стресу в акторській діяльності. Важливим аспектом впровадження вокалотерапевтичних практик є їхня інтеграція в структуру професійної підготовки на рівні навчальних програм закладів театральної освіти. Інтеграція вокалотерапевтичних практик у систему професійної підготовки та психологічного супроводу акторів дасть змогу створити культурно-відповідний і фізіологічно обґрунтований інструментарій для підтримки професійного здоров'я представників сценічних професій.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гаснюк В. В. Вокалотерапія як метод регулювання емоційного стану та техніка корекції самовираження особистості. *Науковий вісник льотної академії. Серія : педагогічні науки*. 2019. № 8. С. 71–76.
2. Грень Л. М., Грицаєнко Т. С. Емоційне вигорання особистостей актора і викладача у процесі професійної діяльності. *Проблеми та перспективи формування національної гуманітарно-технічної еліти : зб. наук. пр. : матеріали міжнар. наук.-практ. конф. студентів, аспі-*

-
- рантів та молодих вчен. : "Психолого-пед. аспекти формування управл. потенціалу сучас. молоді: теорія і практика", м. Харків, 25 жовт. 2016 р. / ред. О. Г. Романовський. Харків, 2017. С. 53–61.
3. Заболотний І. Вокально-хоровий спів як оздоровче мистецтво у контексті розвитку теорії і практики музичної освіти. *Молодь і ринок*. 2021. № 3/189. URL: <https://doi.org/10.24919/2308-4634.2021.234266> (дата звернення: 15.04.2025).
4. Мартинюк А., Малашевська І. Особливості використання музикотерапії як методу збереження психічного здоров'я особистості. *Молодь і ринок*. 2023. № 2/210. С. 66–71. URL: <https://doi.org/10.24919/2308-4634.2023.275312> (дата звернення: 17.04.2025).
5. Effects of choir singing or listening on secretory immunoglobulin A, cortisol, and emotional state / G. Kreutz et al. *Journal of behavioral medicine*. 2004. Vol. 27, no. 6. P. 623–635. URL: <https://doi.org/10.1007/s10865-004-0006-9> (дата звернення: 20.04.2025).

*Соколовська Н.П.,
старший викладач
кафедри акторської майстерності,
заслужена артистка України
Запорізький національний університет*

АТМОСФЕРА ЯК СПОСІБ РОЗКРИТТЯ ЖАНРУ ТЕАТРАЛЬНОЇ ВИСТАВИ

Театр – це мистецтво, яке дає глядачам змогу зануритись у світ вистави, пережити різноманітні емоції та відчутти глибокий зв'язок із представленими подіями й персонажами. Одним із ключових елементів, що сприяє створенню цього занурення, є атмосфера театральної вистави. Вона є своєрідним містком між реальністю й вигаданим світом на сцені, що допомагає глядачеві краще зрозуміти жанр і смислове навантаження твору [3].

Для створення атмосфери, що відповідає жанру вистави, використовуються різноманітні прийоми й методи, тому спочатку необхідно визначити жанрове спрямування майбутньої вистави. Кожний театральний жанр має свої специфічні особливості, які можуть бути підкреслені через атмосферу вистави. Так, наприклад, трагедія потребує напруженої, драматичної атмосфери з приглушеним освітленням і мінімалістичною сценографією; натомість комедія виграє від яскравих кольорів, динамічного звукового супроводу й виразних костюмів [1]. Атмосфера в театрі визначається як сукупність різноманітних чинників, що створюють певний емоційний настрій і впливають на сприйняття глядачів. До складових атмосфери належать такі: освітлення, звукове оформлення, сценографія, костюми, акторська гра, режисерські постановчі прийоми. Оскільки освітлення, звуковий супровід та інші засоби виразності мають у виставі своє чітко визначене місце, тобто «партитуру», то в режисерській постановчій роботі існує таке поняття, як «партитура атмосфер», де кожний епізод вистави вирішується у властивій йому атмосфері.

Першим кроком до створення партитури атмосфер є визначення ключових дієвих, емоційних моментів вистави, що допоможе зрозуміти, якими засобами потрібно скористатися, щоб підкреслити напруження тієї чи іншої сцени вистави [1, 2].

Освітлення відіграє критичну роль у створенні атмосфери. Наприклад, «м'яке», «тепле» освітлення може створити відчуття

затишку, тоді як «холодне» світло створює відчуття напруги або небезпеки.

Звукове оформлення, включаючи музику, звукові ефекти й тишу, допомагає підсилити емоційний вплив сцени. Певні звуки або музичні теми можуть асоціюватися з конкретними персонажами чи подіями. Сценографія включає в себе все, що знаходиться на сцені, – від декорацій до дрібних деталей реквізиту. Вона допомагає створити світ вистави й занурити в нього глядача. Костюми допомагають визначити час, місце дії та соціальний статус персонажів, а також підкреслити їхні індивідуальні характеристики. Емоційна виразність акторів, їхні рухи та мова тіла також є важливими елементами атмосфери. Актори можуть створювати певний настрій за допомогою своєї гри [2].

Отже, атмосфера є невіддільною частиною театральної вистави, яка допомагає глядачеві краще зрозуміти жанр і основні ідеї твору. Створення партитури атмосфер вимагає ретельного планування й узгодження всіх складових елементів постановки. Завдяки цьому вистава може повністю захопити глядача й залишити незабутнє враження.

ЛІТЕРАТУРА

1. Лобанов А. П. Школа майстерності: навчальний посібник. Харків: Федорко, 2012. 668с.
2. Локарева Г.В., Стадніченко Н.В. Підготовка майбутнього актора до професійного спілкування: теоретичний та практичний аспекти: монографія. Запоріжжя: Запорізький національний університет, 2019. 428 с.
3. Словник-довідник професійного тезауруса майбутнього актора / наук. редакція: Г.В. Локарева, Ю.В. Гончаренко. Запоріжжя : ЗНУ, 2020. 223 с.

*Гончаров В. М.,
старший викладач
кафедри акторської майстерності
Заслужений артист України
Запорізький національний університет*

МЕТОДОЛОГІЯ ВИКЛАДАННЯ СЦЕНІЧНОГО БОЮ: БАЛАНС МІЖ БЕЗПЕКОЮ, ЕСТЕТИКОЮ І ДРАМАТУРГІЄЮ ДІЇ

Сценічний бій – важливий компонент підготовки сучасного актора. Він є не лише видовищним елементом театральної чи екранної дії, але й інструментом, що поглиблює драматургію та сприяє розкриттю внутрішнього світу персонажа. Успішне опанування сценічного бою вимагає від студента поєднання фізичної підготовки, партнерської взаємодії, акторської виразності й високого рівня дисципліни. У викладача сценічного руху стоїть складне завдання – навчити студентів володіти тілом у межах сценічного конфлікту так, щоб досягти максимальної достовірності без шкоди для здоров'я й безпеки учасників. Ця мета реалізується через методологію, що балансує між трьома основними вимогами: безпекою, естетикою та драматургією.

Безпека – це основа, на якій будується будь-яка система викладання сценічного бою. Недотримання технічних норм може призвести до травм, що неприпустимо в освітньому процесі. Навчання починається з ознайомлення з базовими правилами фізичного контролю, механіки руху, технік падінь, ухилів, блоків, симульованих ударів і партнерських взаємодій.

Викладач формує в студентів свідоме ставлення до тіла партнера як до відповідального об'єкта взаємодії, що потребує поваги й точності. Уроки містять інструктажі з техніки безпеки, розминку, контроль дихання, навчання прийомів «контрольованого ризику». Усі дії опрацьовуються в повільному темпі до повної автоматизації та збереження «чистої» техніки.

Наступним ключовим елементом методики є естетичний аспект сценічного бою. Це не реальна бійка, а художній жест, який має бути виразним, ритмічним, візуально привабливим. Естетика сценічного бою виявляється в чіткій побудові простору дії, симетрії рухів, ритміці, контрастності. Велике значення має контроль за

мімікою, позою, вектором руху, адже актор не тільки «б'ється», а й «грає» кожну дію. Рух має залишатися читабельним для глядача з будь-якої точки залу або камери.

Викладач навчає студентів розумінню пластики тіла в просторі, основам хореографії бою, прийомам уповільнення/прискорення дії для створення візуального ефекту, опануванню контрастів у силі, темпі, амплітуді. Сценічний бій, як і танець, потребує репетиційної точності й артистичного наповнення.

Жоден сценічний бій не існує сам по собі. Він завжди є частиною драматичної структури вистави або екранного твору. Саме тому методика викладання передбачає роботу над мотивацією дії: чому персонаж вступає в конфлікт, чого хоче досягти, що втрачає і що відчуває.

Важливим завданням є інтеграція сценічного бою в загальну акторську гру. Навчання відбувається через етюди на конфлікт, у яких студенти самі створюють мотивацію та структуру сцени. Так бій стає логічним продовженням внутрішньої дії персонажа. Під час занять використовуються драматургічні аналізи уривків, вивчення бойових сцен із театру, кіно, практики реконструкції історичних дуелей або сучасних хореографічних поєдинків.

Методологія викладання передбачає поступову структуру освоєння матеріалу.

- Базові фізичні вправи (координація, сила, гнучкість, реакція).
- Індивідуальні техніки (удари, захисти, падіння).
- Партнерська взаємодія (контакт, довіра, ритм).
- Композиційні вправи (зв'язування елементів у комбінації).
- Етюдно-драматургічна робота (створення сцен бою в межах заданого сюжету).
- Робота з реквізитом (шпага, кийок, ніж тощо).
- Інтеграція у виставу або екранну сцену (фінальний етап).

Заняття мають проходити в атмосфері безпеки, взаємоповаги, довіри й творчої свободи. Важливою частиною кожного уроку є рефлексія – аналіз відчуттів, труднощів, власних досягнень.

Методика викладання сценічного бою вимагає від викладача гнучкості, широких знань із суміжних галузей (хореографії, акторської майстерності, психології, бойових мистецтв), а також

уміння створити ефективне навчальне середовище. Баланс між безпекою, естетикою і драматургією є основним орієнтиром у формуванні компетентного, пластично виразного та свідомого в дії актора.

Така модель викладання сприяє розвитку не лише технічних навичок, а й акторського мислення, уяви, здатності працювати в команді та творчо втілювати сценічний конфлікт у фізичній формі.

ЛІТЕРАТУРА

1. Абрамович О., Кудренко А. Сценічна пластика в контексті сучасного акторського мистецтва. Молодий вчений. № 9 (1). 2019. С. 133–136.
2. Ворожейкіна О. М. Театральна вітальня (середня школа). Харків : Видавнича група «Основа». 2010. 207 с.
3. Демчишин А. А., Мозола Р. С. Рухливі ігри. Київ : Радянська школа, 1985. 190 с.
4. Дельсарт Ф. Система виразності людини. Київ : Nascentes. 1998. 28 с. 8. Дінейка К. В. Рух, дихання, психофізичне тренування. Київ : Здоров'я. 1984. 164 с.

*Стадніченко Н. В.,
кандидат педагогічних наук,
доцент, доцент кафедри акторської майстерності
Запорізький національний університет*

СЦЕНІЧНЕ МОВЛЕННЯ ЯК СОЦІАЛЬНА ПРОБЛЕМА

Слово є одним із основних засобів професійного спілкування та сценічної виразності актора, тому опанування техніки мовлення – це необхідний етап професійної підготовки майбутнього актора. Сценічне мовлення завжди було одним із базових компонентів акторської виразності. Його художня функція полягає не лише в точній передачі змісту літературного твору, але й у створенні виразної звукової мелодійної форми, що сприяє втіленню характеру сценічного образу, трансляції актором сценічного ритму й емоційного стану персонажа. Сьогодні все частіше постає питання збереження й використання сценічного мовлення як інструмента для реалізації функцій театрального мистецтва у вирішенні певних соціальних завдань.

Водночас однією з найбільш поширених нинішніх проблем сценічного мовлення є **знецінення мовно-голосової підготовки в процесі фахової освіти**. З огляду на різноманітність сучасних театральних форм (перформанс, пластичний театр, документальна драма тощо), акценти в акторській освіті часто зміщуються в бік візуального ряду, тілесної дії або опанування різноманітних імпровізаційних технік, що відповідно призводить до сприйняття словесної дії як другорядної. На практиці це проявляється в недостатньому володінні акторами технікою мовлення: невмінні розподіляти дихання під час діалогу, нечіткому артикулюванню проголошеного тексту, ослабленій дикції, невірному темпоритмі мовлення, інтонаційній та емоційній одноманітності їхнього вербального спілкування.

Ще однією важливою проблемою є **вплив розмовного, побутового мовлення на сценічну мову**. У масовій культурі й медійному просторі утверджується тенденція до примітивізації мовлення: редукції звуків, відсутності логічних акцентів, шаблонних інтонацій, монотонності. Молоді актори, виростаючи в цьому мовному середовищі, іноді не мають сформованої звички до «живого» звучання гнучкого, виразного, структурованого слова. У

результаті сценічне мовлення втрачає свою силу переконання й естетичне наповнення.

Системна робота над усуненням індивідуальних мовних вад і дикційних особливостей (акцентів, діалектизмів, суржику) на жаль також часто залишається поза увагою викладача або ігнорується в процесі фахової підготовки. Але сценічне мовлення передбачає не уніфікацію, а усвідомлений вибір мовних засобів у межах літературної норми, що дає змогу зберегти індивідуальну природу майбутнього актора без шкоди для якісної сторони мовлення.

Зразковим прикладом усвідомленого підходу до мовлення є школа видатних українських майстрів сцени кінця ХІХ першої половини ХХ століття, великих діячів театру корифеїв української сцени І. Карпенка-Карого, П. Саксаганського, М. Садовського, М. Заньковецької, М. Кропивницького, М. Старицького, М. Старицької та ін. [2, 6].

Неможливо не згадати про театральну традицію Леся Курбаса. У його театрі «Березіль» і численних студіях слово мало не лише змістове, а й звукове, музичне, пластичне значення. Актори працювали з мовою як із повноцінною дією, яка існує в просторі сцени так само, як жест або рух. Цей підхід знову набуває актуальності у зв'язку з нагальною потребою відновити роботу зі словом як художнім матеріалом.

Цю тенденцію підтверджують також спостереження відомих театральних педагогів, фахівців зі сценічного мовлення: Р. Черкашина, А. Гладишевої, Н. Грицан, у роботах яких наголошується, що мовлення актора має бути не механічним проголошенням тексту, а процесом емоційного мислення вголос, де кожне слово є результатом внутрішньої дії. І якщо цієї дії немає, мовлення не виконує своєї художньої функції [6].

Щоби під час публічного виступу зміст сказаного актором був зрозумілим для глядача, голос має бути достатньо гучним, дикція чіткою і виразною. З цією метою фахівцями зі сценічного мовлення протягом багатьох років розроблялися методики роботи над голосом. Вони містять багато важливої теоретичної інформації та практичних вказівок, спрямованих на формування необхідних професійних навичок у галузі сценічного мовлення та розвиток усіх аспектів творчої обдарованості студентів.

Існує кілька різних шкіл голосоведення: східна, європейська та українська. Східна школа базується на принципах медитації – духовної зосередженості. Актори театрів Китаю, Кореї і Японії зазвичай є представниками династій і тому професійному голосоведенню навчаються з раннього дитинства. Східна школа заснована на знаннях, які були накопичені завдяки практичному досвіду багатьох поколінь, і хоч вона далека від слов'янської, ми вводимо деякі її елементи в наші мовні тренінги.

Західна школа голосоведення, причому як європейська, так і американська, спрямована на виявлення індивідуального голосу й на формування професійного мовного апарату актора.

Французький педагог Ф. Дельсарт уперше використовував у роботі над голосом «діафрагмальне» дихання, що тепер є загальноприйнятим. У роботі над дикційними вправами Ф. Дельсарт вимагав від учнів чіткості вимови й розуміння процесу формування звуків, уміння знаходити для кожного з них своє місце в ротовій порожнині. Він наголошував, що слово є останнім зовнішнім продуктом внутрішнього почуття й роботи всього організму актора, тому його необхідно виразно та зрозуміло транслювати публіці [6].

Цікавий досвід використання голосу як інструмента спілкування актора залишив американський педагог Сендфорд Мейснер. Викладач сценічної мови С. Беррі, розглядаючи психологічні аспекти роботи над голосом, стверджує, що він є природним транслятором внутрішнього життя людини; його розвиток має відбуватися в тісному зв'язку голосу й тіла в процесі мовного спілкування й поділятися на три етапи: опанування техніки виконання вправ на релаксацію, на дихання, укріплення м'язів язика та губ; напрацювання гнучкості голосу з метою досягнення єдності фізичної та емоційної енергії; синтез результатів двох попередніх етапів, набуття актором почуття свободи та впевненості в собі [5].

Знайомлячись із досвідом західної школи в галузі сценічного мовлення, ми частково використовуємо її надбання у власній педагогічній практиці. Здобувати акторський фах часто приходять люди, які вже мають вищу освіту й набули певного життєвого досвіду. Академічну групу складають здобувачі вищої освіти різні за характерами, віком, уподобаннями, культурою, обдарованістю, мотивацією до навчання. Одні прагнуть до активної

зосередженої праці на заняттях, іншим важко зосередитися в присутності одногрупників, їм легше розкритися під час індивідуальних занять. Завданням викладача є визначення характерних особливостей навчальної діяльності кожного студента й урахування їх під час складання розкладу занять з дисципліни «Сценічна мова», створення індивідуального плану роботи з кожним.

На групових заняттях має панувати спокійна атмосфера, комфортна для викладача й студента. Всі учасники навчального процесу мають дотримуватися навчальної дисципліни, необхідної для забезпечення продуктивної роботи з опанування вмінь і навичок сценічного мовлення: розвитку розмовного слуху, опанування правил орфоепії і техніки мовлення, розвитку м'язів розмовного апарату тощо. На індивідуальних заняттях викладач виявляє мовні вади й недоліки і мотивує студента до їхнього виправлення, сприяє зняттю психологічних бар'єрів під час роботи над текстом, налагодженню професійних і особистісних контактів, пошуку літературного матеріалу для індивідуальної роботи, контролю за виконанням самостійної роботи здобувача вищої освіти [1, 3, 4].

Отже, для подолання окреслених вище проблем сценічного мовлення необхідно **оновлювати методичні підходи до викладання цієї важливої дисципліни, а саме:** поєднати практики голосового й тілесного тренінгу з роботою над ритмом мовлення, пошуками логічних акцентів проголошення текстового матеріалу. Важливо створювати ситуації, у яких студент може відчувати слово як живу дію, пов'язану з внутрішнім переживанням, а не лише як літературний текст, що потребує технічного відтворення.

Сучасна школа сценічного мовлення використовує результати безпосереднього сценічного досвіду багатьох поколінь акторів, який ґрунтується на традиціях світового, українського театру і на відкриттях у споріднених наукових галузях – лінгвістиці, літературознавстві, психології, медицині.

За останні роки багато зроблено у сфері вивчення механізмів мовлення, розмовного слуху, голосоведення. Сучасна педагогіка пропонує нові наукові джерела для вдосконалення методів роботи над диханням, голосом, слухом, які є результатом наукових досліджень ларингологів, фізіологів, психологів, фахівців із лікувальної фізкультури. Це дає змогу знаходити найбільш

доступні шляхи для опанування прийомів роботи над удосконаленням мовного апарату, зняття м'язових затисків, що гальмують розвиток мовно-голосового апарату.

У сучасному театрі слово не втратило своєї сили. Навпаки, за умови збільшення інтелектуального, політичного й емоційного навантаження, яке несе драматургія ХХІ століття, воно потребує глибшого проживання ролі, гнучкої техніки та високого рівня професійної свідомості актора. Саме тому сценічне мовлення має залишатися не периферійною дисципліною, а центральною частиною акторської підготовки як мистецтво слова, мислення та сценічної дії водночас.

ЛІТЕРАТУРА

1. Башманівська Л. А., Башманівський В. І. Дикція й емісія голосу. Виразність професійного мовлення журналіста: навчально-методичний посібник для самостійної роботи студентів і дистанційного навчання. Житомир : Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2022. 108 с.
2. Донченко Н.П., Винар О.Б. Складові системи сценічного мовлення як основа художньо-творчої діяльності майстра театрального мистецтва. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. No2. Київ : ІДЕЯ ПРИНТ, 2020. С. 291-295.
3. Грицан Н.В. Техніка сценічного мовлення: навч.-методичний посібник. 2-ге вид., переробл. і доповн. Івано-Франківськ, 2020. 286 с., іл.
4. Колоквіум із дисципліни «Постановка голосу» : завдання для самостійної роботи студентів ОС бакалавр / упоряд. А. А. Зарицька, В. А. Чайка. Луцьк : Надстир'я, 2020. 16 с.
5. Стадніченко Н. В. Опанування базових акторських навичок за методом Сендфорда Мейснера. Матеріали VIII науково-практичної конференції «Мистецька освіта: традиції та перспективи розвитку» Запоріжжя: Видавництво ЗНУ, 2024. С. 34-37.
6. Стадніченко Н.В. Організаційно-педагогічні умови підготовки майбутнього актора до професійного спілкування: дис. ... канд. пед. наук: 13.00.04 / Запорізький національний університет. Запоріжжя, 2017. 397с.

Секція 1
«Теоретико-методологічні основи мистецької освіти
та творчої акторської діяльності»

Болотна Анастасія,
студентка 2-го курсу
спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»
Стадніченко Н.В.,
кандидат педагогічних наук, доцент
доцент кафедри акторської майстерності
Запорізький національний університет

НЕОБХІДНІСТЬ ГРИМУ ДЛЯ СТВОРЕННЯ СЦЕНІЧНОГО ХАРАКТЕРУ

Театральне мистецтво як синтетичний вид творчості поєднує в собі різноманітні засоби художнього вираження – слово, рух, міміку, пластику, музику, світло та, безумовно, візуальне перевтілення актора за допомогою сценічного костюму та гриму. Грим є важливою складовою образотворчої мови театру, оскільки дає змогу не лише підсилити враження від сценічного характеру, а й допомагає актору увійти в роль. У сучасному театральному процесі, як і на зламі ХІХ–ХХ століть, грим був і залишається ключовим елементом у формуванні сценічного образу.

До вивчення значення театального гриму зверталось багато театрознавців, сценографів, режисерів і акторів-практиків. У своїх працях Клімов Б., Труш М., Єфремов І. відзначають важливість зовнішнього вигляду персонажа як засобу комунікації з глядачем. Наукові розвідки в галузі театрознавства, особливо в працях А. Баканурського та В. Дмитрієва, акцентують увагу на тому, що грим – це не лише технічний етап підготовки, а справжній художній акт. Отже, **мета** нашої роботи полягає у виявленні значущості гриму у створенні сценічного образу, а також у визначенні його функціонального, художнього й психологічного впливу на акторське перевтілення. Грим є інструментом, який дає актору змогу органічно поєднати внутрішнє та зовнішнє втілення ролі. Він виконує не лише декоративну функцію, але й формує зовнішню оболонку характеру. Змінюючи вік, соціальний статус, національні ознаки чи навіть фізіологічні особливості персонажа

завдяки гриму, актор здатен донести до глядача точну візуальну інформацію.

У процесі аналізу джерел нами були визначені основні функції театрального гриму:

- трансформація зовнішності актора відповідно до ролі;
- створення стилістичної єдності образу;
- посилення експресії міміки;
- підтримка жанрової специфіки вистави (трагічна, комедійна, фольклорна тощо);
- підкреслення характеру персонажа за допомогою символічних візуальних ознак.

Грим також є своєрідною формою психологічного налаштування актора. Під час накладання гриму відбувається поступовий процес входження в образ: актор змінюється не лише зовні, але й внутрішньо. Це можна порівняти з ритуалом – процесом трансформації, що дає змогу глибше зрозуміти мотивацію персонажа, його внутрішній світ. Тож грим є частиною психофізичної підготовки до виходу на сцену.

Важливим чинником є також співпраця між актором і гримером, яка ґрунтується на взаєморозумінні творчого задуму та сценічного контексту. Уміння гримера реалізувати візуальну концепцію персонажа, розроблену режисером і художником-постановником, безпосередньо впливає на якість акторської гри. У цьому контексті грим набуває статусу повноправного учасника театрального дійства. Завдяки професійному гриму актор здатен втілити образ максимально переконливо навіть у тих випадках, коли вікові, етнічні чи анатомічні риси актора суттєво відрізняються від характеристик персонажа. Зокрема, в українському театрі кінця ХІХ – початку ХХ століття грим широко використовувався для виконання як комедійних, так і драматичних ролей, у яких вік персонажа чи його соціальне становище кардинально відрізнялися від реальних характеристик актора. У цьому контексті грим не лише доповнював виконавську майстерність, а й був її невіддільною частиною.

Проаналізувавши значення гриму як складової акторського перевтілення, ми можемо визначити його як засіб, що має естетичну, психологічну та функціональну цінність у створенні сценічного образу. Використання гриму дає змогу не тільки досягти

візуальної переконливості, а й глибше розкрити внутрішній світ персонажа.

Отже, узагальнений аналіз мистецтвознавчих джерел і театральної практики дає змогу зробити висновок, що грим у театрі – це не просто інструмент зовнішнього оформлення, а повноцінний компонент акторської майстерності. Його функціональна роль виходить далеко за межі естетики: грим допомагає актору глибше прожити роль, психологічно налаштуватися на виконання, гармонізувати внутрішнє й зовнішнє перевтілення. У поєднанні з пластикою, мовою, мімікою та голосом грим формує завершений сценічний образ, що вражає глядача глибиною, правдивістю та художньою цілісністю.

ЛІТЕРАТУРА

1. Клімов Б. Театр і грим: Теоретичні засади театального гриму. - К.: Мистецтво, 1981. - 192 с.
2. Труш М. Театральний грим: Підручник. - К.: Видавничий центр «Академія», 2010. - 248 с.
3. Дмитрієв В. Театр як мистецтво перевтілення. - Харків: Фоліо, 2005. - 203 с.
4. Сценічне мистецтво: навчальний посібник / За ред. А. Гуменюка. - Львів: Світ, 2013. - 315 с.

*Дерей Анна,
студентка I курсу магістратури
спеціальності «Сценічне мистецтво»*

*Локарева Г.В.,
доктор педагогічних наук, професор
Запорізький національний університет*

РОЗВИТОК СУЧАСНОЇ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ В УКРАЇНІ

Сучасна мистецька освіта в Україні є важливим елементом культурного розвитку суспільства, що забезпечує формування творчих особистостей і сприяє збагаченню національної культури. Мистецька освіта в Україні має глибокі історичні корені, що сягають часів Київської Русі. Важливими етапами її розбудови стало створення перших художніх шкіл у XVII–XVIII століттях, які закладали основи професійної підготовки митців. Такі навчальні заклади, як Київська барокова школа, Львівська живописна школа, Чернігівська художня школа, Полтавська художня школа та Галицька школа живопису, стали важливими центрами розвитку українського мистецтва, формуючи його унікальний стиль і традиції [1].

У XXI столітті, особливо після здобуття незалежності, відбувається активний розвиток мистецьких навчальних закладів. З'являються нові спеціальності та програми, що відповідають потребам суспільства. Серед них дизайн, мультимедійне мистецтво, арт-менеджмент, культурологія, театральне мистецтво, музикознавство й сучасне мистецтво. Ці спеціальності відображають вплив світових трендів, технологічні зміни та потреби українського суспільства в різних аспектах культури та мистецтва.

Важливими й актуальними питаннями сучасної теорії та практики викладання мистецьких дисциплін є дослідження можливостей мистецької діяльності в цілеспрямованому розвитку особистості, визначення умов мистецько-педагогічної підтримки цього процесу та висвітлення напрямів розробки технологічних підходів до здійснення [3, с.8].

Сучасна мистецька освіта в Україні переживає трансформацію, поєднуючи традиційні підходи з новітніми технологіями та міждисциплінарними методами. Дослідженням сучасної мистецької освіти в Україні, зокрема її трансформації,

активно займаються такі науковці: Ю. Богуцький, Л. Бурлакова, Т. Григоренко, І. Зазюн, І. Ключковська, Л. Масол, О. Олексюк, Г. Падалка, О. Рудницька, О. Пономарьов, В. Химинець, Ю. Шабанова та інші. Ці науковці суттєво впливають на вивчення та розвиток мистецької освіти в Україні, досліджуючи її історію, сучасні тенденції та виклики.

У своїх дослідженнях автори розглядають різні підходи до організації процесу навчання з мистецьких дисциплін.

1. Поєднання традиційних методів навчання з новітніми технологіями:

- цифрове мистецтво – містить навчання цифровому малюнку, 3D-моделюванню та анімації;
- медіа-арт – використання технологій для створення інтерактивних проєктів, зокрема медіа-інсталяцій і відео-арту;
- онлайн-освіта: доступ до курсів і вебінарів від провідних фахівців.

2. Інтеграція різних дисциплін:

- психологія – допомагає в сприйнятті мистецтва та самовираженні;
- соціологія – аналізує вплив культури на суспільство;
- економіка – охоплює управління проєктами та фінансування культурних ініціатив.

Однак недостатнє фінансування мистецьких закладів в Україні ускладнює розвиток інфраструктури освітнього середовища й матеріально-технічного забезпечення, що негативно впливає на встановлення єдиних стандартів мистецької освіти. Відсутність ресурсів обмежує впровадження сучасних технологій, оновлення обладнання й залучення кваліфікованих викладачів, що ускладнює результативність освітнього процесу. Отже, проблема фінансування безпосередньо пов'язана з якістю освіти, оскільки недостатні інвестиції перешкоджають створенню ефективних організаційно-педагогічних умов навчання, що відповідають сучасним вимогам. Вирішення цих проблем потребує комплексного підходу, включаючи державну підтримку й партнерство із закордонними вишами.

Адаптація української мистецької освіти до європейських стандартів є перспективним напрямом, який сприятиме підвищенню конкурентоспроможності випускників на міжнародному ринку праці. Це дасть змогу інтегрувати сучасні

освітні практики й забезпечити відповідність вимогам глобального мистецького середовища.

Зростаюча популярність дистанційного навчання відкриває нові можливості для здобуття мистецької освіти в умовах глобалізації. Такий формат навчання забезпечує доступ до якісних освітніх ресурсів і програм, розширюючи горизонти для студентів і сприяючи їхньому професійному розвитку.

Отже, сучасна мистецька освіта в Україні має потенціал для трансформації та адаптації до нових умов, що дасть змогу не лише зберегти культурну спадщину, але й створити інноваційне середовище для розвитку творчих особистостей, здатних активно впливати на суспільство й культурний контекст країни.

ЛІТЕРАТУРА

1. Богуцький Ю. П. Українська культура в європейському контексті. Київ: Знання, 2007. 679 с.
2. Зязюн І. А. Педагогіка і психологія професійної освіти: результати досліджень і перспективи. Київ: КПЕК, 2003. 679 с.
3. Падалка Г.М. Мистецька освіта: сучасні проблеми розвитку. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова*. Серія 14: Теорія і методика мистецької освіти: збірник. Київ: Вид-во НПУ ім. М.П. Драгоманова, 2009. С. 3–9.
4. Рудницька О. П. Педагогіка: загальна та мистецька: Навчальний посібник. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2005. 360 с.
5. Химинець В. В. Інноваційна освітня діяльність. Тернопіль: Мандрівець, 2009. 360 с.
6. Шабанова Ю. О. Системний підхід у вищій школі: підручник. Дніпропетровськ: НГУ, 2014. 120 с.
7. Значення естетичних знань для мистецької освіти в Україні. URL:<https://osvita.ua/vnz/reports/culture/11247/>
8. Мистецька освіта:глибина й багатогранність. URL:<https://surl.lu/nyzfmv>
9. Публікація «Мистецька освіта: вектори реформування». URL:<https://visnyk.naps.gov.ua/index.php/journal/article/view/45>
10. Монографія «Художня культура і мистецька освіта України: сучасні прояви і смисли» Київ, 2019. 57-79 с. URL:<https://surl.li/bdvmon>

*Димченко А.О.,
студентка 2-го курсу
спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»
Локарєва Г.В.
доктор педагогічних наук, професор
Запорізький національний університет*

ЗАПРОПОНОВАНІ ОБСТАВИНИ ЯК ПОШТОВХ ДО ТВОРЧОЇ ВЗАЄМОДІЇ АКТОРА ТА РЕЖИСЕРА

Потреба в партнерстві між режисером і актором, що ґрунтується на використанні запропонованих обставин, завжди була актуальною, а в умовах сучасного театру і поготів. Запропоновані обставини допомагають створювати переконливі сценічні образи, формують логіку поведінки персонажів і сприяють глибокому, емоційному зануренню глядачів у ідейно-емоційне наповнення вистави, її змістовий підтекст і внутрішній світ героїв. Актуальність дослідження цієї проблеми підсилюється активним її опрацюванням у сучасній театрознавчій науці. Так, питання творчої взаємодії актора й режисера в межах запропонованих обставин розглядаються в працях Ю. Бобошка, який аналізує режисерські методи Леся Курбаса [1]; П. Брука, що наголошує на значенні правдивості й спонтанності в грі актора [2]; В. Клименка, який висвітлює основи професійної взаємодії актора та режисера [3]; Леся Курбаса, який акцентує на експериментальному підході та ролі уявних обставин у сценічному процесі [4]; а також О. Шаварського, який порушує психологічні й методичні аспекти підготовки актора до ролі [5].

У процесі створення театральної вистави важливу роль відіграє цілісна взаємодія між актором і режисером, яка відбувається в межах запропонованих обставин і доповнюється імпровізацією [3]. Ці компоненти взаємопов'язані та є складовими єдиного творчого процесу, що забезпечує художню цілісність і глибину сценічного втілення.

Творча взаємодія актора та режисера в умовах запропонованих обставин реалізується через комплекс заходів професійної підготовки вистави: це постановочний процес, фізичні умови репетицій, психологічна атмосфера й режисерське бачення.

До цього комплексу належать репетиційні практики, аналіз ролей, робота над мізансценами, технічне оформлення сцени,

освітлення, а також побудова довірливого емоційного контакту між учасниками творчого процесу.

Фізичні умови сценічного процесу зумовлюються тривалістю репетицій, обладнанням сценічного майданчика – зокрема, освітленням, наявністю декорацій, технічними засобами та просторовими можливостями, у яких реалізується вистава [2]. Психологічна складова творчої роботи визначається настроєм, характером стосунків між актором і режисером та їхнім ставленням до сценічного матеріалу. Від сукупності цих умов залежить якість репетиційного процесу й ефективність роботи над виставою.

Важливою фігурою в процесі створення театральної вистави, у якій актор підтримує тісну творчу взаємодію, є режисер. Саме він визначає параметри запропонованих обставин, впливає на акторську гру, формує концепцію постановки, стилістику сцен і їхнє емоційне наповнення. Режисер бере участь у доборі акторів на ролі, планує репетиційний процес і вибудовує логіку сценічного розвитку. Він не лише координує дії учасників творчого процесу, а й виступає ідейним натхненником, який об'єднує всі елементи сценічної мови в цілісний художній образ. Від режисерського професіоналізму, креативності та здатності до комунікації залежить ефективність взаємодії з актором і загальний успіх театральної вистави [1].

У процесі роботи над виставою запропоновані обставини реалізуються через низку методів творчої взаємодії між актором і режисером [3]. До основних методів належать: створення мізансцен, використання уявних обставин, психофізичне налаштування актора, метод дії, етюдна імпровізація та робота з внутрішнім монологом. Вони сприяють глибшому зануренню в роль, формуванню органічної поведінки персонажа й емоційного зв'язку з глядачем.

Допоміжними засобами, що підсилюють дію запропонованих обставин, є освітлення, сценографія, звук і просторове розміщення акторів на сцені. Саме їхнє гармонійне поєднання дає змогу зробити кожную виставу унікальною за естетикою та впливом.

Запропоновані обставини в акторській грі не є бездоганною умовою гарної вистави, вони можуть мати свої недоліки й проблеми. Серед основних проблем, що ускладнюють ефективне використання запропонованих обставин у творчій взаємодії актора та режисера, варто зазначити зокрема такі: формалізацію

сприйняття ролі, надмірну залежність від режисерського бачення, напружені або неефективні стосунки з партнерами по сцені, проблему універсальності підходів і конфлікт із власним життєвим досвідом актора [5]. Усі ці фактори негативно впливають на якість акторської гри, знижують творчу результативність взаємодії між режисером і актором, а також ускладнюють сприйняття вистави глядачами.

Для успішного втілення театральної вистави творча взаємодія між актором і режисером має ґрунтуватися на спільному баченні образу, довірі, взаємоповазі та балансі між запропонованими обставинами й імпровізацією. Довірливі й творчо продуктивні стосунки, відкритість до діалогу та підтримка між суб'єктами професійного спілкування забезпечують ефективну співпрацю й високий художній рівень сценічного результату [4].

Отже, творча взаємодія актора й режисера ґрунтується на запропонованих обставинах, вони є поштовхом до пошуку спільного бачення, спільних дій і надбань. На творчу взаємодію впливають безліч факторів і ситуацій, які виникають під час репетиційного процесу над театальною виставою, тому важливим аспектом театральної діяльності є імпровізація. Актор і режисер створюють творчий тандем, який впливає на якість і професійність театральної вистави, що формує клієнтський попит на неї.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бобошко Ю. М. Режисер Лесь Курбас. Київ : Мистецтво, 1987. 198 с.
2. Брук П. Жодних секретів: Думки про акторську майстерність і театр. Львів : ЛНУ, 2005. 134 с.
3. Клименко В. В., Буток В. Д. Ваш вихід, Панове... Акторська майстерність для початківців. Київ : Таксон, 2002. 236 с.
4. Курбас Л. Березіль: Із творчої спадщини / упоряд. і прим. М. Лабінського; передм. Ю. Бобошка. Київ : Дніпро, 1988. 518 с.
5. Шаварський О. М. Як стати актором. Київ : Логос, 2011. 572 с.

*Гончарова Ганна-Марія,
студентка 2-го курсу,
спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»*

*Гринь Л.О.,
кандидат педагогічних наук, професор,
доцент кафедри акторської майстерності,
заслужений діяч мистецтв України
Запорізький національний університет*

ПРОФЕСІЙНЕ СПІЛКУВАННЯ ЯК БАЗОВА ХАРАКТЕРИСТИКА АКТОРСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

Актуальність обраної теми зумовлена зростанням вимог до комунікативної компетентності в сучасному театральному та кіномистецтві. В умовах розширення форматів акторської роботи, інтернаціоналізації творчих колективів і активного використання інтерактивних форм сцени професійне спілкування набуває особливого значення як засіб творчої взаємодії, засіб художнього вираження та ключовий інструмент сценічного перевтілення. Комунікативна майстерність сьогодні є не лише технічним аспектом, а й маркером професіоналізму актора.

Нами досліджено, що професійне спілкування – це невіддільний складник акторської діяльності, та розкрито його значення для розвитку творчої особистості, формування сценічного образу, ефективної взаємодії в колективі та встановлення емоційного контакту з глядачем.

Професійне спілкування – це системний процес обміну інформацією, емоціями, досвідом і смислами між фахівцями в межах їхньої професійної діяльності, що здійснюється з дотриманням норм і традицій конкретного творчого середовища. У контексті акторської професії воно виходить далеко за межі побутового спілкування, охоплюючи як вербальні, так і невербальні канали комунікації.

Для актора спілкування є не лише засобом комунікації, а й важливим складником сценічного перевтілення. Кожна дія, жест, погляд чи інтонація – це форма мовлення, через яку актор передає внутрішній світ персонажа, взаємодіє з партнером на сцені та впливає на глядача.

Зазначимо основні види професійного спілкування актора: міжособистісне (у процесі репетицій і творчого обговорення з

колегами), організаційне (у взаємодії з режисером, адміністрацією театру чи знімального майданчика), сценічне (комунікація з партнером і публікою під час виступу), а також візуально-пластичне та голосове – як способи художнього вираження.

Методи вдосконалення комунікативних навичок актора включають як традиційні театральні практики (вправи на активне слухання, концентрацію, уяву, дикцію, взаємодію в парах), так і спеціалізовані техніки: систему К. Станіславського, метод М. Чехова (робота з уявним тілом і психологічним жестом), біомеханіку В. Мейєрхольда (фізична виразність), імпровізаційні тренінги, логопедичні й голосові вправи. Ці методики спрямовані на розвиток органічності мовлення, вміння точно реагувати на партнера та гнучко адаптуватися до сценічної ситуації.

Досліджуючи вплив професійного спілкування на акторську майстерність, виявлено, що якість комунікації безпосередньо визначає рівень сценічної взаємодії, глибину розкриття ролі, а також здатність актора працювати в колективі, приймати творчі рішення, розв'язувати конфлікти й досягати художньої єдності вистави. Також актор, який володіє розвиненими комунікативними навичками, здатен ефективно проходити кастинги, брати участь у копродукційних проєктах, вести публічні виступи й будувати свою професійну репутацію.

Певної трансформації в XX та XXI століттях набула зміна характеру професійного спілкування в акторському середовищі. Якщо в попередні епохи актор часто виконував директивну роль у чітко ієрархічній структурі театру, то сучасна модель базується на партнерстві, відкритому діалозі, співтворчості, розвитку індивідуальності й емоційного інтелекту.

Структура акторської майстерності складається з таких компонентів: сценічна мова, тілесна пластика, емоційна пам'ять, концентрація уваги, здатність до перевтілення, сценічне мислення й володіння голосом. Кожен із цих елементів ґрунтується на ефективному професійному спілкуванні – як із партнером, так і з глядачем.

Сучасні напрями акторської діяльності вимагають різних форм комунікативної майстерності, а саме: драматичний театр, театр для дітей, театр ляльок, музичний театр, мюзикли, театр тіней, перформанси, кіно- та телеакторство, дубляж, а також імерсивні проєкти. Кожна з цих форм передбачає різний рівень

емоційного залучення, пластичності, голосової техніки та форми взаємодії з публікою.

Отже, підсумовуючи все вищевказане, узагальнюємо, що без добре розвиненого професійного спілкування неможливо реалізувати основні завдання актора – достовірно передати емоційний стан героя, підтримувати партнерську взаємодію на сцені, розкривати художній задум режисера та встановлювати контакт із глядачем. Саме завдяки комунікації актор стає не лише виконавцем, а й повноправним співтворцем мистецького продукту.

ЛІТЕРАТУРА

1. Грабовська С. І. Культура мовлення та основи риторики: навч. посіб. Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2005. 168 с.
2. Коляда М. Сценічна мова: практичний курс. Львів: Видавництво ЛНУ, 2011. 164 с.
3. Комунікативна компетентність фахівця: навч. посіб. / за ред. Н. І. Кудрявцевої. Одеса: ОНУ ім. Мечникова, 2009. 292 с.
4. Лесечко М. А. Професійне спілкування: навч. посіб. Київ: Центр учбової літератури, 2016. 264 с.
5. Марданова І. Сучасні методики викладання акторської майстерності. Харків: ХНУМ, 2017. 184 с.

*Лазоренко Єлизавета,
студентка 4 курсу
спеціальності 012 «Дошкільна освіта»
Петрик Т.Д.
старший викладач кафедри
акторської майстерності
Запорізький національний університет*

ЗНАЧЕННЯ МУЗИЧНО-РИТМІЧНИХ РУХІВ У РОЗВИТКУ ДІТЕЙ ДОШКІЛЬНОГО ВІКУ

У сучасному світі педагогічної науки музично-ритмічні рухи стали одним із важливих методів гармонійного розвитку особистості дитини. Зростання пасивних форм дозвілля в епоху цифровізації, призвело до того, що стало особливо важливим залучати дітей до активних форм діяльності, зокрема музично-ритмічних вправ. Це не тільки сприятиме розвитку фізичних, когнітивних і емоційних якостей дітей, але й забезпечить можливість соціалізації та формування культурної ідентичності. Також музично-ритмічні рухи відіграють важливу роль у формуванні координаційних навичок, розвитку моторики та ритму, що особливо необхідно для дітей дошкільного віку. Вони також покращують увагу, пам'ять, здатність до аналітичного мислення й творчого самовираження, що є компонентом у розвитку творчих здібностей особистості. Ритмічні рухи допомагають дитині краще виражати емоції, розуміти музику на глибшому рівні та сприяти розвитку емоційного інтелекту. Усе це робить музично-ритмічні рухи одним із актуальних методів у розвитку дітей, особливо в умовах сучасного суспільства, де виникає потреба в балансі між фізичною активністю та інтелектуальним розвитком.

Проблема розвитку особистості засобом музично-ритмічних рухів є важливою. Аналіз наукових джерел дав змогу засвідчити, що значну увагу вивченню цієї проблеми приділили такі науковці: Е. Жак-Далькроз, К. Орф, Л. Виноградова, Х. Ромеро Наранхо, Й. Гердер, Б. Штраус, Н. Ветлугіна.

Фізичний розвиток через музично-ритмічні рухи. Музично-ритмічні рухи є важливим елементом фізичного виховання дітей, оскільки рухи, вправи, таночки, ігри під музику сприяють розвитку моторики, координації й відчуття ритму, що особливо важливо для дітей дошкільного віку. Слід зазначити, що музично-ритмічні рухи

зміцнюють дитячий організм, вони сприяють розвитку основних фізичних навичок, зокрема балансу, гнучкості та м'язової сили. Рухи під музику також позитивно впливають на емоційний стан дитини, загальний стан організму та здоров'я дошкільників.

Когнітивний та емоційний розвиток. Музично-ритмічні рухи сприяють розвитку когнітивних функцій, як-от увага, пам'ять і мислення. У музичному мистецтві ритм має особливе значення, музичний ритм здатен впливати на роботу нервової системи, сприяючи її гармонізації. Наприклад, вільний темп і ритм музики допомагають заспокоїти надзвичайно активних дітей, тоді як енергійний і швидкий ритм стимулює активність у спокійних та млявих дітей. Діти, які беруть участь у музично-ритмічних вправах, краще розуміють власні емоції та емоції інших, що допомагає їм розвивати емпатію та соціальні навички.

У процесі виконання ритмічних вправ діти вчаться розпізнавати музичні структури, виявляти закономірності й синхронізувати свої рухи з музикою. Це стимулює роботу мозку та сприяє розвитку аналітичних навичок.

Розвиток креативності та уяви. Музично-ритмічна діяльність, що включає імпровізаційні елементи, коли дитина сама підбирає рухи, інструменти та творчі ідеї, сприяє розвитку її творчих здібностей. Сама музика дає чимало мотивів для пластичних імпровізацій, тому вихователям необхідно визначитися з тим, який образ за своїм емоційним ладом доречний для пластичного втілення на конкретному занятті; чи не перешкодить цій роботі його музичне оточення; як точно й стисло сформулювати завдання для пластичної імпровізації конкретного твору. Крім того, через інтеграцію музичних і рухових елементів діти вчаться створювати нові форми вираження, що є основою для розвитку креативності в майбутньому.

Соціалізація та розвиток особистості. Музично-ритмічні рухи сприяють соціалізації дитини через групові заняття, під час яких діти спільно виконують ритмічні вправи або танці, розвивають вміння працювати в команді, встановлювати соціальні зв'язки й дотримуватися правил. Це допомагає дітям засвоювати соціальні норми та формувати навички комунікації. Коли дитина бере участь у таких активностях, то це допомагає зміцнювати самоповагу та впевненість у собі, оскільки діти вчаться виражати себе через рухи й отримують позитивні відгуки від оточення.

Отже, музично-ритмічні рухи є надзвичайно важливим елементом у процесі розвитку особистості дитини. Їхній вплив на фізичний, когнітивний, емоційний та соціальний розвиток допомагає дитині сформуватися як гармонійній особистості.

ЛІТЕРАТУРА

1. Барило С. Б. Вплив музично-ритмічних рухів на загальний розвиток дітей дошкільного віку. «Наукова думка сучасності й майбутнього». Дніпро, 2019. С. 12–14.

2. Вплив музики на психічний розвиток дитини - наукові відкриття. Psychologist. URL: <https://psychologist.com.ua/vpliv-muziki-na-psichichnij-rozvitok-ditini-naukovi-vidkrittya/>

3. Гоголь Н. Музично-ритмічна діяльність у структурі уроків музичного мистецтва. Теорія та методика навчання (галузь знань). 2023. Т. 1, № 57. С. 70–73.

*Рассказова Анна,
студентка 4 курсу
спеціальності 012 «Дошкільна освіта»
Петрик Т.Д.
старший викладач кафедри
акторської майстерності
Запорізький національний університет*

ХОРЕОГРАФІЧНЕ МИСТЕЦТВО ЯК ОДНА З ФОРМ ЕСТЕТИЧНОГО ВИХОВАННЯ ДІТЕЙ СТАРШОГО ДОШКІЛЬНОГО ВІКУ

Сьогодні однією з актуальних проблем освіти є духовний розвиток особистості, і саме через це особливого значення набуває її естетичне виховання.

Естетичне виховання дає дитині змогу бачити красу навколишнього світу, мистецтва та створювати її. За допомогою мистецтва дитина отримує нову інформацію, розвиває сенсорну культуру і головне – у її свідомості пробуджуються перші почуття краси.

Хореографічне мистецтво є вагомим засобом естетичного виховання дитини. Хореографія – це не просто танці, а інший уявний світ, у якому багато яскравих костюмів, чарівних звуків і рухів. Значення хореографії для дитини виявляється в його можливості приносити естетичну насолоду, виховувати творчий смак, формувати емоційність, чутливість, позитивне ставлення до навколишнього світу.

Питанням естетичного виховання засобами хореографічного мистецтва займалося багато вчених теоретиків і практиків: Л. Виготський, В. Кармановська, С. Соколовська. Вони підкреслювали, що за допомогою рухів дитина пізнає світ; рухаючись під музику, вона вчиться повноцінному її сприйняттю, завдяки чому отримує певні враження від музичних творів. За таких умов у дітей розвивається загальна музичність, творча уява, здібності до музично-рухового виконавства, поступово формується художній смак.

Хореографія як і інші види мистецтв відіграє значну роль у відродженні та збагаченні національної культури. Завдяки цьому знайомство дітей з яскравим колоритом української хореографії, своєрідним національним костюмом допомагає усвідомити

значущість культурних цінностей і залучити юне покоління до краси мистецтва, традицій, обрядів рідного народу.

Під час занять з хореографії діти навчаються виражати свої емоції через пластику, що допомагає їм розвивати емоційну чутливість і естетичне сприйняття. Вони знайомляться з різними жанрами, видами, стилями танцю, і це розширює їхнє уявлення про мистецтво й культуру. Завдяки цьому вони навчаються бачити й розуміти красу рухів, музики та сценічного образу.

Танець здійснюється під музичний супровід, який є важливим аспектом, що сприяє формуванню музичного смаку й ритмічного відчуття в дітей. Вони навчаються слухати й відчувати музику, розуміти її характер і настрій, що допомагає їм краще виражати себе в танці.

Хореограф, доцент кафедри хореографії БДПУ Олена Мартиненко зазначає, що хореографічна діяльність дитини буде успішною, якщо ґрунтуватиметься на таких умовах: формування мотиваційної сфери, розвиток усвідомленого ставлення до мети діяльності та створення сприятливої атмосфери оволодіння різноманітними руховими діями як складовими елементами змісту танцю. В основі хореографічної діяльності знаходиться виконання рухових дій, засобами яких розкривається внутрішній світ дитини, її емоції та відчуття.

Отже, заняття хореографією дають дитині загальний фізичний розвиток; розвиток музичного слуху, координації, гнучкості; самоствердження, підвищення самооцінки; дитина зможе сформувати гарну поставу, стати більш упевненою в собі, веселою та відкритою.

Усім дітям подобаються рухи під музику. У танці дитина самостверджується. На сцені чи вдома біля дзеркала актуалізується її внутрішнє «Я», відбувається психологічний і духовний розвиток. Танці покращують настрій, заспокоюють дітей, допомагають простіше сприймати проблеми, які їх хвилюють.

Заняття хореографією розвивають естетичне ставлення до сприйняття витворів мистецтва, архітектури, театру. Танці прищеплюють хороший смак до стилю, речей, одягу.

Отже, ми можемо стверджувати, що хореографія як форма естетичного виховання має велике значення в розвитку дітей старшого дошкільного віку, оскільки танцювальне мистецтво прищеплює любов до прекрасного, забезпечує психологічний і

духовний розвиток дитини, підвищує самооцінку та вдосконалює її фізичну форму.

ЛІТЕРАТУРА

1. Естетичне виховання дітей засобами хореографії [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://surl.li/nqqdpu>
2. Хореографія, як один із методів естетичного виховання [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://surl.li/ybioeq>
3. Фізичний та естетичний розвиток засобами хореографії [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://surl.li/xxvfsm>

*Стрибіж Анна,
студентка 2-го курсу
спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»
Локарева Г.В.,
доктор педагогічних наук, професор
Запорізький національний університет*

СФОРМОВАНІСТЬ КОЛЕКТИВНОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ В МАЙБУТНІХ АКТОРІВ

У сучасному театральному мистецтві успішна реалізація творчого задуму неможлива без ефективної колективної діяльності. Театр – це колективне мистецтво, яке вимагає гармонійної взаємодії всіх його учасників: акторів, режисерів, сценографів, звукорежисерів тощо. Одним із ключових факторів, що визначає якість театральної постановки, є рівень сформованості колективної компетентності акторів. Колективна компетентність – це інтегральна характеристика, що охоплює здатність до співпраці, комунікації, емоційної взаємодії та підтримки в межах спільної діяльності [1, с. 464–465].

Колективність у театрі проявляється через синхронність дій, здатність до імпровізації в межах загального задуму, сценічне взаєморозуміння, а також емоційну підтримку партнерів по сцені. Високий рівень колективної компетентності передбачає не лише технічне володіння роллю, а й гнучкість у реагуванні на сценічні зміни, уміння бути уважним до дій партнера, підтримувати сценічний темп і ритм. Як зазначає В. Коваленко, саме завдяки узгодженості колективу формується цілісне художнє враження в глядача [2, с. 253–260].

У практичній роботі над виставою важливим є моніторинг сформованості здатності акторів до колективної співпраці. Отже, актуальним є вивчення рівня сформованості в майбутніх акторів цього феномена. Відповідно, метою нашого дослідження стало виявлення рівня сформованості колективної компетентності серед студентів-акторів. Основними завданнями дослідження були такі: 1) з'ясування особистісного розуміння студентами поняття колективності в театральній діяльності; 2) визначення рівня усвідомлення важливості командної взаємодії для професійного розвитку; 3) виявлення труднощів у процесі групової співпраці; 4)

формулювання рекомендацій щодо розвитку колективної компетентності в акторському середовищі.

Дослідження проводилось у формі онлайн-анкетування за допомогою GoogleForms. До вибірки увійшло 15 студентів Запорізького національного університету спеціальності «Сценічне мистецтво». Анкета складалася з двох блоків: перший – якісний, із 10-ма відкритими запитаннями у форматі незакінчених речень; другий – кількісний, із 10-ма закритими запитаннями, спрямованими на самооцінку колективної взаємодії. Такий підхід дав змогу отримати як глибинні суб'єктивні уявлення, так і кількісні показники щодо рівня колективної компетентності.

Якісний аналіз відповідей показав, що більшість студентів ототожнюють поняття «колектив» із підтримкою, довірою, взаємоповагою та спільною метою. Водночас частина респондентів згадувала про бар'єри у спілкуванні, страх критики та труднощі в адаптації до нової групи, що вказує на нерівномірну сформованість емоційної та соціальної складової колективної компетентності.

Кількісний блок анкетування виявив, що 87% опитаних визнають командну взаємодію ключовим елементом акторської професійності, 73% готові надавати допомогу колегам на сцені, а 80% вважають, що їхній професійний розвиток тісно пов'язаний із якістю колективної роботи. Водночас лише 53% респондентів зазначили, що вільно висловлюють свою думку в команді, а 40% – що легко вирішують конфлікти з партнерами. Ці дані свідчать про потребу в розвитку навичок комунікації, саморефлексії та емоційної регуляції.

Низький рівень згуртованості в групі часто асоціюється з порушенням довіри, слабкою комунікацією та фрагментарністю командної дії. Ми повністю погоджуємося з думкою українського науковця О. Романова, що ефективним засобом формування колективності є включення в навчальний процес завдань із високим рівнем взаємозалежності, коли кінцевий результат залежить від внеску кожного учасника [3, с. 82–85].

Важливу роль у формуванні згуртованого колективу відіграють рефлексивні практики – обговорення емоцій, очікувань, труднощів у безпечному середовищі. За даними психолога Л. Оршанського, обмін особистими історіями сприяє розвитку емпатії, відкритості та зміцненню міжособистісних зв'язків у групі [4, с. 91–94]. Впровадження групових акторських тренінгів, фасилітаційних

сесій та рольових ігор сприятиме розвитку емоційного інтелекту й навичок командної взаємодії в майбутніх акторів.

Результати дослідження дають змогу зробити висновок, що здобувачі освіти в цілому усвідомлюють важливість колективної компетентності для професійної реалізації. Проте існує потреба в цілеспрямованому формуванні комунікативних і соціальних навичок через інтеграцію психологічних тренінгів, творчих колаборацій і фасилітованих обговорень у навчальний процес. Саме завдяки поєднанню індивідуального таланту з колективною злагожденістю актор досягає повноцінної сценічної майстерності.

ЛІТЕРАТУРА

1. Театральне мистецтво // Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. Київ : Академія, 2007. С. 464–465.
2. Коваленко В. О. Історія українського театру. Київ : Літопис, 2009. С. 253–260.
3. Романов О. Г. Групова взаємодія в освітньому процесі : теорія і практика. Київ : Центр учбової літератури, 2018. – С. 82–85.
4. Оршанський Л. Є. Психологія групової динаміки : навч. посіб. Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2016. С. 91–94.

*Федоренко Яна,
студентка 2-го курсу
спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»
Локарева Г.В.,
доктор педагогічних наук, професор
Запорізький національний університет*

СЦЕНІЧНА МОВА ЯК ЗАСІБ ВЗАЄМОДІЇ АКТОРА З ГЛЯДАЧЕМ

Театр є унікальним мистецтвом живого спілкування, де актор виступає посередником між автором і глядачем. Одним із ключових інструментів актора для взаємодії є сценічна мова. Вона служить не лише для того, щоб передати текст п'єси, але й для того, щоб розкрити перед глядачем багатогранний внутрішній світ персонажа, його емоції, думки й переживання. Сценічна мова – це потужний інструмент для створення емоційного резонансу між актором і глядачем.

Сценічна мова має багаторівневий функціонал: донесення внутрішнього світу художніх образів через концентрацію уваги, дикцію, тембр, інтонацію, паузи, темп і ритм мовлення, логічні наголоси; створення умов для інтерактивного діалогу між актором і аудиторією; забезпечення доступності сприйняття тексту; сприяння глибшому розумінню характерів персонажів; передача основного задуму вистави та її художньої цінності. Проаналізуємо зміст цього функціоналу.

Завдяки широкому спектру інтонаційних варіацій відображення образу персонажів, унікальному звучанню голосу, ритмічній динаміці вимови й майстерному використанню пауз актори отримують унікальну можливість донести внутрішній світ своїх героїв до аудиторії. Це сприяє не лише глибшому розумінню характерів персонажів і ситуацій на сцені, але й формує емоційну взаємодію, яка стимулює глядачів задуматися над змістом вистави та брати активну участь у сприйнятті подій. Завдяки цьому процесу публіка починає не тільки спостерігати, а й переживати разом із героями вистави. Грамотне опанування актором сценічної мови дає глядачеві змогу чітко сприймати сюжет і розуміти мотиви вчинків персонажів, а також переживати їхні емоції на глибинному рівні.

Основні компоненти сценічної мови, як-от дикція, тембр, інтонація, пауза, темп і ритм мовлення, логічні наголоси, взаємодія

з аудиторією дають змогу максимально виразно, переконливо й емоційно точно передати зміст, настрій і характер художнього образу, а також встановити живий контакт із глядачами, впливаючи на їхні почуття та сприйняття. Так, дикція – це ясне та виразне проголошення слів, що забезпечує доступність тексту; тембр голосу дає унікальне звучання голосу, що допомагає створювати образ персонажа; інтонація забезпечує зміни висоти, сили й темпу мовлення, що передають емоції, настрій і внутрішній стан героя; пауза як засіб акцентує увагу на найбільш важливих моментах сцени; темп і ритм мовлення відображають емоційний тон персонажа й задають загальну динаміку сцени; логічні наголоси виділяють ключові слова або фрази для посилення змісту. Усі ці компоненти сценічного мовлення забезпечують взаємодію з аудиторією, а сценічна мова функціонує як місток між актором і глядачем [1].

Володіння цими засобами дає акторові змогу не лише привертати й утримувати увагу публіки, але й керувати її емоційним сприйняттям, створюючи ілюзію живого діалогу між актором і реципієнтом. Навіть коли мова спрямована до інших персонажів, а не безпосередньо до зали, вона зберігає відчуття близькості й прямого звернення. Яскрава й жива сценічна мова трансформує текст п'єси, роблячи його водночас природним, виразним і емоційно насиченим. Вона виступає не лише засобом акторської виразності, а й залишається одним із центральних інструментів художнього впливу в театральному мистецтві [2].

Ба більше, сценічна мова відіграє вирішальну роль у концентрації уваги аудиторії та покращенні сприйняття театального матеріалу. Чітка дикція, грамотно вибудований ритм мовлення та вдало розставлені нюанси здатні виділити ключові моменти вистави, забезпечуючи належний акцент на важливих деталях. Це дає глядачеві змогу глибше зануритись у події, природно стежити за розвитком сюжету й краще засвоювати головні послання постановки.

Ще однією важливою функцією сценічної мови є створення умов для інтерактивного діалогу між актором і аудиторією. Завдяки майстерному використанню сценічної мови виконавець може формувати ілюзію безпосереднього спілкування з кожним глядачем. Такий прийом створює відчуття інтимності й причетності до подій на сцені, даючи публіці змогу відчути себе частиною

театрального дійства. Тож актори не просто розповідають історію, але й формують особливу атмосферу співпричетності, що додає виставі додаткової змістовності [3].

Також сценічна мова виконує незамінну роль у передачі основного задуму вистави та її художньої цінності. Її функція – передавати настрій кожної сцени та створити емоційний зв'язок між подіями на сцені й реакціями публіки. Це дає змогу глибше відчувати емоційне забарвлення сюжету й зосередитися на його основних темах. Мовлення також підкреслює унікальні характеристики персонажів, як-от їхнє соціальне положення, вік, емоційний стан чи індивідуальний темперамент. Завдяки продуманій роботі з голосом актор забезпечує повноту переживань образів, надаючи їм правдоподібності та жвавості. Водночас добре вибудована техніка мовлення допомагає точно відтворити атмосферу кожної ситуації незалежно від того, це напружений драматичний момент чи емоційна розрядка [4].

Отже, сценічна мова виконує одну з найважливіших задач – утримання зацікавленості публіки. Виразна, динамічна й продумана манера виконання робить виступ захоплюючим і живим, стимулюючи інтерес глядача протягом усього перформансу. Майстерне володіння сценічною мовою стає ключовим фактором успіху будь-якої постановки, даючи акторам змогу не тільки донести сенс вистави, але й створити незабутню атмосферу емоційної спільності між сценою та залом. Вона є потужним засобом комунікації, який дає змогу виконавцю ефективно донести свій творчий задум і впливати на сприйняття глядачів. Завдяки сценічній мові текст вистави набуває нового виміру, наповнюючись багатогранністю емоцій, глибиною змісту й динамічністю, які здатні викликати в слухача сильний емоційний відгук. Це водночас допомагає створювати атмосферу живої взаємодії, що лежить в основі театрального мистецтва, перетворюючи його на надзвичайно чуттєве й автентичне переживання як для виконавців, так і для публіки [5].

ЛІТЕРАТУРА

1. Овчиннікова А. П. П'ять кроків до гарної мови: Мовленнєва комунікація: техніка мовлення. Одеса: ОКФА, 1997. 184 с.
2. Саричева О. Сценічна мова. Київ: Мистецтво, 2003. 234 с.

-
3. Ірші Томас. Мистецтво говорити. Київ: Мистецтво, 1999. 150 с.
 4. Тарасов С. О. Театр як засіб соціокультурної адаптації молоді [Електронний ресурс] // *Вісник Харківської державної академії культури*. – 2023. – № 67. – Режим доступу: https://journals.urau.ua/visnyknakkkim/article/view/269398?utm_source=chatgpt.com
 5. Психологічний аспект впливу театрального мистецтва на особистість [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://surl.li/ehxmun>

*Чирва Ірина,
студентка 4 курсу
спеціальності 012 «Дошкільна освіта»
Петрик Т.Д.
старший викладач кафедри
акторської майстерності
Запорізький національний університет*

ФОРМУВАННЯ ПЕРШИХ ПЕДАГОГІЧНИХ КОНЦЕПЦІЙ МУЗИЧНО-РИТМІЧНОГО РОЗВИТКУ

Сучасна педагогіка безперервно розвиває підходи, створює нові напрями й набуває нових можливостей для розвитку дитини. Особливо актуальною проблема розвитку творчості є на етапі дошкільної освіти як першооснови соціокультурного становлення особистості. Базовий компонент дошкільної освіти в Україні в освітній лінії «Дитина у світі культури» однією зі змістових складових визначає мистецтво, яке спрямоване на формування естетичного ставлення дошкільника до реального світу й передбачає його художньо-практичну та творчу діяльність. Тому ритміка як один із видів музично-рухової діяльності відіграє важливу роль у формуванні ритмічного почуття та є ефективним засобом естетичного виховання дошкільнят.

Питання використання ритміки для розвитку дітей дошкільного віку досліджували такі видатні педагоги, як Еміль Жак-Далькроз і Карл Орф. Їхні розробки стали основою для багатьох сучасних методик. Метою цих тез є вивчення впливу занять із ритміки на розвиток музичних здібностей, координації рухів і творчих здібностей дітей дошкільного віку.

«Ритміка – складова фізичного та музично-ритмічного виховання дітей, заснована на чергуванні частин або систематики рухів, визначених за тривалістю виконання й характером докладених зусиль, і направлена на формування почуття ритму, тобто система фізичних вправ, яка побудована на зв'язку рухів із музикою». – зазначає педагог О. А. Вовченко в програмі «Ритміка». Основними складовими занять із ритміки є виконання музично-ритмічних вправ, прослуховування та сприймання музики, виконання пісень і вокальних вправ, гра на музичних і шумових інструментах, інсценування музичних образів, творів, корекційно-

розвиткові вправи щодо формування виразності мовлення й розвитку слухового сприймання [1].

Саме шведський педагог і музикант Еміль Жак-Далькроз став творцем системи ритмічного виховання під назвою «Методика ритмічної гімнастики». Він вирішив виділити музичну ритміку в галузі музичної педагогіки.

Ідеї Далькроза перегукуються з ідеями народної школи Й. Песталоцці та його учня Х. Негеля, психологічною теорією сценічного руху А. Дельсарта, теорією ритму Луссі, концепцією вільного танцю А. Дункан і популярною на зламі XIX–XX століть шведською гімнастикою. Так з'явилася нова музично-педагогічна дисципліна – «ритмічна гімнастика» [3].

Музика регулює рух і дає чіткі уявлення співвідношень між часом, простором і рухом. Створюються правильні моторні навички та здібності не тільки виробляти ритмічні рухи, а уявляти абсолютно чітко тимчасово-просторові співвідношення, які в будь-який момент можуть бути виконані з тією ж чіткістю. Узгодженість із музикою така, що рухи виконуються на метричній основі, на відміну від ритмічної. Метричні вправи Далькроз чергував або об'єднував у складний комплекс руху, багато з них відносив одночасно і до метру, і до ритму, а тому кваліфікував як метро-ритмічні [3].

Отже, головними засадами концепції Еміля Жак-Далькроза стає нерозривний зв'язок теорії та практики, мисленнєвої і чуттєвої сфер особистості, психофізичного й інтелектуального розвитку, при чому практичне навчання носить випереджальний характер. Важливою засадою концепції Далькроза стає першочерговість розвитку музичного сприймання дитини, її вміння слухати музику [3].

Для дошкільнят складні музично-ритмічні завдання замінювали на ритмічні вправи з предметами, у результаті чого заняття перетворювалися на веселі ритмізовані ігри з м'ячами, кулями, серсо. У старших групах стали вводитися завдання пластично-експресивні, свого роду етюди, призначені для передачі в русі емоційно-образного змісту музики [3].

Унаслідок цього було створено методику виховання ритму за допомогою ритму. Завдяки цій методиці в дітей дошкільного віку

розвивається музичний слух, пам'ять, увага, ритмічність, пластична виразність рухів.

Німецький композитор Карл Орф розробив систему музичного виховання дітей, засновану на розвитку дитячої творчості. Карл Орф, створюючи свою музично-педагогічну концепцію, адресував її передовсім педагогам, які працюють із дітьми у сфері музичного виховання. Під концепцією ми розуміємо систему поглядів на щонебудь, основну думку. Карл Орф детально описує свою методику, яка стимулює дитяче колективне елементарне музикування. Музична імпровізація дітей є основним методом музичного виховання в посібнику «Шульверк» [4].

Проводячи заняття за методикою Карла Орфа, ми ставимо перед собою такі завдання:

1. поєднання креативного й імітаційних методів, які визначаються цілями кожного заняття;
2. розвиток відчуття ритму, слуху, тактильних відчуттів;
3. розвиток у дітей комунікативних навичок, уміння домовлятися, погоджувати свої дії;
4. розвиток відчуття відповідальності, уміння взяти ініціативу на себе;
5. прищеплювання вміння слухати одне одного й себе не тільки під час музикування;
6. розвиток здатності радіти успіху іншого, допомагати іншому;
7. розвиток музичності дітей, їхнього емоційного світу, сприйняття музики, створення слухацького досвіду;
8. освоєння гри на ударних інструментах, інструментах дитячого оркестру, виконання пісень, розспівок, творів, мелодій на основі заданого тексту, набуття навичок гри в ансамблі [4].

Отже, проведене дослідження теоретичних основ ритміки демонструє її величезний потенціал для розвитку дошкільнят. Вона інтегрує різні види мистецтва та є перспективним напрямом для подальших досліджень і практичної реалізації в дошкільних навчальних закладах.

ЛІТЕРАТУРА

1. Вовченко О. Ритміка :Програма. Київ : МОН України Ін-т спец. педагогіки НАПН України, 2018. 40 с.

-
2. URL:https://mon.gov.ua/static-objects/mon/sites/1/inkluzyvne-navchannya/korekciini_programy/2022/09/05/Rytmika.1-4.klas-dlya.ditey.zi.znyzhenym.slukhom-Vovchenko.pdf
 3. Логоритміка. Мукачево : Мукачев. держ. ун-т, 2016. URL: <https://studfile.net/preview/5538013/>
 4. Ніколаї Г., Ключко В. Ритміка :навч. посіб. Суми : МОН України Сум. держ. пед. ун-т ім. А. С. Макаренка, 2013. 136 с. URL: <https://library.sspu.edu.ua/wp-content/uploads/2018/04/23-3.pdf>
 5. Черноус Т. Методика Карла Орфапедагогіка і терапія. *Педрада* (Портал *освітян України*). URL:<https://oplatforma.com.ua/article/2408-orf-metod-yak-pedagogka-terapyu> (дата звернення: 04.11.2024).

Секція 2
«Історія театру: персоналії та мистецький досвід»

*Болотна А.,
студентка 2-го курсу
спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»*

*Гончаренко Ю.В.
кандидат педагогічних наук, доцент
доцент кафедри акторської майстерності
Запорізький національний університет*

**АКТОРСЬКА МАЙСТЕРНІСТЬ ПАНАСА
САКСАГАНСЬКОГО ЯК ЯВИЩЕ ТЕАТРАЛЬНОГО
МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ
КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ**

Театральне мистецтво в Україні є частиною національної культури, що відтворює життя в усіх його проявах. Головним засобом передачі інформації до глядача виступає актор. Становлення майбутнього актора неможливе без глибокого вивчення основ театральної практики України. Закладений практичний досвід видатних акторів театру кінця ХІХ – початку ХХ століття має велике значення для виховання сучасних акторських кадрів. Одним із таких митців українського театрального мистецтва є актор, режисер і драматург – Панас Карпович Саксаганський.

До вивчення життєвого та творчого шляху П. Саксаганського зверталися відомі театрознавці й критики, а саме: автор критичних праць, відомий журналіст В. Чаговець; театрознавець В. Ревуцький, відомий доктор мистецтвознавства А. Баканурський та доктор історичних наук Р. Єсипенко. У їхніх працях П. Саксаганський згадується справжнім символом високої театральної культури та професіоналізму кінця ХІХ – початку ХХ століття. Такі постаті театрального мистецтва, як В. Васильченко, Й. Маяк, М. Рильський та ін. вказують на винятковість видатного актора та його незаперечний внесок у розвиток українського театру зазначеного періоду. Проте питання новаторства акторської майстерності П. Саксаганського з наукового погляду не є достатньо висвітленими, тож мета роботи полягає в розкритті особливостей

професійного підходу П. Саксаганського до створення сценічних образів, а також у висвітленні характерних рис його виконавської майстерності як визначного явища української театральної культури кінця XIX – початку XX ст.

Художні принципи й особлива виконавська манера П. Саксаганського стали еталонними для багатьох поколінь акторів і є прикладом для наслідування в наш час. У процесі аналізу мистецтвознавчих праць стосовно видатної постаті П. Саксаганського нами були визначені характерні риси його виконавської майстерності, а саме:

- глибока психологічна достовірність створюваних образів;
- внутрішня зібраність;
- точна міміка та пластика;
- унікальна здатність передавати емоційний зміст сценічного характеру через майстерну гру голосом;
- здатність до повного перевтілення в образ;
- тонке відчуття ритму сценічної мови з чіткою дикцією.

Завдяки цим рисам П. Саксаганський створював глибокі, правдиві образи, які залишили помітний слід у історії українського театру кінця XIX – початку XX століття. Аналіз творчого шляху видатного митця сцени й висвітлення характерних рис його виконавської майстерності дали нам змогу систематизувати особливості його акторської майстерності, які полягають у винятковій професійній дисципліні; глибокій зануреності у творчий процес; інтелегентному й вишуканому комізмі, який був позбавлений грубощів і штучності; виразній технічній майстерності; глибокому, свідомому підході до акторської роботи та постійному вдосконаленні психофізичної свободи. Тож можемо впевнено сказати, що особливості акторської майстерності П. Саксаганського свідчать про його виняткову творчу індивідуальність, яка поєднувала глибокий психологізм, технічну досконалість і інтелектуальний підхід до ролі.

Отже, узагальнений аналіз мистецтвознавчих праць науковців дає нам змогу стверджувати, що П. Саксаганський – одна з ключових постатей українського театру, яка уособлює не лише виконавську майстерність і сценічний талант, а й естетичну реформу української сцени зазначеного періоду. Висвітлені

характерні риси виконавської майстерності П. Саксаганського та особливості його підходу до створення сценічних образів дають змогу говорити про початок формування української національної акторської школи, заснованої не тільки на загальноєвропейських традиціях, а й на унікальних естетичних культурних і мовних особливостях українського народу. Тобто видатний майстер сцени сформував фундамент виховання саме українського актора та намітив методичні основи акторської школи сьогодення.

ЛІТЕРАТУРА

1. Пилипчук Р.Я. Мистецтво, збірник «Спогади про Саксаганського», Київ, 1984, 185 с. URL: <https://museum.mcsc.gov.ua/collections/kniga-spogadi-pro-panasa-saksaganskogo-83161>
2. Ревуцький В. П'ять великих акторів української сцени. Париж: Перша Українська Друкарня у Франції, 1955р. 158 с. URL: <https://diasporiana.org.ua/wp-content/uploads/books/16726/file.pdf>
3. Саксаганський П.К. Думки про театр / П. К. Саксаганський, упоряд. М. Дібровенко; АН УРСР, Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнографії. Київ: Видавництво «Мистецтво», 1955р. 233 с. URL: <http://irbis-nbuv.gov.ua/dlib/item/0002416>

*Галигін Єгор,
студент 2 курсу
спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»*

*Гринь Л.О.
кандидат педагогічних наук, професор,
доцент кафедри акторської майстерності
заслужений діяч мистецтв України
Запорізький національний університет*

ОСОБЛИВОСТІ АКТОРСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ ВИДАТНОГО УКРАЇНСЬКОГО АКТОРА М. САДОВСЬКОГО

Розвиток українського театру нерозривно пов'язаний із творчістю видатних діячів, які формували його художні принципи та збагачували сценічну культуру. Однією з найважливіших постатей у історії вітчизняного театрального мистецтва є Микола Карпович Садовський – актор, режисер, педагог і реформатор, який суттєво вплинув на розвиток національної сцени. Його творчість стала визначальним етапом у становленні професійного українського театру, а методи акторської гри досі залишаються предметом досліджень і джерелом натхнення для сучасних митців.

Попри значний внесок М. Садовського в розвиток української театральної культури, його сценічна майстерність, методи роботи над роллю та акторський стиль залишаються недостатньо дослідженими. Вивчення особливостей його гри допомагає краще зрозуміти принципи розвитку української акторської школи та її традиції.

Микола Садовський зробив неоціненний внесок у розвиток українського театру, сформувавши його як важливий інструмент національного самовираження й культурного відродження. Його діяльність не лише сприяла популяризації української драматургії, а й заклала основи професійного театрального мистецтва, яке стало вагомим чинником у боротьбі за українську ідентичність.

Виступаючи в трупах корифеїв (М. Старицького, М. Кропивницького, П. Саксаганського), М. Садовський сформував власний творчий стиль. У 1907 році організував перший стаціонарний український театр у Києві, що стало переломним моментом у театральній історії України.

М. Садовський не лише грав, а й був режисером вистав, зокрема на основі творів українських класиків. Його театральна

школа базувалася на психологічному зануренні в роль, органічності гри та повазі до народної культури. Він надавав велике значення автентичності: костюми, декорації, мова персонажів – усе мало відображати дух української культури.

Для М. Садовського театр був не лише мистецтвом, а й інструментом національного виховання. У період політичних утисків він утверджував українську мову, фольклор, драматургію, використовував театр для пробудження національної самосвідомості.

Творчі засади митця – поєднання етнографічності, реалізму та психологічної правди – стали основою української акторської школи. Його театр залишився прикладом високої сценічної культури, а сам М. Садовський – символом епохи театального національного відродження; займався підготовкою молодих акторів, передаючи власні методики.

М. Садовський вважав, що актор має не грати, а «жити» роллю. Його підхід поєднував емоційну щирість із раціональним аналізом. Інтонація, темп, міміка, побудова динаміки ролі – усе було результатом глибокої підготовки й інтуїтивного художнього чуття. У кожній ролі відчувалася опора на українську народну традицію – мову, пісні, жести, інтонації. Він формував сценічні образи на ґрунті народної психології, вплітаючи фольклор у драматургію, чим робив театр ближчим до глядача.

Основу репертуару його театру становили п'єси І. Карпенка-Карого, М. Старицького, М. Кропивницького, надаючи їм нового звучання, виокремлюючи морально-етичні й соціальні конфлікти, які були актуальними для того часу.

Реалізм, психологізм, етнографізм – цей триєдиний підхід став візитівкою М. Садовського, що зберігав сценічну правду, глибоко розкривав внутрішній світ персонажа, але водночас вкорінював його в українське культурне середовище.

М. Садовський заклав основи професійної сценічної культури від індивідуального психологічного розкриття ролі до ансамблевості гри. Його учні й послідовники (Г. Юра, А. Бучма, Лесь Курбас) зберегли й розвинули його методику. У сучасних театрах України застосовуються принципи, започатковані М. Садовським, а саме: глибина переживання, народна основа, сценічна органіка.

Театри сучасності звертаються до української класики з позицій, подібних до поглядів М. Садовського, – не як до архаїки, а як до живої естетичної та суспільної практики. Режисери намагаються переосмислити драматургію через сучасну емоцію, зберігаючи її національну сутність.

Ім'я Миколи Садовського увічнено в назвах театрів, фестивалів, музейних експозиціях (зокрема в Музеї театрального мистецтва України). Його постать стала культурним символом і джерелом натхнення для сучасних митців.

В умовах теперішнього воєнного часу український театр, зокрема на прифронтових територіях, звертається до ідей М. Садовського як до морального орієнтиру. Його переконання у виховній функції сцени набувають нового значення – як засобу єднання нації, стійкості народу, духовного опору.

Отже, М. Садовський відіграв визначну роль у розвитку українського театру другої половини ХІХ – початку ХХ століття. Його акторська майстерність, режисура й педагогічна діяльність заклали підґрунтя національної театральної школи. Поєднання реалізму, психологізму й етнографізму зробило його творчість актуальною і сьогодні, а його ідеї залишаються джерелом натхнення для сучасних митців.

ЛІТЕРАТУРА

1. Історія українського театру. У 3 т. Т. 1: Від витоків до ХХ століття / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського; редкол.: Г. А. Скрипник. Київ: Наукова думка, 2017. 676 с.
2. Мельничук Б. Театральне мистецтво України: енциклопедичний довідник. Тернопіль: Богдан, 2012. 320 с.
3. Нечай О. Акторська школа корифеїв. Київ: Мистецтво, 2007. 212 с.
4. Стельмах М. Українська драматургія і театр. Київ: Наукова думка, 2004. 336 с.

*Газа Марія,
студентка 3 курсу
спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»*

*Гринь Л.О.
кандидат педагогічних наук, професор,
доцент кафедри акторської майстерності
заслужений діяч мистецтв України
Запорізький національний університет*

ПОЛІТИЧНІ ТА ФІЛОСОФСЬКІ ПРОБЛЕМИ У ТВОРАХ ВІЛЬЯМА ШЕКСПІРА

Творчість Вільяма Шекспіра – це не лише вершина англійської драматургії, а й унікальне філософське явище, що глибоко відображає дух епохи Відродження. Його трагедії стають простором для дослідження природи влади, моралі, людської свободи й відповідальності. Попри хронологічну віддаленість Шекспір залишається надзвичайно актуальним мислителем, адже його твори відкривають багатовимірну картину людського буття з усіма його суперечностями, кризами й пошуками сенсу.

Шекспір і філософія Ренесансу. В епоху Відродження відбулася справжня революція у світогляді: людина стала центральною фігурою філософського дискурсу. Гуманістичний підхід стверджував ідею творчої свободи особистості, сама людина – не пасивний об'єкт історії, а її активний творець. Шекспір не лише зображує ці ідеї, а й стає їхнім виразником у художній формі: його герої – це мислителі, котрі шукають істину, страждають, помиляються, але ніколи не зупиняються у спробах зрозуміти себе та світ [2].

Політична відповідальність і влада в «Гамлеті». Трагедія «Гамлет» є прикладом глибокого філософського аналізу природи влади, відповідальності правителя перед народом і моральних принципів у прийнятті політичних рішень. Гамлет мислить категоріями не лише особистої помсти, а й суспільної справедливості. Його сумніви – це не слабкість, а свідчення глибини мислення. У зіткненні з тиранією Клавдія герой розмірковує про сутність закону, справедливості, фатуму, що надає твору універсального значення [1].

Конфлікт особистого й суспільного в «Ромео і Джульєтті». Ця трагедія виводить на перший план проблему автономії

особистості та межі свободи вибору. Шекспір ставить питання: чи може людина, яка відчуває справжнє кохання, бути вільною у світі, де панують родові забобони? Конфлікт між почуттям і суспільними нормами перетворюється на драму вибору – філософську й політичну водночас. Автор виводить ідею про трагізм особистої свободи, яка може існувати лише через постійну боротьбу з зовнішніми обмеженнями [4].

Влада і мораль у «Річарді III». У цій трагедії автор досліджує феномен тиранії та морального занепаду влади. Річард – образ правителя, позбавленого етичного підґрунтя. Шекспір показує, що політична амбіція, відірвана від гуманістичних цінностей, призводить до краху – як особистого, так і державного. Отже, трагедія стає не лише історичним наративом, а й філософським міркуванням про відповідальність, гріх і розплату [4].

Філософська антропология Шекспіра. Шекспір досліджує людину як складну, суперечливу істоту. Його персонажі – це носії різних філософських моделей поведінки, від стоїчної стриманості до екзистенційного сумніву. Герої драм не є однозначними, у цьому полягає їхня філософська глибина. Вони є дзеркалом для глядача, у якому той розпізнає себе й ставить запитання про сенс буття, межі морального вибору, можливості свободи [3].

Шекспір не просто зображував епоху Відродження – він був її філософом. Його трагедії є інтелектуальними документами, що втілюють ідеї нової епохи: самостійності особистості, гуманізму, моральної відповідальності. Його думки проростають крізь століття, формуючи культурну пам'ять Європи. Він поєднав у собі митця й мислителя, а його тексти запрошують до діалогу про вічне.

Отже, твори Вільяма Шекспіра – це не лише шедеври світової літератури, а й філософські трактати, у яких розгортається глибока рефлексія над питаннями влади, моралі, свободи, трагізму людського існування. Він створив універсальну драму людини з її пошуками, сумнівами, надіями й катастрофами. Шекспір – це голос епохи, який лунає і сьогодні, закликаючи до мислення, критики й гуманістичного погляду на світ.

ЛІТЕРАТУРА

1. Давиденко Г. Й. Історія зарубіжної літератури середніх віків та доби Відродження: навч. посібник. Київ: Центр навч. літ-ри, 2007. 248 с.

-
2. Зарубіжна література ранніх епох. Античність. Середні віки. Відродження: навч. посібник Ф. І. Прокаєв, Б. В. Кучинський, Ю. Л. Булаховська, І. В. Долганов. Київ: Вища шк., 1994. 407 с.
 3. Літературознавство. Словник основних понять: пер. з нім. вид. Тернопіль: Богдан, 2008. 280 с.
 4. Шалагінов Б. Б. Зарубіжна література: від античності до початку ХІХ ст.: іст.-естет. нарис. Київ: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2007. 360 с.

*Головка Діна,
студентка 3 курсу
Спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»
Гринь Л.О.*

*кандидат педагогічних наук, професор,
доцент кафедри акторської майстерності
заслужений діяч мистецтв України
Запорізький національний університет*

ОСОБЛИВОСТІ ДРАМАТУРГІЇ ТА ТЕАТРАЛЬНОЇ РЕЖИСУРИ БЕРТОЛЬДА БРЕХТА, ЙОГО ТЕОРІЯ ЕПІЧНОГО ТЕАТРУ

Бертольд Брехт – видатний німецький драматург, поет, теоретик, режисер і одна з найяскравіших постатей у світовій культурі ХХ століття. Його діяльність охоплює не лише сферу мистецтва, а й глибоку суспільну, філософську, ідеологічну проблематику. Саме він став тим, хто переосмислив традиційну драму, поставивши на перше місце не емоції, а роздуми, не співпереживання, а аналіз.

Б. Брехт створив абсолютно новий підхід до театру – епічний театр, який кардинально змінив уявлення про те, яким має бути театр, які функції він виконує і якою має бути взаємодія між сценою та глядачем. Драматургія митця була тісно пов'язана з актуальними для ХХ століття історичними подіями, що безпосередньо впливали на Б. Брехта, як митця та особистість, визначивши його стиль і творчий напрям. У сучасному театральному процесі, де постійно виникає потреба в переосмисленні художніх засобів і методів впливу на аудиторію, ідеї Б. Брехта залишаються надзвичайно актуальними та впливовими.

Досліджуючи життєвий і творчий шлях Бертольда Брехта, переконуємося, що особистий досвід митця – участь у війні, еміграція, розчарування в революціях і соціальних системах – безпосередньо вплинув на формування його світогляду. Саме ці події зробили його драматургію глибоко соціальною, гострою, аналітичною, позбавленою пафосу, але сповненою глибокого гуманізму.

«Епічний театр» Б. Брехта – театральна теорія, що суттєво вплинула на розвиток світового театру. Методи й принципи

побудови п'єс, розроблені ним, увійшли та міцно закріпилися в театральній культурі Європи XX століття й використовуються і досі сучасниками режисера. Сама теорія «епічного театру» започаткована в 20-х роках XX століття. Б. Брехт удосконалював теорію, яка, за його власним визначенням, зосереджувалася на «взаєминах між сценою та глядацькою залогою», аж до кінця життя. Проте фундаментальні принципи, сформовані в другій половині 1930-х років, залишалися незмінними.

В основі теорії епічного театру – протиставлення традиційному «аристотелівському» драматичному театру: епічний театр прагне розірвати емоційний зв'язок глядача з героєм, натомість спонукаючи до критичного осмислення зображеного. Основні прийоми – ефект відчуження, зонги, епізодичність побудови, розірваність дії, умовні декорації, пряме звернення до публіки. Це театр, який не створює ілюзії, а розбиває її, змушуючи глядача бачити за мистецтвом реальність.

Появі теорії передуює нещодавнє закінчення Першої світової війни. Суспільство та звичний устрій трансформуються, а соціальні зміни, вимагають не тільки реформації суспільства, а й змін у галузі мистецтва. Мистецтво потребує нового, більш сучасного, новаторського погляду.

Аналізуючи твори («Тригрошова опера», «Матінка Кураж та її діти», «Життя Галілея»), можна зробити висновок, що вони є яскравими прикладами епічного театру. У кожній п'єсі Б. Брехт розглядає фундаментальні суспільні проблеми: класову нерівність, війну, моральний вибір, конфлікт науки і влади. Його герої – не ідеали для наслідування, а моделі поведінки, які треба розглядати критично, оцінювати з позиції соціальної відповідальності.

Б. Брехт розглядав актора не як носія ролі, а як оповідача, що не лише грає, а й інтерпретує, ставить запитання, на які глядач має шукати відповіді самостійно. Драматург вважав, що герої не мають відображати переконання та погляди автора, а театр мав не «виховувати вірнопідданих», а спонукати глядача до аналізу, критики й дії.

Важливим є те, що епічний театр – не лише естетична система, а й етична позиція. Б. Брехт вважав, що мистецтво має служити суспільству, сприяти зміні мислення, виявляти корені зла, а не маскувати їх. Його театр – це протест проти байдужості, це

прагнення зробити глядача співучасником боротьби за правду, свободу й справедливість.

Теоретичні засади, розроблені Бертольдом Брехтом, лягли в основу багатьох подальших течій у театральному мистецтві: від документального театру до театру абсурду, від соціальної драми до політичного перформансу. Його вплив помітний також і в кінематографі.

У результаті дослідження було встановлено, що творчість Бертольда Брехта є унікальним феноменом, у якому поєднуються літературна майстерність, режисерське новаторство й філософська глибина. Б. Брехт не тільки створив нову естетику, він запропонував інший підхід до самого поняття театру як до простору для мислення, а не лише для співпереживання.

Отже, ми можемо зробити висновок, що головна мета театру Б. Брехта – не просто емоційний вплив, а пробудження свідомості глядача, формування активної громадянської позиції та глибоке осмислення реальності. У цьому полягає його виняткова цінність для сучасного мистецтва.

ЛІТЕРАТУРА

1. Зарубіжні письменники: енциклопедичний довідник: у 2 т. / за ред. Н. Михальської та Б. Щавурського. Тернопіль: Навчальна книга Богдан, 2005. Т. 1: А-К. 2005. 823с. з іл.
2. Mittenzwei W. Das Leben des Bertolt Brecht oder Der Umgang mit den Weltraetseln. Berlin: Weimar, 1988. 1508 p.
3. Esslin M. Brecht: A Choice of Evils. London: Eyre Methuen, 1984. 316 p.
5. Willett J. The Theatre of Bertolt Brecht: A Study from Eight Aspects. London: Methuen, 1998. 240p.

Гринь Роман
студент 3 курсу
Спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»

Гринь Л.О.
кандидат педагогічних наук, професор,
доцент кафедри акторської майстерності
заслужений діяч мистецтв України
Запорізький національний університет

ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ ДАВНЬОГРЕЦЬКОЇ ТРАГЕДІЇ ЯК ОСНОВИ РЕФОРМ ДАВНЬОГРЕЦЬКОГО ТЕАТРУ

Давньогрецька трагедія є фундаментальним явищем у світовій історії театру й драматургії, що стала основою для подальшого розвитку й трансформації драматичного мистецтва. Розвинувшись із культових дійств на честь бога Діоніса, вона поступово еволюціонувала до досконалих драматичних форм, які й досі залишаються неперевершеними зразками театрального мистецтва. Трагедія стала не лише витвором мистецтва, але й особливим способом осмислення світу, людини й суспільства, відобразивши найглибші філософські та етичні питання свого часу [3].

Актуальність теми дослідження зумовлена постійним інтересом до античної культури, зокрема до давньогрецького театру як основи європейської театральної традиції. Театральні реформи, започатковані в давньогрецькій трагедії, стали каталізатором розвитку світового театрального мистецтва. Сучасний театр також постійно переосмислює античну спадщину, знаходячи в ній джерело для нових творчих пошуків та експериментів. Розуміння особливостей розвитку давньогрецької трагедії дає змогу глибше усвідомити закономірності еволюції театрального мистецтва та його зв'язок із соціокультурними процесами.

Проблематика давньогрецької драматургії досліджувалася багатьма вченими, серед яких філологи, історики мистецтва, театрознавці та філософи. Однак комплексний аналіз розвитку давньогрецької трагедії та її впливу на становлення театральних традицій залишається актуальним напрямом досліджень. Особливо важливим є розгляд драматургічних і сценічних реформ, що відбувалися в античному театрі під впливом розвитку трагедії.

Проведене дослідження особливостей розвитку давньогрецької трагедії як основи реформ давньогрецького театру дає змогу зробити такі висновки.

Давньогрецька трагедія є унікальним феноменом, формування якого було зумовлене комплексом релігійних, соціальних, політичних і культурних факторів. Її витoki пов'язані з культом Діоніса, з дифірамбічними піснями, які виконувалися на честь цього божества. Поступово ці релігійні дійства трансформувалися в художню форму, яка зберігала зв'язок із сакральним, але набувала все більш автономного естетичного значення.

Аналіз історіографії питання показав, що вивчення давньогрецької трагедії має давню традицію, яка почалася ще з «Поетики» Арістотеля й продовжується до сьогодні. У рамках цієї традиції сформувалося кілька підходів до вивчення трагедії: філологічний, театрознавчий, історико-культурний, філософський, антропологічний. Кожен із цих підходів висвітлює певний аспект трагедії як складного культурного феномена [1].

Еволюція давньогрецької трагедії від архаїчного періоду до класичного відображає процес трансформації жанру від ритуального дійства до розвиненої художньої форми. Важливу роль у цьому процесі відіграли драматурги, які внесли інновації в структуру трагедії, а саме: Феспіс, який відділив від хору першого актора; Есхіл, який увів другого актора; Софокл, який увів третього актора [3].

Творчість трьох великих трагіків – Есхіла, Софокла та Евріпіда – відображає послідовні етапи розвитку давньогрецької трагедії: Есхіл створив монументальну, урочисту форму трагедії з акцентом на божественній справедливості; Софокл зосередив увагу на особистості героя, його моральному виборі й відповідальності; Евріпід перемістив фокус на психологічний стан людини, її пристрасті та слабкості, а також піддав критичному аналізу традиційні релігійні й моральні уявлення [4; 7].

Драматургічні реформи, пов'язані з розвитком трагедії, супроводжувалися сценічними нововведеннями, які змінювали просторову організацію вистави й техніку акторської гри. Формувалися специфічні елементи театральної мови: маски, котурни, специфічні акторські техніки. Змінювалася також архітектура театру, яка адаптувалася до нових драматургічних задач [6].

Теоретичне осмислення давньогрецької трагедії, здійснене Арістотелем у «Поетиці», заклало основи для подальшого розвитку європейської теорії драми. Арістотель визначив ключові елементи трагедії (фабула, характери, думка, мова, видовище, музична композиція), сформулював вимоги до її структури (єдність дії, відповідний обсяг, логічна послідовність подій) та визначив її мету (катарсис через страх і співчуття) [1].

Принципи давньогрецької трагедії зазнали суттєвої трансформації в подальшому розвитку європейського театру. Кожна епоха переосмислювала їх відповідно до своїх естетичних, філософських, соціальних установок. Класицизм намагався відтворити формальну структуру античної трагедії, романтизм акцентував її емоційний і метафізичний зміст, реалізм переосмислював трагічний конфлікт у соціально-психологічних категоріях, театр ХХ століття експериментував із ритуальними й формальними елементами трагедії [2; 5].

У сучасному театральному мистецтві здобутки давньогрецької трагедії продовжують актуалізуватися різними способами: через постановки античних п'єс, створення сучасних версій античних сюжетів, запозичення структурних елементів трагедії (хор, маска, катарсис) та звернення до її філософського змісту. Ця актуалізація свідчить про універсальний характер проблематики давньогрецької трагедії, її здатність відповідати на фундаментальні питання людського існування [2].

Отже, дослідження показало, що давньогрецька трагедія була не лише важливим феноменом античної культури, але й заклала основи для розвитку європейського театру, визначивши багато його структурних елементів, естетичних принципів і філософських ідей. Реформи, пов'язані з розвитком трагедії, трансформували театральне мистецтво, створивши нову мову сценічної виразності, нові способи взаємодії з аудиторією, нові форми осмислення людського досвіду.

Перспективи подальших досліджень цієї теми пов'язані з більш детальним вивченням механізмів трансформації принципів давньогрецької трагедії в різних культурних контекстах, із аналізом впливу античної трагедії на неєвропейські театральні традиції, а також із дослідженням сучасних експериментів із формою трагедії в постдраматичному театрі.

ЛІТЕРАТУРА

1. Арістотель. Поетика / пер. з давньогрецької Б. Тена; Й. Кобова. Харків: Фоліо, 2018. 154 с.
2. Бальме Крістофер. Вступ до театрознавства. Львів: ВНТЛ, Класика, 2008. 270 с.
3. Білецький О. І. Антична драма. Київ: Мистецтво, 1968. 196 с.
4. Есхіл. Трагедії / пер. з давньогрецької А. Содомори та Б. Тена. Київ: Дніпро, 1990. 318 с.
5. Корнієнко Н. Запрошення до хаосу. Театр і синергетика. Спроба не лінійності. Київ: [Нац. центр театр. мистецтва ім. Л. Курбаса], 2008. 246 с.
6. Нікольський В. М. Театральна освіта в Давній Греції: історія, види, ознаки. Вісник Маріупольського державного університету. Серія: Філософія, культурологія, соціологія. 2016. Вип. 12. С. 105-112.
7. Софокл. Трагедії / пер. з давньогрецької А. Содомори та Б. Тена. Київ: Дніпро, 1989. 303 с.

*Дзяба Анна,
студентка 3 курсу
Спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»
Гринь Л.О.*

*кандидат педагогічних наук, професор,
доцент кафедри акторської майстерності
заслужений діяч мистецтв України
Запорізький національний університет*

ТВОРЧІ ПРИНЦИПИ ТА ОСОБЛИВОСТІ ПОГЛЯДІВ ЖАНА БАТИСТА МОЛЬЄРА НА МИСТЕЦТВО АКТОРА

Жан Батист Мольєр залишається однією з ключових фігур світового театру, чия спадщина виходить далеко за межі історичного значення й набуває особливої актуальності в контексті сучасних культурних і соціальних викликів. Його методи є надзвичайно актуальними в епоху сучасного розвитку театру, оскільки торкаються фундаментальних питань людської природи та суспільних відносин, які залишаються незмінними незалежно від історичної епохи.

Дослідження цієї теми дало змогу проаналізувати вплив Мольєра на сучасний театр і кінематограф, розкривши глибинні зв'язки між його новаторськими підходами й сучасними творчими практиками. Його підходи до акторської майстерності, зокрема синтез комедійного та драматичного, психологічна достовірність персонажів і органічне поєднання тексту з фізичною дією, зробили його вистави не лише новаторськими для XVII століття, але й фундаментальними для розвитку театру.

Вивчення творчих принципів Мольєра дає змогу краще зрозуміти не лише витoki сучасного театру, але й механізми впливу мистецтва на суспільну свідомість. Його концепція театру як дзеркала суспільства, здатного як розважати, так і виховувати, залишається центральною для розуміння соціальної ролі сценічного мистецтва. Мольєр сформував теоретичну та практичну основу для багатьох сучасних театральних і кінематографічних жанрів, включаючи психологічну драму, соціальну комедію, які можна простежити в його експериментах із комедією характерів.

Усвідомлення значення творчості Мольєра в контексті театального розвитку XVII століття, здійсненого шляхом історико-культурного аналізу, показує, що його творчість була не

лише художньою, а й соціальною місією, яка дала театру змогу стати не тільки засобом катарсичної розваги, але й потужним інструментом для ідеологічної критики й формування колективної свідомості.

Творчі принципи Мольєра допомагають краще зрозуміти історію театру, а також сприяють розвитку сучасного акторського мистецтва, збагачуючи його новими можливостями для вираження та взаємодії з аудиторією. Його методи роботи з комедійним матеріалом, техніки створення достовірного характеру через фізичну дію, принципи ансамблевої гри стають безцінним досвідом для сучасних театральних педагогів і режисерів.

Жан Батист Мольєр відіграв вирішальну роль у трансформації театру XVII століття, значно розширивши межі комедійного жанру й ставши основним представником соціальної сатири. Феноменологічний підхід до аналізу його театральної практики виявляє революційність його методології для XVII століття. Його роботи не лише впливали на розвиток французького театру, а й надихали театральні традиції інших європейських країн. Завдяки Мольєру театр почав сприйматися як платформа для обговорення актуальних суспільних проблем.

Етнографічний метод дослідження театральних практик епохи показав, що імпровізація та взаємодія з публікою були не просто естетичними засобами у творчому арсеналі Мольєра, а глибоко продуманими інструментами впливу.

Функціональний аналіз демонструє, що театр Мольєра не лише розважав, а й виконував важливу соціально-регулятивну функцію, виступаючи інструментом моральної критики, сатири й просвітництва. Саме в цьому полягає одна з головних причин того, чому спадщина Мольєра продовжує впливати на сучасне театральне мистецтво.

Аналіз вимог Мольєра до акторської гри через призму думок дослідників дає змогу побачити, наскільки новаторськими були його концептуальні ідеї. Систематизація його підходу виявляє такі універсальні принципи: психофізичну достовірність персонажа, діалектичну єдність внутрішньої та зовнішньої характерності, органічність сценічної взаємодії, темпоритмічну виразність, комунікативну спрямованість на глядача та стилістичну відповідність жанровим канонам. Ці принципи актуальні не лише для класичної сцени, а й для сучасного психологічного театру.

Отже, вивчення цих принципів дає змогу краще зрозуміти фундаментальні механізми театру як живої системи, де успішність вистави визначається не лише глибиною акторського перевтілення, а й здатністю гармонійно взаємодіяти з усім, що формує сценічну реальність. Цей мольєрівський принцип і сьогодні може стати основою для виховання нового покоління акторів – чутливих, гнучких, багатогранних і зданих мислити колективно.

ЛІТЕРАТУРА

1. Кравець Я. Мольєр Жан-Батіст Поклен // Шевченківська енциклопедія: у 6 т. / гол. ред. М. Г. Жулинський. Київ: Ін-т літератури ім. Т. Г. Шевченка, 2013. Т. 4 : М–Па. С. 308.
2. Bloch O. Molière: Philosophie. Paris: Éditions Albin Michel, 2000. 189 p.
3. Ranum P. M. Portraits around Marc-Antoine Charpentier. Baltimore: Patricia M. Ranum, 2004. P. 141–149.
4. Riggs L. Molière and Modernity. Charlottesville: Rookwood Press, 2005. 234 p.
5. Scott V. Molière, A Theatrical Life. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. 333p.

*Дрель Карина,
студентка 3 курсу
спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»*

*Гринь Л.О.
кандидат педагогічних наук, професор,
доцент кафедри акторської майстерності
заслужений діяч мистецтв України
Запорізький національний університет*

СПЕЦИФІКА РОЗВИТКУ ТЕАТРУ І СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА ІТАЛІЇ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТ.

Італійський театр як частина багатой культурно-мистецької спадщини відіграє важливу роль у збереженні й популяризації надбань різних поколінь. Він є платформою для знайомства суспільства з культурними цінностями й історичним досвідом, підтримуючи зв'язок між минулим і сучасністю. Театр Італії другої половини ХХ століття зазнав значних змін, що відобразилися в драматургії, режисурі, акторській грі та сценічному оформленні [1].

У другій половині ХХ століття італійський театр пройшов глибоку трансформацію, відобразивши складні соціокультурні процеси в країні. Цей період ознаменувався активним пошуком нових форм художнього вираження, у якому класичні традиції органічно поєднувались із новаторськими підходами. Театр став не лише мистецьким, а й соціально-політичним інструментом, здатним реагувати на актуальні виклики часу.

Важливу роль у театральному житті відіграли історичні обставини: повоєнна відбудова, демократизація суспільства, розвиток масової культури. Вони зумовили появу нових напрямів: неореалізму, що висвітлював проблеми звичайних людей, і театру абсурду, що поставив у центр уваги кризу людської свідомості й абсурдність буття [2].

Визначною постаттю став Даріо Фо – актор, драматург і режисер, який використовував театр як засіб політичної критики. Його вистави порушували теми корупції, репресій, соціальної нерівності та мали яскраво виражений сатиричний характер.

Особливе місце в оновленні театральної мови належить режисеру Луці Ронконі, який руйнував традиційне уявлення про сцену, перетворюючи виставу на інтерактивний простір, де глядач був учасником дії. Він створював середовище, де глядачі ставали частиною вистави, що дало змогу не лише ламати традиційну ієрархію між ними,

а й ставити питання про взаємодію людини з навколишнім світом. Інтерактивність у його постановках не зводилася лише до участі публіки; вона включала експериментальні підходи до використання простору, коли сцена могла змінюватися відповідно до контексту, і глядачі опинялися в самому центрі подій як фізично, так і емоційно. Такі підходи посилювали емоційний зв'язок між твором і публікою [4].

Новаторські рішення стосувалися соціально-політичного контексту й політичного театру. Серед основних тем, які відображалися в музиці й театрі цього часу, були соціальні та політичні питання. Італійський музичний театр активно реагував на соціальні зміни, що відбувалися в країні, і багато композиторів і режисерів використовували сцену як засіб для вираження протесту або підтримки змін [5].

Щодо інтерактивності й нових технологій, то італійський музичний театр також активно використовував інтерактивні елементи, що давало змогу поєднати нові медіа з традиційними театральними формами. Це відображалось в застосуванні нових технологій, як-от відео та світлові ефекти, а також у залученні глядачів до театрального процесу. Вистави стали більш інтерактивними, коли глядачі почали відчувати себе частиною сценічної події, а не просто спостерігачами [2].

Музичний театр Італії цього періоду також зазнав значних змін. Завдяки інноваціям композиторів, наприклад, Луїджі Ноно, у виставах поєднувалися електронна музика, світлові ефекти, відео-арт, що створювало нову естетику сценічного мистецтва.

Підсумовуючи, можна стверджувати, що італійський театр другої половини XX століття став важливим майданчиком для діалогу культури й суспільства. Він зберіг національний характер, але водночас відкрився до світових тенденцій, активно впливаючи на розвиток театрального мистецтва в Європі та світі.

ЛІТЕРАТУРА

1. Історія культури Італії: навч. посібник / заг. ред. Ю. С. Сабадаш. 2-е вид. доп. Київ: Ліра-К, 2021. 228 с.
2. Історія Італії. Середньовіччя, Ренесанс, Новий і Новітній час: Навч. посіб. / За заг. ред. проф. Ю.С. Сабадаш. 2-е вид. доп. Маріуполь: МДУ, 2017. 232 с.
3. Кохан Тимофій. Персоналізована історія європейського кіномистецтва: монографія. Київ: Ін-т культурології НАМ України, 2021. 320 с

*Забєліна Альона,
студентка 3 курсу
спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»
Соколовська Н.П.
старший викладач
кафедри акторської майстерності,
заслужена артистка України
Запорізький національний університет*

**НОВАТОРСТВО СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА ТЕАТРУ
«БЕРЕЗІЛЬ»
У РОЗВИТКУ ТЕАТРАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
ПОЧАТКУ ХХ СТ.**

Актуальність обраної теми не викликає сумнівів, оскільки театр «Березіль», заснований Лесем Курбасом у 1922 році, став не просто мистецьким явищем, а культурним проривом, що ознаменував собою нову епоху в українському театрі. В умовах тоталітарного тиску й домінування побутового реалізму Лесь Курбас запропонував нову модель театру –інтелектуального, філософського, естетично-експериментального. Сценічні пошуки театру «Березіль» стали відповіддю на запити часу й випередили багато європейських тенденцій. У сучасному українському мистецтві, що переживає черговий етап самоідентифікації та оновлення, ідеї Леся Курбаса знову набувають особливої цінності. Саме тому аналіз новаторства театру «Березіль» є не лише історичним інтересом, а й частиною актуального мистецького процесу.

Питання творчої спадщини Леся Курбаса й театру «Березіль» досліджувалось як його сучасниками, так і науковцями кількох поколінь. Значний внесок зробив Василь Василько, який особисто працював із Лесем Курбасом і описав його педагогічні й режисерські методи. Вадим Скуратівський аналізував Леся Курбаса в ширшому контексті українського модернізму та європейської авангардної культури. Олександр Сердюк і Мар'ян Крушельницький залишили спогади про роботу «Березоля» зсередини. Сучасні театрознавці, зокрема Ганна Веселовська, наголошує на тому, що творчість Леся Курбаса є невіддільною частиною європейської театральної традиції та сучасного українського театру. Хоч театр «Березіль» і займає важливе місце в

історії українського театру, все ж є низка аспектів, які залишаються недостатньо дослідженими. А саме, внутрішня організація театру, взаємини між членами трупи, взаємодія з публікою, а також вплив західноєвропейського авангарду на окремі постановки театру. Усе вищезазначене залишає простір для подальших наукових досліджень і глибокого розуміння феномена театру «Березіль». Тож метою роботи є визначення новаторства сценічного мистецтва «Березіль» у контексті розвитку театральної культури України початку ХХ ст.

Нами був здійснений аналіз мистецтвознавчої, театрознавчої та довідкової літератури, який показав, що театр «Березіль» не просто експериментував із формою – він трансформував саму суть театру: від наочного зображення реальності до умовного, філософсько-символічного театру дії. Театр також був школою для виховання нових режисерів і акторів, які працювали не за інерцією, а за глибоким внутрішнім переконанням. Концепція нового театру Леся Курбаса в театрі «Березіль» була революційною в контексті її естетичних та ідеологічних засад. Леся Курбас створив театр, що намагався зламати традиційні рамки, висловити нові ідеї та трансформувати театр у мистецтво, яке могло глибоко впливати на свідомість і світогляд глядачів, одночасно відповідаючи на актуальні соціальні й культурні виклики свого часу. Внесок Леся Курбаса в розвиток театрального мистецтва залишався значним, адже він не лише створював нові форми театру, але й формував нові підходи до акторської майстерності й режисури, залишивши свій слід у історії українського театру. Взаємодія акторської гри та сценографії в театральних постановках Леся Курбаса сприяла створенню унікальних художніх образів, де кожен елемент вистави працював на досягнення глибокого драматургічного ефекту й на підсилення емоційного впливу на глядача. Театр «Березіль» залишив по собі невмирущу культурну спадщину, що продовжує надихати театральних митців України та світу. Його практики втілення театральної ідеї в нових формах і образах розвивались і зберігалися в різних театральних напрямках, які згодом стали частиною основної театральної традиції. Внесок «Березоля» в українське театральне мистецтво є невіддільною частиною культурної спадщини, що має вплив до сьогодні, формуючи нові горизонти для сучасного театру в Україні. Ідеї театру «Березіль» є надзвичайно актуальними для сучасного українського театру,

оскільки вони закладають основи для розвитку нових театральних форм, що відображають соціальні, політичні й культурні трансформації.

Тож можемо впевнено сказати, що новаторство театру «Березіль» полягає в кардинальному переосмисленні театального мистецтва. Леся Курбас прагнув зробити театр не просто місцем розваги, а простором інтелектуального й естетичного впливу на глядача. Він відмовився від натуралізму й побутовізму, властивих тогочасному театру, і замість цього впроваджував умовність, символіку й експериментальні форми. «Березіль» був синтетичним театром, на сцені якого поєднувалися елементи літератури, музики, живопису, танцю та кіно. Видатний митець театальної справи активно використовував прийоми монтажу, ритму, контрасту, динаміки, щоб створити багатопланову виставу, що говорила з глядачем не лише текстом, а й образами, звуком і рухом. Він сформував новий тип актора – мислячого, пластичного, здатного до перевтілення й інтелектуального осмислення ролі. Театр «Березіль» став лабораторією сценічного експерименту й виразником нових ідей доби, зробивши величезний внесок у розвиток українського та європейського театру.

Отже, у результаті дослідження можна зробити висновок, що театр «Березіль» став не просто новим явищем у сценічному мистецтві України початку ХХ століття, а й фундаментом для створення національного модерного театру, здатного не тільки рефлексувати над театральним мистецтвом того часу, а й формувати нову культуру української свідомості. Режисерські й педагогічні принципи Леся Курбаса, його прагнення до колективної творчості, умовності, символіки, монтажної структури вистав і синтезу мистецтв – усе це сформувало школу, яка впливає на театр і донині.

ЛІТЕРАТУРА

1. Курбас Л. С. Березіль: Із творчої спадщини. Київ: «Дніпро», 1988. 518 с.
2. Єрмакова Н. Березільська культура: історія, досвід : монографія. Нац. акад. мистецтв України, Ін-т проблем сучас. мистецтва. Київ: Фенікс, 2012. 502 с.
3. Волицька І. В. Театральна юність Леся Курбаса: (проблема формування творчої особистості). Львів: Ін-т народознавства НАН України, 2005. 152 с.

*Карпенко Дмитро,
студент 2 курсу
спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»
Гринь Л.О.*

*кандидат педагогічних наук, професор,
доцент кафедри акторської майстерності
заслужений діяч мистецтв України
Запорізький національний університет*

ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ МЕТОДУ ФІЗИЧНИХ ДІЙ К. СТАНІСЛАВСЬКОГО ТА М. КЕДРОВА

Система К. Станіславського та її методи стали основою сучасного театрального мистецтва, вплинувши на розвиток акторської майстерності в усьому світі. Одним із ключових аспектів цієї системи є метод фізичних дій, який був допрацьований і адаптований його учнями, серед яких особливе місце посідає М. Кедров. Хоча Михайло Кедров зберіг основні принципи методу К. Станіславського, він вніс ряд доповнень, які вплинули на практичне застосування методу в акторській підготовці. Дослідження відмінностей і спільних рис цих підходів дає змогу глибше зрозуміти їхню ефективність і значення для сучасного театру.

Метод фізичних дій є однією з найважливіших складових сучасної акторської підготовки. Започаткований К. Станіславським, він став основою для формування акторської техніки, яка поєднує внутрішню емоційну правду з зовнішньою фізичною виразністю. Його головна ідея – досягнення щирого переживання через послідовну, логічно обґрунтовану дію – стала основою системи, що змінила світовий театр.

Михайло Кедров як один із найближчих учнів Костянтина Станіславського не лише зберіг ключові принципи свого вчителя, а й значно розвинув і конкретизував метод фізичних дій. Він акцентував увагу на точності, повторюваності, структурованості акторської поведінки на сцені. У результаті цього метод отримав чітку педагогічну форму, що дала змогу ефективно впроваджувати його в освітній процес і практику театральної постановки.

Порівняльний аналіз двох підходів показав, що між ними існує не протиставлення, а взаємодоповнення. К. Станіславський зосереджувався на інтуїтивній природі творчості актора, на

емоційному імпульсі, що народжується із життєвої ситуації, М. Кедров – на технічній чіткості й керованості дії. Разом вони формують цілісний метод, що дає акторам змогу розвивати як внутрішню глибину переживань, так і високий професійний рівень виконавської майстерності.

У підході К. Станіславського акцент робиться на життєвій правді, органічності, інтуїтивному втіленні ролі через глибоке переживання. Актор має розуміти логіку поведінки персонажа, жити на сцені в режимі «тут і тепер», адаптувати свої фізичні дії до внутрішнього стану, який народжується під впливом сценічних обставин. Такий підхід сприяє розвитку творчої індивідуальності, відкриває акторові широкий простір для імпровізації та глибокого емоційного занурення.

Натомість метод М. Кедрова передбачає жорсткішу структурованість і дисципліну: дії актора формуються за чіткою партитурою, де кожен рух має фіксовану форму й темп. Цей підхід акцентує увагу на технічній виразності й дає змогу досягати стабільності сценічного існування незалежно від емоційного стану виконавця. Для початківців і в освітньому процесі такий метод виявляється особливо ефективним, оскільки забезпечує зрозумілий інструмент оволодіння сценічною дією.

Порівняння сценічних робіт, побудованих на основі обох методів, демонструє, що і органічна варіативність підходу К. Станіславського, і технічна точність М. Кедрова здатні створювати переконливі образи. Ба більше, практика сучасного театру доводить доцільність поєднання цих методик. У виставах сучасних режисерів спостерігається тенденція до синтезу: жива дія поєднується з точністю руху, що забезпечує не лише емоційну автентичність, але й технічну надійність акторської гри.

На прикладах сучасних театральних шкіл і сценічних постановок – «Дядя Ваня» (В. Немирович-Данченко), «Три сестри» (М. Кедров), «Погані дороги» (Тамара Трунова) – було продемонстровано, що метод фізичних дій зберігає свою ефективність і є гнучким інструментом, здатним адаптуватися до змін естетичних запитів і режисерських рішень. Його поєднання з іншими методиками створює нові моделі акторського існування – технічно досконалі, емоційно насичені, змістовно переконливі.

Отже, проведене дослідження підтверджує актуальність методу фізичних дій у сучасному театральному процесі, а також

важливість його вивчення майбутніми акторами й педагогами. Розуміння та поєднання підходів К. Станіславського й М. Кедрова відкриває нові можливості для розвитку сценічного мистецтва та збереження класичної театральної традиції в умовах сучасних викликів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Барба Е., Саварезе Н. Запах глядача. Етюди про режисуру, актора і театр. Львів: ВСЛ, 2011. 276 с.
2. Лі Страсберг. Метод акторської гри. Львів: Літопис, 2015. 232 с.
3. Павловський, В. В. Проблематика методу фізичних дій К. С. Станіславського в контексті сучасного театального процесу. Вісник КНУКіМ. 2017. Серія «Мистецтвознавство», (36). С. 29–38.
4. Станіславський К. С. Робота актора над роллю. Київ: Мистецтво, 2005. 368 с.

*Коваль Сергій,
студент 3 курсу
Спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»*

*Гринь Л.О.
кандидат педагогічних наук, професор,
доцент кафедри акторської майстерності
заслужений діяч мистецтв України
Запорізький національний університет*

ОСОБЛИВОСТІ РЕЖИСЕРСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ЛЕСЯ КУРБАСА ЯК РЕФОРМАТОРА УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XX СТ.

Український театр першої половини XX ст. перебував у стані трансформації: від етнографічного до інтелектуально насиченого й естетично новаторського мистецтва. Водночас він залишався під впливом як національного відродження, так і політичних подій. Завдяки таким діячам, як Лесь Курбас, театр вийшов за межі побутової сцени, ставши майданчиком соціальних, філософських і культурних пошуків.

Лесь Курбас – постать виняткової ваги в історії українського театру першої половини XX століття. Його життєвий і творчий шлях є прикладом глибокої відданості мистецтву, постійного пошуку нових форм і змістів у театральному процесі.

Діяльність Леся Курбаса започаткувала нову епоху в українському театрі. Завдяки його «Молодому театру» й «Березолі» в театрі з'явилися інноваційні режисерські методи: ритмопластика, колективна декламація, умовність сценографії, багаторівнева сцена. Лесь Курбас оновив сценічну мову, зробив театр простором духовного й соціального експерименту, вивів українське мистецтво на європейський рівень [2].

Діяльність Леся Курбаса та його Студії, яка згодом стала відома як «Молодий театр», суттєво вплинула на нові тенденції в театральному мистецтві. Режисер ставив перед собою завдання інтегрувати театральні елементи в контекст модерністського мистецтва, що дало змогу створити унікальну театральну модель. Лесь Курбас відзначався тим, що сценічне оформлення в його постановках було не просто фоном, а активною частиною театральної дії. Його глибокі знання в галузі світової та

національної образотворчої культури, а також розуміння сучасного мистецтва сприяли успішній співпраці з художниками, що підвищувало якість вистав [3].

Як режисер Лесь Курбас був новатором: він інтегрував у вистави ідеї конструктивізму, символізму, експресіонізму, працював із простором, ритмом, світлом. Він розглядав театр як «лабораторію людського духу». Його постановки («Гайдамаки», «Маклена Граса», «Цар Едіп») були не лише мистецькими творами, а й засобами формування нової національної свідомості. Лесь Курбас прагнув інтелектуального, етичного й естетичного театру [4].

На сцені Курбас-актор втілював різноманітних персонажів, кожен із яких має глибокий і багатогранний характер. Від могутнього Степана до ліричного Гната – його герої відображають різні аспекти людської природи й соціальних проблем. Ці персонажі не лише виконують ролі, а й стають носіями складних емоцій і конфліктів, що робить їх унікальними. Режисер не задовольнявся традиційними образами, а прагнув створити нові, які виходили за межі звичних амплуа. Його аналітичний підхід до ролі давав йому змогу глибше зрозуміти структуру твору й характер свого персонажа [5].

Під час «Тернопільських театральних вечорів» Лесь Курбас навчав молодих акторів важливості спостереження за життям і його відтворення в театральних ролях. Його методика, що акцентувала на відкритості до навколишнього світу, стала основою для його творчості в театрі Миколи Садовського, де він втілював багатогранні образи, спостерігаючи за реальністю. Кожен створений Лесем Курбасом образ відзначався унікальністю, але водночас у них можна було виявити спільні риси, що свідчать про його індивідуальність як артиста. Ці риси включали не лише технічні навички, а й глибокі мистецькі принципи, які він привіз із галицької сцени. Лесь Курбас також акцентував на жанровій гнучкості, виразній пластиці й культурі жесту та мови, що стали важливими елементами його театального стилю. Як зазначав В. Бородай, «він був не наслідувачем, а творцем, він був із тих, хто прокладає для мистецтва нові нетавровані шляхи. Його творчість сповнена революційного бунтівного духу. Він сміливо ламав канони і догми, створював свою правду і власні формули краси» [1, с. 161].

Лесь Курбас став однією з ключових жертв сталінських репресій. Його новаторські ідеї, прагнення незалежного українського театру та зв'язки з інтелектуалами (зокрема ВАПЛІТЕ) стали причиною переслідувань. У 1937 році він був розстріляний за вироком радянської влади. Його доля – трагічний символ «розстріляного відродження» та знищення української культурної еліти в 1930-х роках [2].

Проте спадщина Леся Курбаса залишається живою й актуальною. Вона продовжує надихати нові покоління театральних діячів на пошук правди, краси й національного самовираження.

Отже, Лесь Курбас пройшов складний шлях від талановитого гімназиста до лідера українського театрального авангарду. Його творчий розвиток був тісно пов'язаний із європейською культурною традицією, що сформувало його широкий мистецький світогляд. Саме завдяки Лесю Курбасу українське театральне мистецтво першої половини ХХ ст. позбулося етнографічної обмеженості, отримавши інтелектуально-естетичне оновлення, що наблизило його до провідних світових тенденцій. Лесь Курбас реформував театр, запровадивши нові режисерські прийоми, зміну просторових рішень сцени, ритмопластику, колективну декламацію, підхід до актора як до активного співтворця. Його творчість – це фундамент, на якому будувався й продовжує будуватись модерний український театр.

ЛІТЕРАТУРА

1. Ковалевич Я. Лесь Курбас: життя і творчість. Київ: Мистецтво, 1994. 256 с.
2. Козак Б. М. Життя і творчість Леся Курбаса. Львів; Київ; Харків: Літопис, 2012. 656 с.
3. Кушнір Н. В. Леся Курбаса «Березіль»: інновації режисури та сценографії. Київ: Київ. нац. ун-т культури і мистецтв, 2016. 148 с.
4. Ніколенко Т. В. «Лесь Курбас і театр «Березіль»: нові відкриття». Український театр. 2015. № 3. С. 47–54.
5. Соловцова І. Лесь Курбас і модерністський театр. Київ: Мистецтво, 2005. 304 с.

*Мельник Ольга,
студентка 3 курсу
спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»*

*Гринь Л.О.
кандидат педагогічних наук, професор,
доцент кафедри акторської майстерності
заслужений діяч мистецтв України
Запорізький національний університет*

ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ АКТОРСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ КОРИФЕЇВ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ МАРІЇ ЗАНЬКОВЕЦЬКОЇ ТА МИКОЛИ САДОВСЬКОГО

Український театр кінця ХІХ – початку ХХ століття був не лише мистецьким явищем, а й важливим суспільним і культурним феноменом, що відігравав ключову роль у процесах національного відродження. Попри репресії та численні заборони щодо української мови й культури, театральне мистецтво змогло утвердитися й досягти високого професійного рівня. Видатні діячі цього періоду, зокрема Марія Заньковецька та Микола Садовський, суттєво вплинули на розвиток української сцени, демонструючи глибокий психологізм, емоційну виразність і новаторський підхід до акторської майстерності.

Сучасний український театр дедалі частіше звертається до національних традицій, що зумовлює актуальність дослідження творчої спадщини корифеїв сцени. У складний період бездержавності український театр виконував роль духовного укріплення нації: Постановки М. Заньковецької та М. Садовського сприяли популяризації української драматургії (твори І. Карпенка-Карого, М. Старицького, М. Кропивницького) і довели спроможність української мови звучати зі сцени повноцінно й виразно.

Марія Заньковецька та Микола Садовський – постаті, які не лише залишили вагомий слід в історії українського театру, а й заклали підґрунтя його сучасного розвитку. Їхня творчість стала не просто театральною діяльністю, а культурним і національним маніфестом, засобом утвердження української мови, ідентичності та сценічної традиції.

Марія Заньковецька створила унікальний сценічний образ, що поєднував глибокий психологізм і вражаючу емоційну виразність. Її акторська майстерність вирізнялася глибоким внутрішнім проживанням ролі, правдивістю емоцій, здатністю передати весь спектр почуттів – від радості до трагізму. Своєю природністю та сценічною щирістю вона зачаровувала публіку.

Микола Садовський поєднав у собі талант актора, режисера й організатора театральної справи. Він відмовився від пафосу й надмірної театральності, натомість наголошував на природності мовлення, органічності гри, психологічній достовірності. Його постановки стали прообразом сучасного реалістичного театру. Митець створив основу нової театральної естетики, а його інноваційний підхід до формування театального процесу (запровадження стаціонарної сцени й системної репертуарної політики) був справжнім проривом у тогочасному мистецтві.

Аналіз сценічних прийомів обох митців показав, що головним критерієм їхньої гри була щирість і глибина переживань. Марія Заньковецька вражала емоційною напругою, що проходила крізь мовчання, жест, інтонацію; Микола Садовський умів поєднувати серйозне й комічне, створюючи багатогранні образи, що викликали водночас сміх і співпереживання.

М. Заньковецька та М. Садовський справили помітний вплив на сучасний український театр. Принципи їхньої акторської майстерності – органічність, сценічна достовірність, емоційна глибина – і досі залишаються орієнтирами для багатьох митців. Ці підходи продовжують жити в практиці провідних театрів, зокрема Національного театру ім. І. Франка й Театру на Подолі, де класична школа поєднується з актуальними театральними пошуками.

Свідчення збереження пам'яті про корифеїв – театр ім. М. Заньковецької, фестивалі, присвячені М. Садовському, музейні експозиції, наукові дослідження – свідчать про їхній незгасаючий культурний вплив. У театральних вишах студенти й досі аналізують їхні ролі, розбирають інтонації, паузи, внутрішню мотивацію героїв. Вони – частина професійного кодексу українського актора.

Сценічні традиції, закладені цими діячами, трансформуються й адаптуються до потреб сучасного глядача, зберігаючи свою головну ідею: актор має бути справжнім, має впливати на глядача

не формальною зовнішністю, а правдивим внутрішнім переживанням.

Отже, творчість М. Заньковецької та М. Садовського не тільки заклала фундамент української сцени, а й продовжує формувати естетику й філософію сучасного театру. Окрім визначної акторської діяльності М. Заньковецька та М. Садовський суттєво вплинули на розвиток режисури, драматургії та організації театральної справи. Їхня спадщина – це не музейна пам'ятка, а жива традиція, що розвивається, навчає і надихає нові покоління митців, а також є джерелом цінного досвіду для подальшого розвитку українського театрального мистецтва.

ЛІТЕРАТУРА

1. Жулинський М. Марія Заньковецька: голос народу. Київ: Веселка, 2004. 88 с.
2. Корнійчук В. Марія Заньковецька: світова велич генія національного. Київ: Криниця, 2016. 128 с.
3. Луценко О. Український театр: традиції та сучасність. Київ: Либідь, 2001. 278 с.
4. Пилипчук Р. Спогади про Миколу Садовського. Кіровоград: ДАКіро, 1981. 180 с.
5. Станіславський К. С. Робота актора над собою. Київ: Мистецтво, 1970. 400 с.

*Меташов Кирило,
студент 3 курсу
спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»*

*Гринь Л.О.
кандидат педагогічних наук, професор,
доцент кафедри акторської майстерності
заслужений діяч мистецтв України
Запорізький національний університет*

МІСЦЕ ТЕАТРУ В СИСТЕМІ ЕВОЛЮЦІЇ ХУДОЖНІХ СТИЛІВ ЕПОХИ ВІДРОДЖЕННЯ XVII СТОЛІТТЯ

XVII століття посідає особливе місце в історії європейської культури, ознаменоване пануванням таких яскравих художніх стилів, як бароко й класицизм, а також розквітом театрального мистецтва, що справедливо називають «Епохою Театру». Хоча епоха Ренесансу традиційно завершується в XVI столітті, її ідеали, зокрема інтерес до античної спадщини й гуманістичні ідеї, знайшли своє продовження та трансформацію в мистецьких напрямках XVII століття. Театр у цей період став не просто провідною формою розваги, а й потужним соціокультурним феноменом, що активно взаємодіяв із іншими видами мистецтв, впливаючи на їхню естетику й беручи участь у формуванні культурної парадигми епохи. Розуміння складних взаємозв'язків між театром і домінуючими художніми стилями XVII століття дає змогу глибше осягнути специфіку культурного процесу того часу, виявити механізми взаємовпливу різних мистецтв і уточнити роль театру як каталізатора культурних змін. Саме тому дослідження теми є актуальним для сучасного мистецтвознавства й театрознавства, сприяючи комплексному розумінню еволюції європейського мистецтва.

Одним із фундаментальних підходів до аналізу еволюції художніх стилів є формалізм, яскравим представником якого був швейцарський мистецтвознавець Генріх Вольфлін. Він пропонував аналізувати стилістичні зміни через п'ять пар бінарних понять [4]:

- 1) лінійність – живописність;
- 2) площинність – глибинність;
- 3) замкнена форма – відкрита форма;
- 4) множинність – єдність;
- 5) абсолютна ясність – відносна ясність.

Ці принципи особливо ефективні при порівнянні мистецтва Ренесансу й бароко, вони дають змогу виявити важливі відмінності у способі бачення та зображення світу. Г. Вольфлін наголошував, що його метод ґрунтується насамперед на ретельному спостереженні за формальними якостями конкретних творів мистецтва, а не на абстрактних теоретичних спекуляціях.

Однією з найважливіших рис барокового театру було прагнення до створення вражаючих ілюзій і видовищ. Розвиток сценічної машинерії давав змогу реалізовувати на сцені найнеймовірніші ефекти: польоти персонажів, миттєві трансформації декорацій, раптові появи богів чи алегоричних фігур (*deus ex machina*). Ця театральна винахідливість стимулювала прагнення до ілюзійонізму й динамізму в живописі (особливо у плафонних розписах, що створювали ілюзію безмежного небесного простору) та в архітектурі (де використовувалися ефекти несподіванки, складні просторові рішення). Як зазначається, ілюзійоністичні сценічні декорації розроблялися з машинерією, що давала змогу змінювати їх за кілька секунд на очах у публіки, – усе це було частиною видовища.

Акторська гра в бароковому театрі часто була експресивною, патетичною, із використанням перебільшених жестів і поз для передачі сильних емоцій. Ця «риторика тіла» знаходила відображення у візуальних мистецтвах, де художники й скульптори також надавали великого значення виразності жестів, поз і міміки для передачі емоційного стану персонажів та розкриття наративу.

Театральні костюми епохи бароко були пишними, виготовленими з дорогих тканин, часто історично неточними, але завжди ефектними й розрахованими на створення певного образу. Ця театральна мода могла впливати на реальні придворні костюми, а також на зображення одягу в портретному та історичному живописі, де костюм часто відіграв важливу символічну роль.

Взаємодія театру з іншими видами мистецтв у XVII столітті була глибокою та різноспрямованою. Театр не лише впливав на живопис, архітектуру, музику й літературу, а й сам активно запозичував і адаптував їхні досягнення, що визначалося як естетичними потребами, так і соціальними функціями мистецтва й технологічними можливостями епохи.

Зв'язок між театром і живописом у XVII столітті був особливо тісним, що зумовлено візуальною природою обох мистецтв. Багато

картин цього періоду, особливо в стилі бароко, будувалися за принципами сценічної композиції. Фігури розташовувалися подібно до акторів на сцені, часто з використанням кулісних ефектів, чітким виділенням переднього, середнього й заднього планів, що створювало ілюзію глибини та простору. Відомо, що Ніколя Пуссен, один із стовпів класицизму, використовував для побудови своїх складних наративних композицій невеликі воскові фігурки, які він розставляв на мініатюрній сцені, ретельно продумуючи їхні взаємини й освітлення.

Отже, театр у XVII столітті перетворився на надзвичайно впливовий соціокультурний феномен, «Епоху Театру», що виконував розважальну, дидактичну, пропагандистську функції та слугував дзеркалом суспільних процесів. Концепція *Theatrum Mundi* («світ як театр») стала головною метафорою епохи, відображаючи світоглядні установки й пронизуючи різні сфери культури.

Театральна драматургія та сценічні практики XVII століття суттєво вплинули на формування естетики бароко й класицизму. Естетика бароко з її динамізмом, експресією та ілюзіонізмом знайшла в театрі природного союзника, запозичуючи сюжети, прагнення до видовищності, сценічну машинерію, світлотіньові ефекти й експресивну акторську гру. Класицизм, особливо у Франції, спирався на раціоналістичні й нормативні засади театру, як-от «триєдності», логіки побудови сюжету, моральної дидактики, що знайшло відображення в класицистичному живописі й архітектурі.

ЛІТЕРАТУРА

1. Владимірова Н. Історія театру Західної Європи і США / посібник для вищих навчальних закладів культури і мистецтв. Київ: КНУТКТ імені І. Карпенко-Карого, 2024. 204 с.
2. Єсипенко Р.М. Історія театру: курс лекцій. Київ: НАКК-КиМ, 2017. 108 с.
3. Театр епохи Відродження. [Електронний ресурс] // https://stud.com.ua/13660/kulturologiya/teatr_epohi_vidrodzhennya#google_vignette (дата звернення 20.05.2025)

*Поразницька Марія,
студентка 3 курсу
спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»*

*Гринь Л.О.
кандидат педагогічних наук, професор,
доцент кафедри акторської майстерності
заслужений діяч мистецтв України
Запорізький національний університет*

ТЕАТР ЗАХІДНОЇ ЄВРОПИ ДОБИ СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ СВІТОВОГО ТЕАТРУ

Театральна культура доби Середньовіччя суттєво вплинула на формування сучасного театру. Її специфіка зумовлена поєднанням релігійного світогляду, церковної традиції та народної творчості. Середньовічний театр Західної Європи став перехідною ланкою між античним мистецтвом і театром Відродження, сформувавши нову систему жанрів, цінностей і художніх засобів, багато з яких залишаються актуальними й сьогодні. Його релігійна, дидактична й народна складова сформували основу європейської сценічної традиції [2].

Дослідження цієї теми дає змогу краще зрозуміти природу сучасного театру, який поєднує розважальну та виховну функції. Літургійні драми, містерії, мораліте й фарси стали прообразами сучасних жанрів, як-от опера, мюзикл, документальний театр і навіть театралізовані форми сучасних фестивалів. Мораліте представляли алегоричні історії з символічними персонажами – Добро, Гріх, Мудрість. Міраклі зосереджувалися на житті святих, а фарси – на сатиричних світських сценах, демонструючи народне бачення соціальної дійсності. Вуличний театр, виступи на ярмарках та імпровізаційні вистави стали виразом народного гумору й творчої свободи. Жанрові відмінності середньовічного театру з античним полягали в тому, що Античний театр був філософським і державним, а середньовічний – релігійно-дидактичним і народним. Художня система середньовічного театру базувалася на поєднанні символізму, моралі й видовищності. Роль театру полягала не лише в розвазі, а й у духовному вихованні, соціальній комунікації та критиці суспільних вад. У добу неписьменності вистава ставала доступним засобом передачі ідей [5; 3].

Ярмаркові вистави й театральні фестивалі стали головною сценою для народного театру Середньовіччя. Вони не тільки розважали, але й виконували функцію морального повчання, соціальної критики та збереження колективної пам'яті. Театральна культура в ці дні ставала масовою, відкритою, емоційною – на відміну від статичних літургійних вистав.

Публічні дійства на святах і ярмарках включали вистави фарсів, сотій, міраклів. Їх часто виконували мандрівні актори або члени братств, які використовували просту мову, імпровізацію, карикатурних персонажів. Така театральна форма стала попередницею сучасного вуличного театру.

Художня спадщина діячів тієї доби, зокрема Хільдегарди Бінгенської, Жана Боделя, Адама де ла Аля, має неабияке значення. Їхні твори відзначалися поєднанням релігійної глибини, музики й театральної виразності.

Середньовічні театральні форми суттєво вплинули на подальший розвиток театру. Вони стали основою для національних сценічних традицій у Франції, Італії, Англії [5; 4]. Символіка й жанрова структура середньовічного дійства відчутно проявляються в пізніших формах – опері, мюзиклі, документальному театрі.

Вивчення середньовічного театру дає змогу глибше осмислити витоки європейського сценічного мистецтва. Театральні жанри доби Середньовіччя залишаються актуальними й у сучасній практиці – їхні елементи використовуються в театральних реконструкціях, фестивалях, новітніх драматургічних експериментах.

Театр Середньовіччя – важливий етап між античністю й театром Відродження. Його жанри та символізм досі впливають на сучасну сцену. Вивчення цих форм допомагає краще зрозуміти мистецькі й соціальні процеси в історії театру.

Отже, середньовічний театр став фундаментом для подальшого розвитку європейської театральної традиції. Його релігійна й соціальна функція формувала нові жанри та стилістичні засоби, що живуть і в сучасному сценічному мистецтві. Синтез церковної обрядовості, народної творчості й морального виховання забезпечив глибину змісту й доступність театру масовій аудиторії. Роль середньовічного театру в розвитку європейської культури полягає в його здатності формувати колективну свідомість і моральні уявлення [4].

ЛІТЕРАТУРА

1. Гомбріх Е. Історія мистецтва. Київ: Основи, 2005. 688 с.
2. Герцог В. Історія театру. Київ: Мистецтво, 1991. 415 с.
3. Загорський В. В. Театральний процес у середньовіччі. Львів: Світ, 1997. 256 с.
4. Медведєв С. Походження та етапи розвитку театру. Київ: Либідь, 2004. 198 с.
5. Лунг Г. Мистецтво середньовічного театру. Київ: Дніпро, 2002. 228 с.
6. Скородумова О. В. Історія світового театру. Харків: Фоліо, 2009. 352 с.

Секція 3

«Теоретичні та практичні засади акторської майстерності»

*Бондаренко Тетяна,
студентка 1 курсу
спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»
Петрик Т.Д.,
старший викладач
кафедри акторської майстерності
Запорізький національний університет*

СЦЕНІЧНЕ МОВЛЕННЯ ЯК ВАЖЛИВА СКЛАДОВА ПРОФЕСІЙНИХ НАВИЧОК АКТОРА

Сценічне мовлення залишається актуальною складовою в оволодінні професійними навичками майбутнього актора, адже воно є ключовим інструментом для вираження емоцій та ідей на сцені, що сприяє ефективному спілкуванню з аудиторією. Уміння володіти голосом і дикцією також важливе у будь-якій сфері, де потрібна ефективна комунікація. Це робить сценічне мовлення актуальним інструментом особистого й професійного розвитку.

Сценічне мовлення в професії актора має одне з основних значень. Здатність чітко, виразно й природно передавати зміст ролі є основою професійних навичок актора, оскільки дає змогу забезпечити емоційний зв'язок з глядачем.

До основних компонентів сценічного мовлення належать дихання, дикція, інтонація, темпоритм, емоційне забарвлення, а також управління гучністю й силою голосу. Кожен із цих елементів впливає на сприйняття ролі та створення потрібного настрою.

Основну роль у сценічному мовленні відіграють дихання й голосові техніки. Техніка дихання забезпечує здатність актора тривало й стабільно звучати, а вправи для розвитку голосу допомагають уникнути перенапруги та зберегти голосові зв'язки здоровими.

Ще одним із важливих компонентів є дикція та артикуляція. Чіткість вимови — це важливий аспект для забезпечення зрозумілості сказаного тексту. Актор має вміти коректно вимовляти звуки й слова навіть у складних сценічних умовах.

Емоційна виразність та інтонація також є професійно важливими. Інтонаційні особливості сценічного мовлення допомагають актору передати настрій персонажа, його почуття, внутрішні конфлікти, що робить образ правдоподібним і привабливим для глядача.

Важливими компонентами сценічного мовлення є також імпровізація та гнучкість. Уміння швидко адаптувати мовлення до змінних умов на сцені є ознакою професійної підготовленості актора, адже це дає змогу підтримувати зв'язок із глядачем і партнерами по сцені.

Усі ці компоненти сценічного мовлення впливають на створення образу. Сценічне мовлення є інструментом для втілення характеру персонажа, його соціального статусу, психологічного стану, віку, національної чи регіональної ідентичності.

Актор також має усвідомлювати важливість постійного вдосконалення. Професія вимагає регулярного розвитку мовленнєвих навичок через вправи й тренінги, які допомагають залишатися в хорошій професійній формі й відповідати високим стандартам театрального мистецтва.

Мовлення актора є ключовим елементом взаємодії з публікою; воно створює атмосферу, підкреслює важливість моментів, допомагає глядачам відчувати глибину ідеї твору.

Отже, сценічне мовлення – це вид мовленнєвої діяльності актора, що використовується для виразного й комунікативного донесення художнього тексту до аудиторії і є важливою складовою його професійних навичок.

*Вишинська Богдана,
студентка I курсу
спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»
Петрик Т.Д.,
старший викладач
кафедри акторської майстерності
Запорізький національний університет*

ІМПРОВІЗАЦІЯ ЯК ІНСТРУМЕНТ РОЗВИТКУ АКТОРСЬКИХ НАВИЧОК

Процес імпровізації залишається актуальним у сучасному мистецтві, адже він дає митцям змогу швидко реагувати на зміну контексту й створювати унікальні твори в реальному часі. У музичній, театральній і танцювальній сферах імпровізація сприяє розвитку креативності й допомагає артистам виражати свої емоції та ідеї без обмежень.

Імпровізація має глибоке коріння в історії театру й народної творчості і бере початок ще з античних часів. Перші форми імпровізації можна побачити в ритуальних і культових обрядах давніх цивілізацій, де дійства мали спонтанний характер і часто залежали від реакції глядачів. У Стародавній Греції, наприклад, актори під час сатиричних драм і комедій адаптували виступи під реакції публіки, додаючи елементи імпровізації.

Один із найвідоміших етапів розвитку імпровізації як жанру відбувся в епоху італійського Відродження завдяки театральній традиції комедія дель арте (італ. *commedia dell'arte*). У цьому виді театру актори створювали вистави на основі короткого сюжету, але без конкретного тексту, що давало їм змогу імпровізувати репліки, рухи та міміку. У комедії дель арте були популярні яскраві персонажі – Арлекін, Коломбіна, Панталоне та інші, кожен із яких мав свій фіксований характер і тип поведінки, але при цьому актори вільно імпровізували діалоги й розвиток сцен.

У ХХ столітті імпровізація стала частиною тренувального процесу акторів завдяки новаторським методикам театральних діячів. Значний внесок у розвиток театральної імпровізації зробив британський режисер Пітер Брук, який вважав імпровізацію ключовим інструментом живого театру. У своїх експериментах він прагнув очистити театр від зайвого, залишаючи лише найнеобхідніше – актора, простір і глядача. Брук часто використовував імпровізацію

на репетиціях для дослідження внутрішніх мотивацій персонажів, пошуку несподіваних рішень і досягнення більшої автентичності в грі. Його метод полягав у постійному пошуку «живої миті» – того моменту істинного контакту між акторами й публікою, що часто виникає саме через імпровізацію. Також велике значення для імпровізації мали експерименти театральних труп, як-от Theatre of the Oppressed Аугусто Боаля, які використовували імпровізацію як інструмент соціальних змін.

Сьогодні театральна імпровізація – це процес створення драматичних сцен, діалогів або персонажів без попереднього сценарію чи репетиції. Вона ґрунтується на спонтанності, швидкому реагуванні на пропозиції партнерів по сцені та на взаємодії з аудиторією. Зважаючи на це, імпровізація використовується як інструмент розвитку акторських навичок, розширення емоційного діапазону й покращення креативного мислення. Це вміння створювати сюжети просто на сцені без готового сценарію. Є ти, твій партнер (чи партнери), і ви разом «будуєте» якісь світи тут-і-тепер. Для цього дуже важливо відчувати одне одного, вміти «прилаштовуватись» до партнера. У певний момент треба вести його за собою, у інший – дати собі змогу не бути головним. Разом ви можете розігрувати як комедійні етюди, так і глибокі драматичні вистави.

Основними принципами імпровізації є готовність приймати ідеї інших, гнучкість, здатність до миттєвого реагування та створення емоційної взаємодії на сцені. Пітер Брук підкреслював важливість відкритості актора до моменту тут-і-тепер. На його репетиціях імпровізація ставала способом виявлення істини, яка неможлива при надмірному контролі чи наперед заданому рішенні. Брук бачив у імпровізації шлях до «невидимого театру», що не просто розважає, а глибоко впливає на глядача, даючи змогу мистецтву бути живим і несподіваним.

Імпровізація є важливим елементом сучасного театру й мистецтва в цілому, розвиваючи в акторів і глядачів здатність бачити нові можливості у звичних ситуаціях. Вона вчить миттєво ухвалювати рішення й адаптуватися до змін, що є важливим не лише на сцені, але й у повсякденному житті.

Отже, театральна імпровізація як процес створення сценічної дії без попереднього планування є інструментом розвитку акторських навичок, який дає змогу навчитися швидко адаптуватися до різних обставин і відповідати на непередбачувані ситуації, а також розвивати внутрішню свободу творчості.

*Гордієнко Марія,
студентка I курсу
спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»
Петрик Т.Д.,
старший викладач
кафедри акторської майстерності
Запорізький національний університет*

ЕТЮД ЯК ЕФЕКТИВНА ФОРМА ТРЕНІНГУ ДЛЯ МАЙБУТНІХ АКТОРІВ

Етюд у театральному мистецтві є ефективною формою тренінгу, оскільки дає акторам змогу розвивати необхідні навички в умовах, наближених до реальних сценічних ситуацій, але без тиску на точне виконання ролі або сценарію. Етюд як тренінг допомагає актору працювати над різними аспектами своєї майстерності.

1. Розвиток акторської техніки.

Етюд як тренінг допомагає акторам відточувати базові технічні навички: дикцію, пластичність рухів, володіння голосом, уміння контролювати міміку й жести. Вправи, засновані на етюдах, дають акторам змогу фокусуватися на конкретних технічних аспектах, що робить їхні рухи більш чіткими й виразними.

2. Тренування емоційної виразності.

Виконуючи етюди, актор вчиться передавати різні емоції та стани, тренуючи свою здатність занурюватись у внутрішній світ персонажа. Наприклад, етюди на емоційні стани (радість, гнів, смуток, страх) допомагають відпрацьовувати виразність і природність емоцій, роблячи їх переконливими.

3. Розвиток уяви та креативності.

У етюдах актори працюють з уявними ситуаціями, партнерами або об'єктами, що стимулює їхню уяву. Уміння фантазувати й творити ситуації з нічого є важливими для актора, оскільки на сцені часто потрібно уявляти незримі деталі та вміти вірити у створену уявою реальність.

4. Формування внутрішньої свободи й імпровізаційних навичок.

Етюди сприяють вивільненню від психологічних бар'єрів і страху перед помилками. Актори вчаться імпровізувати, реагувати спонтанно на дії партнера, а також адаптуватися до змін. Це тренує

впевненість, що допомагає зберігати природність на сцені навіть у несподіваних ситуаціях.

5. Навчання партнерству й командній роботі.

У групових етюдах актори вчаться працювати разом, розвивати почуття сцени, слухати й відповідати на дії партнера. Це важливий тренінг для формування «відчуття партнера», що є необхідним для якісної роботи в команді та на сцені.

6. Поглиблення розуміння сценічної правди.

Етюди сприяють глибшому розумінню концепції «сценічної правди» – коли актор по-справжньому вірить у те, що відбувається на сцені. Завдяки етюдам актори навчаються жити моментом і проживати ситуації так, ніби вони відбуваються з ними в реальному житті, що підвищує рівень правдивості й переконливості.

7. Розвиток концентрації та уваги.

В етюдах актори мають концентруватися на кожній деталі: партнерах, уявних об'єктах, власних відчуттях і емоціях. Це тренує увагу, необхідну, щоб залишатися зосередженим і вловлювати всі важливі моменти на сцені.

Отже, етюд як тренінг у театральному мистецтві є незамінним інструментом для розвитку акторських навичок. Це комплексний і гнучкий метод, що дає акторам змогу вдосконалюватися, розвивати власну творчість, імпровізацію та здатність до правдивої гри. Завдяки етюдам актори отримують простір для експерименту, тренуючи свої навички й розширюючи професійний діапазон.

*Іваніна Крістіна,
студентка I курсу
спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»
Петрик Т. Д.,
старший викладач
кафедри акторської майстерності
Запорізький національний університет*

СЦЕНІЧНА ДІЯ ЯК ЗАСІБ ПОДОЛАННЯ «ЧЕТВЕРТОЇ СТІНИ»

Одним із ключових аспектів сучасного театру є прагнення до більшого зближення з глядачем, що сприяє активнішій участі останнього у виставі. Одним із ефективних інструментів для досягнення цієї мети є подолання «четвертої стіни» – умовної межі між сценою та публікою. Сценічна дія в цьому контексті є не лише елементом перформансу, а й потужним комунікативним засобом, що дає змогу руйнувати традиційні театральні бар'єри й встановлювати більш інтимний, емоційний контакт із аудиторією.

У дослідженні увага акцентується на кількох важливих аспектах.

1. Актор, усвідомлюючи присутність публіки й активно залучаючи її до діалогу, створює умови для спільного емоційного досвіду.

2. Використання імпровізації дає акторам змогу адаптуватися до реакцій глядачів у реальному часі, що підсилює відчуття співучасті.

3. Використання прийомів звернення до аудиторії через репліки або погляд сприяє відчуттю «розмови» між сценічними подіями та глядачем.

4. Завдяки включенню глядачів до перформансу вони стають не просто спостерігачами, але й активними учасниками подій, що підвищує рівень їхньої емоційної залученості.

Тож подолання «четвертої стіни» через сценічну дію створює новий тип театального досвіду, де актор і глядач стають партнерами у спільній художній подорожі.

Сценічна дія часто спрямована на створення безпосереднього емоційного зв'язку між актором і глядачем. Актор, розуміючи важливість глядацької присутності, взаємодіє з аудиторією не тільки через текст і гру, а й через невербальні елементи: жести,

міміку, фізичний рух. Такий підхід сприяє тому, що глядач перестає бути лише пасивним спостерігачем і починає відчувати себе частиною сценічного дійства. Взаємна емоційна реакція допомагає створити ілюзію безпосередньої розмови між актором і глядачем, посилюючи драматичний ефект.

Наприклад, у постановках Бертольда Брехта «четверта стіна» свідомо руйнується для досягнення ефекту «відчуження», що змушує глядача активно переосмислювати сценічні події.

Імпровізація – ще один потужний засіб для створення живого діалогу з глядачем. Актор, використовуючи імпровізаційні техніки, здатен швидко реагувати на непередбачувані моменти, що можуть виникати в залі. Така здатність допомагає створити атмосферу невимушеності й безпосередності, коли вистава сприймається не як заздалегідь підготовлений перформанс, а як жива подія, що розгортається перед очима глядача тут і зараз. У цьому контексті імпровізація може виконувати роль моста, що долає «четверту стіну» і встановлює більш тісний контакт між сценою та аудиторією.

Особливо часто імпровізаційні прийоми використовуються в інтерактивних театральних формах, як-от форум-театр або театр імпровізацій. Одним із найпростіших, але водночас ефективних способів подолання «четвертої стіни» є пряме звернення актора до глядача. Такий прийом може проявлятися в різних формах: від вербального звернення (репліка, адресована публіці) до простого встановлення зорового контакту. Подібні прийоми часто використовуються для того, щоб підкреслити, що актор усвідомлює присутність глядача й залучає його до спільного емоційного досвіду. Це може створювати ефект спільного переживання й тим самим сприяти більшій залученості аудиторії.

Прямі звернення також часто застосовуються в драматургії комедій або трагедій, де персонажі виходять за рамки сюжету, ділячись своїми думками чи звертаючись безпосередньо до публіки, як це часто трапляється у виставах Вільяма Шекспіра або Мольєра.

Один із найрадикальніших способів подолання «четвертої стіни» полягає в безпосередньому включенні глядачів у сценічну дію. У сучасному театрі все більше з'являється інтерактивних форматів, де аудиторія стає не лише свідком подій, а й активним учасником перформансу. Такий підхід створює справді інтимну

атмосферу, оскільки руйнуються будь-які дистанції між актором і глядачем. Цей метод особливо поширений у форматах «театру-занурення», де глядачі вільно пересуваються сценічним простором і можуть впливати на хід подій.

Сценічна дія, спрямована на подолання «четвертої стіни», відкриває нові можливості для театрального мистецтва, створюючи умови для більш інтерактивного, емоційного й особистісного сприйняття вистави. Використання різноманітних технік, як-от імпровізація, пряме звернення до публіки й інтерактивні форми, дає глядачеві змогу зануритися в події на сцені, що формує інтимний зв'язок між актором і аудиторією. Така взаємодія трансформує традиційні уявлення про театр, перетворюючи його на простір спільної художньої діяльності та співпереживання.

ЛІТЕРАТУРА

1. Вікіпедія [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://uk.wikipedia.org/wiki> (дата звернення: 20.05.2025).
2. Ковалюк Ю. А. Епічний театр в Британії // *Сучасні філологічні дослідження та навчання іноземної мови в контексті міжкультурної комунікації: Збірник наукових праць*. 2018. С. 176–179.
3. Андрусяк С. І. Монументальні розписи Михайла Бойчука та бойчукістів і їх зв'язок із мистецтвом проторенесансу // *Етико-естетична традиція у вітчизняній культурі: Матеріали*. 2024. С. 48.

*Кучер Вероніка,
студентка 1 курсу
спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»
Петрик Т.Д.,
старший викладач
кафедри акторської майстерності
Запорізький національний університет*

МЕТОД ЕТЮДНОЇ РОБОТИ ЯК ОСНОВА В РОЗВИТКУ АКТОРСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ

У процесі навчання метод етюдної роботи залишається основою в розвитку акторської майстерності, адже він дає змогу майбутнім акторам не лише розвивати свої творчі здібності, а й формувати глибоке розуміння процесу створення сценічного образу. Етюди допомагають працювати над увагою, уявою, емоційністю та здатністю органічно діяти в запропонованих обставинах. Кожен аспект у цій роботі має свою специфіку, спрямовану на розвиток конкретних навичок актора.

Імпровізація є одним із найефективніших способів тренування акторів. Вона дає змогу миттєво реагувати на зміни обставин, приймати несподівані рішення й виходити за межі шаблонного мислення. Завдяки імпровізації актор розвиває вміння адаптуватися до різних умов, відкривати нові грані власного таланту й зберігати природність навіть у найскладніших ситуаціях. Імпровізаційна робота навчає бути щирим у своїх діях, не боятися помилок і знаходити креативні рішення без попередньої підготовки.

Система етюдної роботи базується на принципі «переживання», згідно з яким актор має створювати органічну, правдиву гру, спираючись на власний емоційний і життєвий досвід. Однією з центральних складових цієї системи є пошук мотивації персонажа, що допомагає акторові зрозуміти, чому його герой діє саме так, а не інакше. Також важливим елементом є метод фізичних дій, у якому емоційний стан персонажа знаходить своє відображення через тілесну активність. Виконуючи етюди на фізичні дії, актор вчиться поєднувати внутрішнє й зовнішнє, створюючи гармонійний і достовірний образ.

Гра з уявними об'єктами або імітація є ще одним важливим аспектом етюдної роботи. У таких вправах актор вчиться взаємодіяти з предметами, яких немає, створюючи їх у своїй уяві.

Це розвиває концентрацію, здатність зосереджуватися на деталях і довіру до своєї уяви. Наприклад, виконуючи етюд із «приготуванням їжі» без реальних інструментів, актор вчиться додавати правдивості своїм діям, роблячи їх зрозумілими й переконливими для глядача.

Етюди з партнером відіграють ключову роль у навчанні акторської взаємодії. Вони допомагають акторам навчитися слухати, відчувати й реагувати на дії партнерів. Робота з партнером сприяє розвитку командної взаємодії, даючи змогу створювати спільний простір для творчості. Такий підхід є особливо важливим для сценічної гри, адже саме від довіри й розуміння між акторами залежить якість спільного виконання.

На окрему увагу заслуговують етюди на фантазію і творчий ризик. У цих вправах актори отримують змогу вільно експериментувати, виходити за межі власних страхів і обмежень, досліджуючи нові форми вираження. Етюди такого типу стимулюють сміливість у прийнятті нестандартних рішень і розвивають здатність до імпровізації навіть у найскладніших умовах.

Аналіз ситуацій є завершальним етапом у роботі над етюдом, коли актор переходить від спонтанних відчуттів до створення повноцінного сценічного образу. Цей процес включає вивчення мотивів і цілей персонажа, аналіз обставин і їхнього впливу на дії героя. Наприклад, актор може досліджувати, як зовнішні обставини (час доби, погода, оточення) змінюють поведінку персонажа. Уміння працювати з такими деталями дає змогу створювати глибокі й багатогранні образи.

Отже, метод етюдної роботи формує базу для професійного розвитку актора. Він сприяє розвитку креативності, навичок спонтанної гри, здатності до емоційного перевтілення й глибокого розуміння природи сценічної дії. Завдяки поєднанню цих аспектів актор здобуває інструменти, необхідні для створення переконливих, органічних і яскравих образів.

*Лифаненкова Марія,
студентка 1 курсу
спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»
Петрик Т.Д.,
старший викладач
кафедри акторської майстерності
Запорізький національний університет*

ФАНТАЗІЯ ЯК ОДНА З НАЙВАЖЛИВІШИХ СКЛАДОВИХ АКТОРСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ

Фантазія є однією з найважливіших складових акторської майстерності, оскільки саме вона дає змогу акторові створювати унікальні образи, передавати складні емоції та захоплювати глядача. У сучасному театрі й кіно, де часто використовуються реалістичні сюжети або технологічні спецефекти, творчий потенціал актора стає ключовим фактором у створенні переконливої гри.

Фантазія актора – це здатність уявляти, створювати та втілювати в роботі над роллю образи, які виходять за межі акторського життєвого досвіду.

Видатні театральні діячі, порівнюючи поняття уява і фантазія, наголошували, що уява створює те, що є, що буває, що ми знаємо, а *фантазія* – те, чого немає, чого в дійсності ми не знаємо, чого ніколи не було й не буде.

Фантазія є основним інструментом, який дає акторові змогу переживати й виражати емоції, поглиблювати свій внутрішній стан, діяти, роблячи це правдоподібно й переконливо для глядача.

Актору дуже важливо володіти сильною і яскравою фантазією. Вона необхідна йому в роботі над роллю як на початковому етапі її опанування, так і на фінішному – на сцені у виставі. Чим потужніша фантазія актора, тим більш реалістичним є відображення обставин на сцені, і більш органічно артист виглядатиме в них.

Віддаючись фантазії, ми відключаємося від навколишньої дійсності, переходимо в змінений стан і, що дуже корисно для актора, емоційно відгукуємося на предмет фантазії, немов уявні події відбуваються насправді.

У процесі фантазування нервова система теж відгукується, викликаючи зміни в поведінці, у психофізичному апараті.

Фантазія також необхідна акторові для створення образу персонажа. Вона допомагає йому наповнити образ деталями, які не завжди прописані автором у сценарії, дає змогу додати індивідуальні риси, зробити персонаж унікальним і багатограним.

Акторська фантазія дає змогу переконливо діяти в тих обставинах, які можуть бути абсолютно нереальними або чужими для повсякденного досвіду, вжитися в ці обставини, відчувати їх і донести до глядача.

Завдяки фантазії актор може викликати в собі необхідні глибинні емоції, навіть якщо він їх раніше не відчував. У сценічній роботі це важливо для створення правдивого й глибокого емоційного контакту з глядачем.

Імпровізація також присутня в народженні акторської фантазії. У процесі репетицій або в безпосередній роботі у виставі можуть виникати непередбачувані ситуації, і імпровізація дає поштовх фантазії швидко знайти вихід або запропонувати нові ідеї, які збагачуватимуть сценічну дію.

Необхідна акторська фантазія і для створення сценічної атмосфери. Актори часто працюють у порожніх декораціях або з мінімумом реквізиту, і їхня фантазія дає змогу «оживити» ці умови, щоб глядачі змогли повірити в їхню реальність.

Актор має володіти творчою фантазією, яка легко збуджується, і водночас уміти осмислювати картини, які створюються його фантазією.

Отже, фантазія – це мисленнєве уявлення, що переносить нас у виняткові обставини, яких ми не знали й не переживали. За допомогою творчої фантазії на сцені ми виправдовуємо кожен учинок, погляд тощо – будь-яку дію. Інакше сценічна поведінка, залишаючись немотивованою, не впливатиме на глядача, не хвилюватиме й не захоплюватиме його, а отже, буде втрачений і сам сенс мистецтва.

*Михайліна Юлія,
студентка 1 курсу
спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»
Петрик Т.Д.,
старший викладач
кафедри акторської майстерності
Запорізький національний університет*

СЦЕНІЧНА ДІЯ ТА ПІДТЕКСТ ЯК ОСНОВА ВИРАЗНОСТІ АКТОРСЬКОЇ ГРИ

Спрямування уваги до теми сценічної дії та підтексту як емоційно-смыслового наповнення акторської гри зумовлене їхньою основною роллю в сценічній роботі майбутнього актора.

Сценічна дія – це основа виразності акторської гри, адже саме через дію актори передають зміст, емоції та сенс твору. У сучасному контексті, зважаючи на нові технології (світло, мультимедіа) та експериментальні форми, які розширюють традиційне уявлення про театр, вона стає ще важливішою.

Розгляд теми активної сценічної дії дає змогу аналізувати її вплив на глядача, партнера, на створення правдивого сценічного образу й розкривати її значення для побудови сюжету та дії вистави.

Сценічна дія – це організована система виразних засобів, яка використовується на сцені для передачі змісту драматичного твору. Вона охоплює рухи, жести, міміку, інтонації, взаємодію акторів, роботу зі сценографією та освітленням.

До основних характеристик сценічної дії відносять зокрема такі:

1. цілеспрямованість – кожна дія має сприяти розкриттю сюжету чи персонажа;
2. динаміка – сценічна дія розвивається за драматичною логікою, створюючи емоційний вплив;
3. правдоподібність – глядач має вірити в щирість і природність дій персонажів.

Основними засобами сценічної дії є такі:

4. фізична дія (рухи, пластика, хореографія);
5. емоційна дія (вираження почуттів через міміку, голос, жести);

6. інтерактивна дія (взаємодія між акторами чи між актором і глядачем).

Основна задача сценічної дії полягає в передачі ідеї, емоцій і змісту драматичного твору через дії актора.

Отже, сценічна дія є центральним елементом театрального мистецтва, оскільки вона формує емоційний і змістовий зв'язок між акторами й глядачами. Її вивчення допомагає розуміти мистецькі прийоми, що розкривають суть людських взаємин.

У цьому контексті важливою складовою сценічної дії є підтекст – емоційно-сміслові наповнення репліки. У драматургії персонажі часто не можуть або не хочуть сказати правду прямо, тоді вона передається «між рядків». Саме це й називається підтекстом – те, що не сказано словами, але сказано очима, тоном, паузою чи жестом.

Типи підтексту:

- емоційний – показує, у якому стані перебуває персонаж (гнів, страх, кохання тощо);

- іронічний – слова звучать одні, але насправді вони мають інше значення;

- прихований мотив – персонаж хоче досягти мети, але не говорить цього прямо;

- конфліктний – герой намагається приховати образу, заздрість або агресію;

- маніпулятивний – герой начебто говорить правду, але насправді керує іншими.

Актор працює з підтекстом через інтонацію, погляд, міміку, жести, паузи та внутрішній монолог (думки персонажа, які супроводжують репліки).

Отже, підтекст є невіддільною частиною сценічної дії, посилюючи її вплив і даючи змогу глибше розкрити психологію персонажа. Його усвідомлене використання забезпечує виразність акторської гри, підвищує рівень достовірності сценічного образу та зміцнює контакт із глядачем.

*Міщенко Марія,
студентка I курсу магістратури
спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»*

*Стадніченко Н.В.
кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри акторської майстерності,
заслужена артистка України
Запорізький національний університет*

ДІЄВЕ СЛОВО ЯК ІНСТРУМЕНТ ПРОФЕСІЙНОГО СПІЛКУВАННЯ АКТОРА

Одним із основних засобів професійного спілкування і сценічної виразності актора є слово, тому опанування техніки мовлення – це необхідний етап професійної підготовки майбутнього актора. Для того, щоб упродовж перегляду вистави глядач повністю сприймав зміст тексту, який актор проголошує зі сцени, необхідно забезпечити відповідний рівень сформованості голосу як інструмента вербального спілкування. Зокрема, він має бути достатньо сильним, щоб заповнити весь простір глядацької зали, але не викликати в присутніх дискомфорту. Дикція має бути чіткою, артикуляція виразною, а інтонація живою та переконливою. Лише за умови гармонійного поєднання виконавської техніки й усвідомлення важливості власної ролі в процесі реалізації творчого задуму, мовлення актора перетворюється на потужний інструмент професійного спілкування, коли сценічний простір стає полем для взаємодії між акторами та глядачами, а текст автора набуває дієвих властивостей, здатності зворушувати, надихати й переконувати [1, 2, 5].

Сценічне мовлення органічно поєднує виражальні засоби письмової мови й усної словесної дії. Діалоги та монологи дійових осіб драматичних творів, пряма мова персонажів у творах прозових і поетичних є писемним відтворенням усної розмовної мови. Завданням актора є відчутти й відтворити в словесній дії внутрішнє звучання літературних творів. Писемне слово стає на сцені живим і дієвим лише коли сприймається слухачами в залі не як цитування наперед вивченого тексту, а як емоційна словесна дія, притаманна усному мовленню [3, 4].

Щоб мовлення набуло переконливості та впливовості, виконавець має чітко визначити мету словесної дії, усвідомити її

функціональне призначення: для кого і з якою метою він проголошує текст. Важливим аспектом професійної мовної діяльності є вміння розрізняти поняття **думки, закладеної в тексті автором літературного твору**, та змісту, адже саме ця різниця визначає глибину інтерпретації тексту виконавцем. Думка виражається через граматично впорядковану автором комбінацію слів, тоді як зміст формується на основі комунікативного наміру виконавця. Один і той самий авторський текст, та сама думка, закладена в ньому, залежно від мовної ситуації, зокрема від особи виконавця, обставин висловлювання, мети мовлення, емоційного стану може набувати різного смислового забарвлення, що *досягається шляхом зміни інтонації, тобто смислового малюнка мовлення. Діючи словом, ми не лише передаємо його буквальний зміст, а й надаємо йому дійової спрямованості, активізуємо його способом промовляння. Саме цей спосіб з урахуванням тексту, підтексту й змісту уточнює або змінює сенс висловлювання* [4, 5].

Сучасне сценічне мовлення є результатом багатовікового розвитку театрального слова й виступає як особлива форма художнього втілення літературної мови. Феномен сценічного слова полягає в унікальному поєднанні усного й письмового мовлення, що виявляється саме в театральному мистецтві [3].

Мова драматичного твору в процесі сценічного втілення поєднується з живим акторським словом, утворюючи сценічне мовлення, що є сутністю вербального професійного спілкування актора. Сценічна мова зазвичай виявляється у двох формах: як художнє мовлення персонажів драматичних творів і як літературний монолог актора-оповідача. Основою кожної з цих форм сценічного мовлення є процес спілкування, що перетворює драматичні й літературні тексти різних жанрів на живу, емоційно насичену мовну дію, що забезпечує трансляцію змісту авторського тексту через вербальне спілкування. Саме тому актору особливо важливо акцентувати увагу на гармонійному поєднанні авторського тексту й можливих *підтекстів*, які глядач має аналізувати й осмислювати під час перегляду вистави. За допомогою підтексту актор розкриває власне бачення й передає внутрішній зміст авторського тексту [4].

Отже, підтекст як засіб виявлення справжніх думок, почуттів і намірів персонажа завжди присутній у тексті літературного твору. У випадку прямого тексту, коли внутрішній зміст висловлювання

збігається з його формальним вираженням, підтекст є відкритим і проявляється як безпосередня словесна дія актора, спрямована на розкриття змісту літературного твору. Натомість коли справжні наміри, емоції чи думки не відповідають сказаному, підтекст набуває прихованого характеру й стає засобом передачі прихованого змісту.

Також важливим етапом роботи актора над роллю є узгодження з колегами по сцені всіх запропонованих інтерпретацій підтекстів під час репетиційного процесу. Важливо не зосереджуватися виключно на власній ролі та її значенні, а прагнути до активної та послідовної взаємодії з іншими виконавцями. Такий підхід сприяє реалізації процесу професійного спілкування акторів, створенню цілісного сценічного простору і є необхідною умовою успіху.

ЛІТЕРАТУРА

1. Донченко Н.П., Винар О.Б. Складові системи сценічного мовлення як основа художньо-творчої діяльності майстра театрального мистецтва. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. No2. Київ : ІДЕЯ ПРИНТ, 2020. С. 291-295.
2. Грицан Н.В. Техніка сценічного мовлення: навч.-методичний посібник. 2-ге вид., переробл. і доповн. Івано-Франківськ, 2020. 286 с., іл.
3. Кобзар Т. Сценічна мова. Техніка мовлення: навчальний посібник. Черкаси: Вид-во Ю. Чабаненко. 2013. 404 с.
4. Сорока І. І. Підтекст як категорія сценічного мовлення: дис. ... канд. пед. наук: 17.00.02 / Національна академія керівних кадрів культури і мистецтво. Київ, 2017. 191 с.
5. Стадніченко Н. Етапи формування вмінь і навичок професійного спілкування актора у процесі створення дипломної вистави. *Педагогічні науки: теорія та практика*. 2022. № 4 . С. 134 - 141.

*Стеблівська Вікторія,
студентка 3 курсу
спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»*

*Гринь Л.О.
кандидат педагогічних наук, професор,
доцент кафедри акторської майстерності
заслужений діяч мистецтв України
Запорізький національний університет*

ОСОБЛИВОСТІ АКТОРСЬКОЇ ГРИ В КОМЕДІЇ ДЕЛЬ АРТЕ

Найвищим досягненням італійського театру епохи Відродження була народна комедія Дель Арте – комедія масок. Вона суттєво відрізнялася як від трагедії, так і від звичайної комедії із заздалегідь написаним текстом: різнилася своєю пластичністю (іноді довгі й нудні монологи замінювали одним виразним жестом), імпровізаціями, а актори тут найбільше нагадували ляльок, які ожили, – створінь хитрих, а часом і підступних [2].

Комедія Дель Арте – це не просто театральний жанр, це живий пульс італійської культури XVI століття, що розпочався на площах і карнавалах, а згодом увійшов до театральних палаців Європи. Вона народилася з вуличного духу, з нестримного сміху, із глибокої потреби людей бачити себе на сцені – гротескно, смішно, болісно правдиво. Її персонажі – не індивідуальні характери, а соціальні типи, «маски», що втілюють цілі верстви суспільства: хитромудрий Арлекін, сварливий Панталоне, зваблива Коломбіна, пафосний Капітан. Маска тут – не приховування, а театральне узагальнення, символ, що дає актору змогу творити без обмежень [3].

Саме комедія Дель Арте сприяла перетворенню аматорських вистав на професійне сценічне мистецтво. Цей жанр, розвинувшись в Італії, вплинув на все європейське мистецтво. Він висловлював опозиційний настрій, був пронизаний життєлюбністю й вільнодумством демократичних верств італійського суспільства. Весь критичний настрій, що є в спектаклях такого роду, був спрямований проти дворянства й буржуазії, проти їхнього паразитичного способу життя, непомірної жадібності й недоумкуватості, проти всього того, що штовхало італійське суспільство до виродження.

Центральним інструментом комедії Дель Арте була імпровізація. Сценарій існував як канва – короткий опис подій, але справжня вистава народжувалася в моменті. Актори не грали завчене – вони відчували, реагували, створювали живу комунікацію з публікою. Імпровізація вимагала не лише гостроти розуму, а й володіння тілом, голосом, мімікою, диханням. Це був театр, у якому актор був і драматургом, і виконавцем водночас. Техніки акторської гри в цьому жанрі включали буфонаду, пантоміму, хореографію, точну міміку й пластичну жестикуляцію [1, 4].

Джерелом, із якого новий імпровізаційний театр черпав численні маски, були міські карнавальні ігрища. Маски венеціанського купця Панталоне та веселих Дзані були популярні ще до того, як вони з'явилися на сцені й стали театральними типами. Карнавальні веселощі, жарти та сміх перейшли в спектаклі комедії Дель Арте. Вони мали безліч пісень, танців, комічних трюків та іскрометних жартів. Але крім фарсу й карнавалу комедія використала і деякі елементи гуманістичної літератури, а також тексти сучасної ліричної поезії. Усі ці елементи піддавалися фарсовій обробці, тому вистави виходили стилістично ідеологічно витримані в одному ключі [6].

Особливо важливими були «лацці» – комічні трюки й інтермедії, які не лише веселили, а й будували ритм вистави. Головне завдання актора – підтримувати стан «веселої душі» (*fanima allegra*), створюючи живий, енергійний простір, що захоплює глядача. Усе оформлення зводилося до мінімуму – важливо було не де, а як грати.

Комедія Дель Арте першою відкрила шлях на сцену жінкам. У той час, як у інших європейських країнах жіночі ролі ще грали чоловіки, в Італії вже сяяли актриси – Ізабелла Андреїні, Вітторія Пієссімі, Вінченца Армані. Вони не лише грали, вони створювали нові маски, амплу, стиль гри. Мовна палітра комедії була надзвичайно багатою. Герої говорили на діалектах – венеційському, неаполітанському, тосканському – що підсилювало комізм і наближало сцену до народу. Голос актора ставав інструментом соціального портретування [5].

Незважаючи на протидію церкви, яка бачила в масках диявольські образи, а в жінках на сцені – спокусу та гріх, комедія Дель Арте вижила й розквітла. Вона не просто залишила слід, вона вплинула на Мольєра, Гольдоні, Чапліна, театр XX і XXI століття.

Її дух – у стендапах, клоунаді, у комедійних серіалах і навіть у вуличних перформансах. Комедія Дель Арте багато в чому визначила виникнення жанру пантоміми та схожих сучасних жанрів мистецтва й кіно.

Отже, комедія Дель Арте – це театр свободи, імпровізації, глибокого народного відчуття. Це акторський простір, де маска відкриває більше, ніж будь-яке обличчя, а дія, вільна від тексту, проникає глибше за драматургічну форму. Це мистецтво, яке залишається живим, бо воно – про живе.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гольдоні К. Слуга двох панів. Київ:Мистецтво, 2002.147 с.
2. Барба Е., Саварезе Н. Таємниця театру: антропологія актора. Київ: Факт, 2008. 296 с.
3. Гвоздь М. Є. Історія світового театру. Київ:Наукова думка, 2013. 432 с.
4. Пітер Брук. Порожній простір. Львів: Видавництво «Класика», 2020. 198 с.
5. Філоненко А. П. Театр епохи Відродження: витоки, традиції, образність. Харків: Акта, 2010. 256 с.
6. Мокульський С. Історія західноєвропейського театру. Київ:Либідь, 1996. 384 с.
7. Петрова Т. В. Маска і персонаж у комедії Дель Арте // Театр. 2021. №3. С. 45–52.

*Сьомкіна Каріна,
студентка 1 курсу
спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»
Петрик Т.Д.,
старший викладач
кафедри акторської майстерності
Запорізький національний університет*

СЦЕНІЧНА УЯВА ЯК ОСНОВА ТВОРЧОСТІ АКТОРА

Акторська уява – це фундаментальний інструмент, який дає актору змогу проникнути в глибини образу, вийти за межі власного досвіду і створити унікального персонажа, який живе на сцені чи екрані. Це не просто здатність до фантазування, а систематичний процес, спрямований на передачу внутрішнього світу героя та розкриття його емоційного стану.

Уява забезпечує здатність зануритися в запропоновані обставини п'єси чи сценарію, відтворюючи життя персонажа з його думками, почуттями, бажаннями й страхами.

Уява актора має кілька важливих аспектів.

Емоційна уява – здатність уявити, як персонаж відчуває себе в певних обставинах. Це дає акторові змогу прожити емоції героя і зробити їх реальними для глядача.

Просторова уява – створення у свідомості цілісного світу, у якому існує персонаж, включаючи фізичне оточення, атмосферу та їхню взаємодію.

Інтелектуальна уява – аналітичний підхід до ролі, що допомагає зрозуміти мотивацію героя, його думки, культурні й історичні контексти.

Акторська уява базується не лише на природному таланті, але й на постійній роботі актора над собою. Метод Лі Страсберга, техніка С. Майзнера – усі ці школи акцентують увагу на тренуванні уяви через аналіз тексту, вправи на відтворення запропонованих обставин та імпровізацію.

Метод Лі Страсберга визначає уяву як засіб створення «життя в запропонованих обставинах». Уява в акторській майстерності поділяється на активну, яка є керованою творчою діяльністю, і пластичну, що використовує зовнішні образи й символи. Ці форми дають акторові змогу створювати унікальні сценарії для розвитку

ролі, базуючись на власних емоційних і сенсорних спогадах (метод «емоційної пам'яті»).

Уява також виступає засобом загострення уваги до деталей, комбінування елементів і створення типових образів, що є характерними для певного соціального чи культурного середовища.

Акторська уява є ключовою для створення психологічної та емоційної достовірності. Вона допомагає **«проживати» роль**, адже актор, використовуючи уяву, може переживати події, яких сам не зазнавав, але які є частиною життя його персонажа.

Також акторська уява формує емоційний зв'язок із персонажем, тобто створює місток між внутрішнім світом актора й вигаданими обставинами.

Практичне значення акторської уяви полягає в здатності долати обмеження реального світу й адаптуватися до умов сценічної гри, що дає акторам змогу досягати глибокої емоційної взаємодії з публікою; адаптуватися до несподіваних змін на сцені або в знімальному процесі, працювати з символічними образами, метафорами, культурними й історичними контекстами, розвивати партнерство на сцені, реагуючи на гру інших акторів через уявлення можливих варіантів їхніх дій.

Отже, сценічна уява є основою творчості актора, яка дає йому змогу переходити за межі очевидного й знаходити глибші, багатогранніші прояви людської сутності. Це не лише інструмент професійної діяльності, але й місток між актором і глядачем, який перетворює виконання ролі на справжнє мистецтво.

ЗМІСТ

ПАНЕЛЬНА ДИСКУСІЯ

Захаревич М. В.

Леся Курбас і Гнат Юра. Фронт мистецтва і фронт влади 3

Пономаренко О. В.

Організація доступного освітнього середовища закладу вищої освіти в умовах воєнного стану в Україні: особливості мистецьких освітніх програм 10

Локарева Г. В.

Мистецька освіта як суспільне явище 12

Борис І. О.

Методика виховання здобувачів у драматургії театру абсурду . . 18

Хім'як В. А.

Мистецтво формування актора: виклики акторської підготовки. . 22

Головатюк І. Г.

Організація навчання майбутніх акторів сценічного мистецтва в умовах війни 25

Ігнат'єва Н. М.

Дія словом: текст і мовлення як основа роботи над роллю 28

Барабаш В. А.

Візуальне мислення у формуванні креативної компетентності дизайнера: практичні підходи та методики розвитку 32

Іванова Л. С.

Інформаційна компетентність, як складова професійної культури майбутніх акторів 35

Гончаренко Ю. В., Кузьмін К. С.

Танцювальні жести й пози як засоби розкриття сценічного характеру. 39

Лимаренко Л. І.

Гекзаметр у контексті постановки голосу здобувачів вищої мистецької освіти 42

Гринь Л. О.

Емоційна компетентність майбутнього актора при формуванні навичок вокальної майстерності в процесі фахової підготовки у ВНЗ 47

Іваницький О. І.

Організація самостійної роботи магістрантів освітньої програми
«театральне мистецтво» у процесі вивчення дисципліни
«Методологія науково-педагогічних досліджень» 52

Квєтков М. М.

Значення вокалізів у системі технічного й музичного розвитку
майбутнього актора, особливо актора-вокаліста 56

Рашевська А. А.

Виховний потенціал етнодизайну в процесі підготовки
майбутніх дизайнерів 58

Петрик Т. Д.

Історичні аспекти виникнення імпровізації в театральному
мистецтві 61

Андрєєв В. О.

Застосування імерсивних технологій у освітньому процесі
коледжу 69

Семергей О. О., Локареєва Г. В.

Вокалотерапія як інструмент профілактики професійного
вигорання та регуляції сценічного стресу в акторській
діяльності. 72

Соколовська Н. П.

Атмосфера як спосіб розкриття жанру театральної вистави 76

Гончаров В. М.

Методологія викладання сценічного бою: баланс між безпекою,
естетикою і драматургією дії 78

Стадніченко Н. В.

Сценічне мовлення як соціальна проблема 81

Секція 1

**«Теоретико-методологічні основи мистецької освіти та
творчої акторської діяльності»**

Болотна Анастасія, Стадніченко Н. В.

Необхідність гриму для створення сценічного характеру 86

Дерей Анна, Локареєва Г. В.

Розвиток сучасної мистецької освіти в Україні 89

Димченко Анна, Локарєва Г. В.

Запропоновані обставини як поштовх до творчої взаємодії актора та режисера 92

Гончарова Ганна-Марія, Гринь Л. О.

Професійне спілкування як базова характеристика акторської діяльності 95

Лазоренко Єлизавета, Петрик Т. Д.

Значення музично-ритмічних рухів у розвитку дітей дошкільного віку 98

Рассказова Анна, Петрик Т. Д.

Хореографічне мистецтво як одна з форм естетичного виховання дітей старшого дошкільного віку. 101

Стрибіж Анна, Локарєва Г. В.

Сформованість колективної компетентності в майбутніх акторів 104

Федоренко Яна, Локарєва Г. В.

Сценічна мова як засіб взаємодії актора з глядачем 107

Чирва Ірина, Петрик Т. Д.

Формування перших педагогічних концепцій музично-ритмічного розвитку 111

Секція 2

«Історія театру: персоналії та мистецький досвід»

Болотна Анастасія, Гончаренко Ю. В.

Акторська майстерність Панаса Саксаганського як явище театрального мистецтва України кінця XIX – початку XX століття 115

Галигін Єгор, Гринь Л. О.

Особливості акторської майстерності видатного українського актора М. Садовського 118

Газа Марія, Гринь Л. О.

Політичні та філософські проблеми у творах Вільяма Шекспіра . 121

Головко Діна, Гринь Л. О.

Особливості драматургії та театральної режисури Бертольда Брехта, його теорія епічного театру 124

Гринь Роман, Гринь Л. О.

Особливості розвитку давньогрецької трагедії як основи реформ давньогрецького театру 127

Дзяба Анна, Гринь Л. О.

Творчі принципи та особливості поглядів Жана Батиста Мольєра на мистецтво актора 131

Дрель Карина, Гринь Л. О.

Специфіка розвитку театру і сценічного мистецтва Італії другої половини ХХ ст. 134

Забеліна Альона, Гончаренко Ю. В.

Новаторство сценічного мистецтва театру «Березіль» у розвитку театральної культури України початку ХХ ст. 136

Карпенко Дмитро, Гринь Л. О.

Порівняльний аналіз методу фізичних дій К. Станіславського та М. Кедрова 139

Коваль Сергій, Гринь Л. О.

Особливості режисерської діяльності Леся Курбаса як реформатора українського театру першої половини ХХ ст. 142

Мельник Ольга, Гринь Л. О.

Художні особливості акторської майстерності корифеїв українського театру Марії Заньковецької та Миколи Садовського 145

Меташов Кирило, Гринь Л. О.

Місце театру в системі еволюції художніх стилів епохи Відродження XVII століття 148

Поражницька Марія, Гринь Л. О.

Театр Західної Європи доби Середньовіччя в контексті розвитку світового театру 151

Секція 3**«Теоретичні та практичні засади акторської майстерності»****Бондаренко Тетяна, Петрик Т. Д.**

Сценічне мовлення як важлива складова професійних навичок актора 154

Вишинська Богдана, Петрик Т. Д.

Імпровізація як інструмент розвитку акторських навичок 156

Гордієнко Марія, Петрик Т. Д.

Етюд як ефективна форма тренінгу для майбутніх акторів 158

Іваніна Крістіна, Петрик Т. Д.

Сценічна дія як засіб подолання «четвертої стіни» 160

Кучер Вероніка, Петрик Т. Д.

Метод етюдної роботи як основа в розвитку акторської майстерності 163

Лифаненкова Марія, Петрик Т. Д.

Фантазія як одна з найважливіших складових акторської майстерності 165

Михайліна Юлія, Петрик Т. Д.

Сценічна дія та підтекст як основа виразності акторської гри . . . 166

Міщенко Марія, Стадніченко Н. В.

Дієве слово як інструмент професійного спілкування актора 169

Стеблівська Вікторія, Гринь Л. О.

Особливості акторської гри в комедії Дель Арте 172

Сьомкіна Каріна, Петрик Т.Д.

Сценічна уява як основа творчості актора 175

Редакційна рада взяла на себе науково-стилістичну правку поданих матеріалів. За зміст і фактичний матеріал відповідальні автори.

Наукове видання

Матеріали

I Всеукраїнського науково-методичного семінару

**«МЕТОДОЛОГІЧНІ ТА ПРАКТИЧНІ
ПРОБЛЕМИ ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ
АКТОРІВ І ДИЗАЙНЕРІВ»**

Формат 60х90/16. Папір офсетний
Друк ризографічний. Умови. Друк. Арк 6,7
Наклад 60 прим.

Запорізький національний університет
69600, м. Запоріжжя,
вул. Університетська, 66