

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

МАТЕРІАЛИ

**II Всеукраїнського науково-методичного семінару
«МЕТОДОЛОГІЧНІ ТА ПРАКТИЧНІ ПРОБЛЕМИ
ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ АКТОРІВ»**



ЗАПОРІЖЖЯ

2026

Методологічні та практичні проблеми професійної підготовки акторів: матеріали II Всеукраїнського науково-методичного семінару / Головні редактори: Г. В. Локарєва, Ю. В. Гончаренко. Запоріжжя : Запорізький національний університет, 2026. 145 с.

Затверджено Вченою радою факультету соціальної педагогіки та психології ЗНУ (протокол № 10 від 28.05.2026 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.

До збірника увійшли тези доповідей науковців, викладачів, аспірантів і здобувачів освіти на II 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.

© Запорізьки й національний університет, 2026

ПАНЕЛЬНА ДИСКУСІЯ

*Захаревич М.В.,
кандидат мистецтвознавства,
професор, академік Національної
академії мистецтв України
народний артист України,*

СЦЕНОГРАФІЯ ЙОСИПА ШПІНЕЛЯ НА КОНУ ТЕАТРУ ІМ. І.ФРАНКА. МОДЕЛЮВАННЯ "ВЕЛИКОГО СТИЛЮ" (1920-1921)

Ім'я Йосипа Шпінеля - автора цікавих сценографічних робіт – не зафіксувалося гідно на сторінках історії театру, і не збереглося розуміння вагомості його творчості для нашого театру. Це прізвище відсутнє в інформаційних додатках до книги «XX років театру ім. І. Франка» (К., 1940). Годі його шукати у книжці «Записки суфлера» Л. Білоцерковського (К., 1963). Щодо дослідження О. Борщаговського «Путь театра» (М., 1948), то там у підписі під світлиною з вистави «Містечко Ладеню» замість прізвищ Й. Шпінеля і С. Манделя як сценографів стоїть прізвище... А. Петрицького. У репертуарному списку театру, вміщеному як додаток до тексту книги Р. Коломійця «Франківці» (К., 1995) переплутані вистави, які оформлювали окремо Й. Шпінель та Ю. Магнер. У жодній публікації про мистецтво франківців прізвище Й. Шпінеля не було розшифровано ні біографічно, ні творчо. Наше завдання - реконструювати життєвий шлях художника та оцінити значення його таланту для стартового періоду франківців. Правда Й. Шпінель увійшов в історію мистецтва як особистість визначна передусім у царині кіно. Його заслуги перелічені у виданні «Кино. Энциклопедический словарь»: «Шпінель Йосип Аронович (7.10.1892 - 2.07.1980) – радянський художник, заслужений діяч мистецтв РРФСР (1940). З 1927 р., після закінчення Вхутемасу, працює в кіно. Для творчості Шпінеля характерне прагнення до монументальних образів. Його декорації виразні, лаконічні. Працював з режисерами О. Довженком, С. Ейзенштейном, М. Роммом, Г. Тасіним, Г.

Рошалем, Ю. Райзманом, С. Юткевичем та ін. Серед його найзначніших фільмів: «Нічний візник», «Арсенал», «Пампушка», «Олександр Невський», «Машенька», «Іван Грозний», «Змова приречених» (Державна премія СРСР, 1951), «Сестри», «Вісімнадцятий рік», «Похмурий ранок» та ін. Виступав і як театральний художник. З 1928 року вів педагогічну роботу. З 1940 року - у ВДІКу (з 1965 року - професор)»¹.

Монографія кінознавця Тамари Тарасової-Красіної про творчість Йосипа Шпінеля, що побачила світ у Москві 1979 р., дає нам можливість подати бодай коротку біографію митця та окремі відомості про його співпрацю з франківцями².

Йосип Аронович Шпінель народився 1892 р. в Білій Церкві в багатодітній родині вчителя (був восьмою дитиною). Рано помер батько.

Мати і сестри заробляли шитвом. Старші брати давали уроки і вчилися самі: складали екзамени на атестат зрілості, щоб одержати в подальшому вищу освіту.

До гімназії Йосипові вступити не вдалося. Закінчивши заняття у приватній школі, він поїхав до Києва, і хоч мріяв вчитися живопису і малюнку, на наполягання рідних вступив на архітектурне відділення: воно забезпечувало певніше майбутнє. Викладання в училищі було на високому рівні.

У Києві, відвідуючи музеї, театри, юнак зробив для себе відкриття: в театральних декораціях поєднуються архітектурне й живописне начала, об'єднані у сплаві сценічної умовності.

У ті роки виявилися його тривкі художні симпатії - Петров-Водкін, Ель Греко. Філософська глибина змісту, суворість форми, масштабність рішення теми, поетичне бачення та узагальнення, свобода від зайвих деталей приваблювали майбутнього майстра ще з юності.

Молодий архітектор був рекомендований до Академії мистецтв. Але вступити до Академії не вдалося - почалася Перша світова війна. Шпінель працює у Києві помічником у свого недавнього педагога – архітектора Рикова, який підтримував його естетичні уподобання, розвинув творчу сміливість.

Потім - армія, муштра, повернення до Києва, де під час громадянської війни за завданнями ревкому він творить плакати, розмальовує агітаційні панно.

У друге Шпінель опиняється серед бійців Червоної армії як член військово-будівельного загону, з яким пройшов Південну Росію, Україну, Кавказ.

У другій половині 1920 р. загін стояв у Черкасах, де тоді працював Театр ім. І. Франка, прибувши сюди з Вінниці тимчасово без свого штатного художника Матвія Драка.

З монографії Т. Тарасової-Красіної: «Шпінель познайомився з головним режисером театру Гнатом Юрою і його провідним актором Амвросієм Бучмою. Дізнавшись про те, що молодий боєць будівельного загону за професією архітектор і за покликанням художник, Юра і Бучма звернулись до нього з проханням терміново оформити кілька вистав. І от з почуттям деякого побоювання і радості Шпінель узявся до роботи. З костюмами і реквізитом було простіше: можна було використати дещо із запасів місцевого театру. Створення ж декорацій стало справжнім випробуванням його здібностей.

Незважаючи на надто короткий термін підготовки і більш ніж скромні запаси матеріалів, він відважився на досить сміливий крок. Не обмежуючись площинними «фоновими» декораціями, заходився споруджувати об'ємні, а це навіть у мирний час практикували далеко не всі театри.

Каркаси декорацій збивали з дощок, планок, жердин, - усього, що могли роздобути. На каркаси натягалися аркуші обгорткового паперу, який художник розписував малярною щіткою. Фарби роздобув у малярній майстерні. Були виготовлені декорації і задники до чотирьох вистав. Особливо складним було оформлення п'єс «Герцогиня Падуанська» Оскара Вайльда та «Гайдамаки» Т. Шевченка. На маленькій сцені художникові, завдяки його прекрасному знанню законів перспективи, вдалося створити ілюзію великого простору. У першому випадку це була площа італійського міста, у другому - внутрішнє приміщення собору. Професійне вміння архітектора максимально використовувати заданий майданчик допомогло Шпінелю так організувати площу сцени, щоб надати постановникам вистави свободу в побудові мізансцен.

Тепер годі вести мову про художню вартість цих майже імпровізованих декорацій, але, безумовно, в них знайшли відбиток Шпінелеве знання різних епох і стилів. А головне, в цій роботі, виконаній на одному диханні, з ентузіазмом, він уперше відчув щасливу можливість сполучати знання і досвід архітектора з творчістю рисувальника та живописця. Минуть роки, і в своїй роботі для кіно він буде як художником, так і будівельником. Але тоді це було перше відчуття поєднання двох начал»³.

Зробимо суттєві уточнення. По-перше, Йосип Шпінель оформив для Франківців не чотири, а дванадцять (!) вистав. Перші одинадцять 1920–1921 рр.: «Ревізор» М. Гоголя (1920 р., постава С. Семдора), «Пан» Ш. Ван Лерберга (1920 р., постава Г. Юри), «Йола» Ю. Жулавського (1920 р., постава Г. Юри), «Уріель Акоста» К. Гуцкова (1921 р., постава С. Семдора), «Лікар з примусу» і «Манірниця» Ж.-Б. Мольєра (1921 р., постава В. Васильєва), «Мірандоліна» К. Гольдоні (1921 р., постава А. Бучми), «Велетні півночі» Г. Ібсена (1921 р., постава А. Бучми), «Цар Едип» Софокла (1921 р., постава Г. Юри) та згадані у монографії «Гайдамаки» за Т. Шевченком і «Герцогиня Падуанська» О. Вайльда (обидві - 1921 р., постава Г. Юри).

Монографія Б. Львова-Анохіна «Амвросий Максиміліанович Бучма. 1891-1957» подає виконаний того часу Йосипом Шпінелем експресіоністично промовистий малюнок-портрет актора в ролі Баренда із «Загибелі «Надії» Г. Гейерманса. Цю виставу А. Бучма здійснив як режисер з художником М. Драком у червні 1920 р., але йшла вона й пізніше, зокрема, у Черкасах. Ймовірно, Й. Шпінель малював актора у гримвбиральні в перерві між виходами на сцену. Художньою вартістю малюнок, якому надана стилістика скульптурного погруддя, як на наш погляд, перевершує всі іконографічні зразки із досьє Амвросія Максиміліановича. У виразі обличчя «моделі» домінують дві риси, що природа поєднала в людській та акторській природі А. Бучми - мужня воля і тонка, вразлива душа.

Нам поталанило знайти в Музеї театрального, музичного та кіномистецтва України ще чотири Шпінелеві замальовки молодого Бучми у Франківських виставах того часу: «Базар» В.

Винниченка, «Пан» Ш. Ван Лерберга, «Йола» С. Жулавського та «Мірандоліна» К. Гольдоні. Нині вони оприлюднюються вперше як свідчення яскравого таланту художника, на якого творчість унікального актора А. Бучми з його крупною пластичною та емоційною фактурою справила сильне враження.

Художникові й артисту довелося ще не раз зустрічатися у спільній роботі в кінематографі, зокрема, під час знімання картин «Напередодні» (1928 р., ВУФКУ, Одеса, реж. Г. Гричер-Чериковер; А. Бучма - Сашко-музикант), «Нічний візник» (1929 р., ВУФКУ, Одеса, реж. Г. Тасін; А. Бучма - старий візник Гордій Ярощук) та «Іван Грозний» (1945 р., випуск на екрани - 1958 р., «Мосфільм», Москва, реж. С. Ейзенштейн; А. Бучма – Олексій Басманов).

Через десять років, 1932 р., вже в Києві, Й. Шпінель разом із художником С. Манделем створює оформлення вистави «Містечко Ладеню» Л. Первомайського у поставі Г. Юри. Які були причини дуетного сценографічного авторства?

У київській газеті «Пролетарська правда» від 15 січня 1932 р. була надрукована інформація Юхима Зорі «Франківці на штурмі»: «Франківці, анітрохи не знижуючи якість постави, взялися виготовити п'єсу Л. Первомайського «Містечко Ладеню» протягом двох тижнів...»⁴. Це був (у дусі того часу) експеримент соцзмагання на ниві мистецтва. Театр прирівнювався до промислового підприємства. Шефом франківців був, як писав автор інформації, «героїчний кабелевий завод, що закінчив п'ятилітку за два з половиною роки». Те саме цього разу мав робити і театр. Автор констатував: «Штурмова хвиля підносилася щодня вище».

Завод «зобов'язався виготовити до 11 січня конструкції, мобілізувавши на цю роботу конструкторське бюро, інженерно-технічні сили та комсомольську бригаду Підшефний Н. Полк дав робочу силу й транспорт, щоб привезти з заводу конструкції та матеріали»⁵.

Ясна річ, впоратися за такий час одному сценографові було б надто складно. Сценічний простір нагадував навислу диспропорційну брилу, в якій вирізнялися абрис будинків провінційного містечка. Людське житло, ніби від землетрусу, виглядало перекошеним, зім'ятим, зіщуленим. Атмосфера

хаосу, тривоги, непевності. За сюжетом п'єси люди провінції мали пробудитися до нового життя, зрозуміти його смисл.

До подібного матеріалу Йосип Шпінель був підготовлений добре. Беручи участь у зйомках на Одеській кіностудії ВУФКУ фільму режисера Г. Гричера «Крізь сльози» (інсценізація за Шолом-Алейхемом), художник робив замальовки з натури у Вінниці, де тоді ще збереглися рештки єврейського гетто.

Біограф Й. Шпінеля занотовує: «На малюнках - будиночки, що вросли в землю, вулички, що спинаються вгору і тонуть у непролазній грязюці, тісні надвір'я, дахи, що ніби валяться один на одного»⁶. Від цих документальних зорових образів - крок до оформлення «Містечка Ладеню».

До речі, подібне враження справляє сценографія знаменитого німецького фільму «Блакитний янгол», знятого 1930 р. Ймовірно, що Й. Шпінель, на той час - людина кіно, бачив цю першу німецьку звукову стрічку. Інтер'єр - тісне, у тютюновому димі кабаре провінційного містечка; приватні житла незатишні, мов купе дешевого поїзда. Екстер'єр - вузькі, покручені й брудні вулиці, перекошені будиночки, вицвіла реклама благовісних крамничок, тьмяні промені нічних ліхтарів. Морок існування. У кожному з цих випадків фіксуємо спорідненість експресіоністичної сценографії в театрі і кіно.

Отже, дебютні постанови Й. Шпінеля на сцені франківців були не просто вдалим, а концептуально значущими: в них, в умовах технічно убогого кону, викристалізовувався «великий стиль» колективу, започаткований М. Драком.

Ставши вже досвідченим художником кіно, Йосип Шпінель не один раз згадував свій театральний досвід, набутий у франківців, і робив плідні теоретичні висновки. Про це його біограф пише: «Маленька сцена в Черкасах була першим майданчиком, де «архітектура без математики» (про таку мріяв він в юності, навчаючись на архітектурному відділенні Київського училища) у поєднанні з живописом народжувала чудо - виникала ілюзія тієї обстановки, в якій мала відбуватися дія. Саме в театрі можна було, крім конструктивних рішень і світлових ефектів, використати колір як засіб виразності. В цьому сенсі досвід театральний, хоч який

відмінний і специфічний, допомагав підійти до проблем кольору в кіно. Не заперечуючи відмінностей і особливостей роботи художника в театрі і в кіно, Шпінель разом з тим бачив безсумнівну користь в їх взаємному збагаченні»⁷.

Поруч із М. Драком та Й. Шпінелем у 20-ті роки, вносячи своє розуміння у поняття «великого стилю», творили сценографи Ю. Магнер, Г. Цапок, О. Хвостов, А. Петрицький, В. Комард'юнков, Л. Чуп'ятов, Я. Штоффер, Б. Ердман, В. Шкляєв. У подальшій історії франківців «великий стиль» зазнає кількох модифікацій. Соціалістичний реалізм уподобав на цілі десятиріччя описове, життєподібне, а почасти натуралістично-фотографічне відтворення життєвого простору, картин природи. Цей штамп змінили безкраї можливості лаконічної образної сценографічної лексики, зародки якої можна впізнати у пошуках театральних художників 20-х років.

Партнерами франківської режисури від 20-х років тривалий час залишалися М. Драк, А. Петрицький, Б. Ердман, В. Шкляєв, Г. Цапок. Від 30-х років поняття «великого стилю» пов'язане з творчістю сценографів М. Уманського, І. Курочки-Армашевського, В. Борисовця, а далі - В. Меллера, М. Духновського, Ф. Нірода, Д. Боровського, Д. Нарбута, Д. Лідера, П. Лапіашвілі, М. Френкеля, Я. Нірода, С. Коштелянчука, А. Чечика, В. Карашевського, М. Глейзера, Б. Краснова, А. Александровича-Дочевського, М. Левитської, В. Кауфмана та ін.

«Мистецтво Національного театру, - писав режисер Сергій Данченко у кінці 90-х років минулого століття, - це мистецтво Великого стилю. Так історично склалося: таким цей театр прагнула бачити нація. Це вивіреність та ясність стильових виявів, очищення від усього неоновного, випадкового. Але це також відсутність стильового екстремізму, стильових крайнощів, стильових вибухів»⁸.

До сьогоднішнього дня вистава «Тев'є-Тевель» (п'єса Г. Горіна за твором Шолом-Алейхема) у постанові С. Данченка 1989 р. не сходить зі сцени, вводячи глядачів у лабораторію класичного почерку театру. Лаконізм форми, образне узагальнення і масштабність думки сценографії Данила Лідера

нагадують, зокрема, про зусилля Йосипа Шпінеля торувати цей шлях у початковий період діяльності франківців.

Нехай і недовго, Йосип Шпінель співпрацював з Театром ім. І. Франка активно й творчо, долаючи труднощі того складного історичного часу. Отож, маємо всі підстави визначити його плідну пошукову діяльність як значне мистецьке явище в біографії столичної сцени України.

ЛІТЕРАТУРА

1. Юхим Зоря. Франківці на штурмі. *Пролетарська правда*. Київ, 1932. 15 січня.
2. Юхим Зоря. Франківці на штурмі. *Пролетарська правда*. Київ, 1932. 15 січня.
3. "Сто лицарів довкола велетенського столу!" Творчість С. В. Данченка кийвського періоду (1978-2001) за матеріалами театральної преси. Київ: Київська нотна фабрика, 2007. С. 8-9.

*Борис І. О.,
Професор факультету сценічного мистецтва
Харківської державної академії культури,
режисер, заслужений діяч мистецтв України*

ПРОБЛЕМИ ВИХОВАННЯ І СТАНОВЛЕННЯ МОЛОДИХ АКТОРІВ В УМОВАХ СУЧАСНОЇ ГЛОБАЛІЗАЦІЇ ТА ШТУЧНОГО ІНТЕЛЕКТУ.

В 1999 році, тобто за рік до нового століття, 29 європейських країн вирішили створити певну методичну структуру на базі Болонського університету і назвали це болонським процесом. Але що саме входить до цієї процедури, які мета, цілі і мотивації? Мета у них була, звичайно, позитивна. В першу чергу, це мав бути обмін думками з точки зору виховання в різних галузях діяльності людини майбутніх професійних фахівців. Зокрема, і в мистецькій професійній освіті.

Стосовно мистецької освіти - це мав бути обмін напрацьованими школами, методиками, системами і, звичайно, новими експериментальними пошуками. Проте, як показала практика, положення і напрям були правильними, але без

глобального розуміння суті саме при структуризації та стандартизації цього процесу. Для того, щоб розкрити це питання, варто згадати практичний досвід Харківської державної академії культури (ХДАК).

Історія професійної театральної освіти в ХДАК – це шлях сміливих експериментів. Усе почалося в 1996 році, коли ректор, академік Василь Шейко запропонував створити на базі академії нову практичну історію. Перший курс, набраний в академії, називався «режисери аматорського драматичного театру». Тобто, це режисери аматорських колективів любителів, але вони мали бути з вищою освітою.

Знаковим моментом став 2000 рік, коли вистава «Лісова пісня», підготовлена студентами-режисерами аматорських колективів, була презентована на великій сцені Національного академічного драматичного театру ім. І. Франка в Києві. Після вистави було обговорення. Ризик виявився виправданим: професійна спільнота підтримала ідею створення повноцінної спеціалізації для акторів та режисерів драматичного театру. Показ і обговорення вистави стали потім основою для підготовки першого набору в Харківській державній академії культури акторів драматичного театру та режисерів професійної спеціалізації - режисерів драматичного театру та кіно і режисерів естради та масових свят. Таким чином, через рік уже три спеціалізації вийшли на набір. Вже у 2001 році відбувся перший набір, значну частину якого склали таланти із Запоріжжя, відібрані через ретельний кастинг у співпраці з Запорізьким академічним обласним українським музично-драматичним театром ім. В. Магара на чолі з тодішнім директором, заслуженим діячем мистецтв України Валентином Слоновим. В майбутньому театр гарантував через чотири роки їм можливість професійного входження в театр (тобто виступав як роботодавець).

Процес набору не зупинявся на одному випуску. В 2004 році була створена вже повноцінна акредитаційна комісія, спеціалізації пройшли ліцензування, і відповідно були створені окремий факультет театрального мистецтва та кафедра майстерності актора в Харківській державній академії культури.

Викладачами театрального факультету стали кращі майстри сцени харківських державних академічних театрів.

Варто зазначити, що входження України до Болонського процесу у 2005 році мало на меті позитивний обмін методиками та школами з колегами. Проте, знову ж таки, практика виявила тривожні тенденції. Особливо помітним постає скорочення аудиторного навантаження. До прикладу, якщо раніше кількість годин сягала 1400, то згодом вона зменшилася до 950, а сьогодні становить лише 600 годин аудиторного навчання. Ще одна проблема: надмірна стандартизація. Так, жорсткі рамки Болонського процесу часто не враховують національну ментальність та багатовіковий пласт української культури – від архаїчного язичного мистецтва, вертепів до модернізму Леся Курбаса. Під впливом глобалізації національна школа ризикує втратити свою унікальну змістовність, перетворюючись на копію західних або європейських зразків.

Сучасний актор змушений існувати в полі впливу штучного інтелекту (ШІ). Проблема полягає не в самій технології, а в її наповненні. ШІ створюється людьми, і якщо розробники не закладають у нього глибинні дослідження національного процесу, він пропонує лише поверхневі, часто іншомовні терміни замість автентичних концепцій. Театр — це живий процес, який не може бути музеєм, але він також не повинен ставати «офіціантом», що лише обслуговує моду. Актор має бути донором духовності, а не просто реципієнтом цифрових алгоритмів.

Відповіддю на виклики часу стало створення у 2005 році Експериментальної майстерні театральних досліджень (ЕКМАТЕДОС). Це лабораторія, де студенти мають можливість:

1. Досліджувати світові школи (Гордона Крега, Бертольда Брехта, Шарля Дюлена, Єжі Гротовського та інших) поза межами стандартної програми.
2. Розвивати метод «розумного арлекіна» Леся Курбаса та традиції українського поетичного театру.
3. Шукати нові шляхи роботи, не розчиняючись у глобальному контексті, а збагачуючи його.

Підсумовуючи, варто згадати слова Т. Шевченка «Чужого научайтесь і свого не цурайтесь», — цей заповіт залишається

найбільш актуальним дороговказом для сучасної театральної освіти. «Лупайтесь у скалу. Нехай ні жар, не холод не спинить вас, бо ви призначені скалу сесю розбити», - сказав ще один не менш відомий автор Іван Франко. Ми маємо «лупати цю скалу», аби зберегти професію актора як живу, національну та високодуховну справу.

*Локарьова Г.В.,
доктор педагогічних наук, професор,
зав. кафедри акторської майстерності
Запорізького національного університету*

НАУКОВІ ЗАСАДИ ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЙНИХ КОМПЕТЕНТНОСТЕЙ МАЙБУТНІХ АКТОРІВ

Головне завдання вищої школи, згідно зі Стратегією реформування освіти в Україні, полягає в гарантуванні формування професійної компетентності майбутнього актора через науково-фундаментальну, професійну та практичну підготовку фахівця мистецької галузі.

Напрями науково-дослідної діяльності науково-педагогічних працівників кафедри акторської майстерності Запорізького національного університету відповідають загально кафедральній темі «Інтегративний підхід до професійної підготовки майбутнього актора в умовах закладу вищої освіти».

В межах знанєво-інформаційної парадигми підготовка майбутніх фахівців у галузі мистецтва, а формування професійних компетентностей, кафедрою акторської майстерності Запорізького національного університету здійснюється за певними науковими підходами: особистісно-орієнтований, культурологічний, синергетичний, системний, когнітивно-інформаційний, компетентнісний підхід.

Особистісно-орієнтований. Ми розглядаємо студента як носія культури, індивідуальність зі своїми власними почуттями, намаганнями, планами, емоційно-ціннісними стосунками. Отже, у підготовці фахівця домінують індивідуальні форми навчання, такі як гра на музичному інструменті, вокал, акторська майстерність, сценічна мова. Основним педагогічним

принципом є індивідуальний підхід, що реалізується у підборі репертуару з кожної дисципліни з урахуванням особистісних уподобань, фізіологічних можливостей студента (голосового апарату, росту, конституції тощо), емоційної чуйності.

З позиції *культурологічного підходу* студент залучається до оволодіння досвіду, накопиченого людством. Культура визнається фактором розвитку професійно-особистісних якостей. Відображенням позначеного є навчальний план, що містить різні блоки культурологічних знань: історія української культури, історія театру, історія образотворчого мистецтва, теорія музики, українська та зарубіжна література тощо. Зміст програм вказаних навчальних дисциплін поглиблює культурологічний тезаурус студентів, тим самим спрямовує їх на сприйняття не тільки своєї професії, але й навколишньої дійсності з морально-естетичних позицій.

Синергетичний підхід - це перш за все урахування інформаційно-енергетичної потужності студентів, формування «синергетичного мислення», цілісного відкритого уявлення про те, на що спрямоване творче зусилля в процесі оволодіння професійними компетентностями. Комплексність побудована на єдності різних видів мистецтва, яким навчаються студенти: хореографії, музиці (вокалу), сценічній мові, а також блоку психолого-педагогічних дисциплін: основам педагогіки і психології, психології мистецтва, психології творчості, мистецькій педагогіці. Таке поєднання інтегрує всі компоненти професійної підготовки і тим самим посилюється ефективність фахової підготовки. Театральне мистецтво — це синтетичний вид мистецтва, який, поєднуючи вказані види мистецтва, дає потужний психо-енергетичний вплив на реципієнта. Отже, і фахова підготовка повинна бути відповідною, а саме будуватися на синергетичному принципі.

Системний підхід у формуванні професійних компетентностей майбутнього актора належить до складних педагогічних явищ, а процес формування забезпечується суб'єкт-суб'єктно орієнтованою системою взаємно впливових складових фахової підготовки: цикл фундаментальних професійно спрямованих навчальних дисциплін (сценічна мова, майстерність актора, сценічний рух, сценічний бій та

фехтування, грим), дисципліни гуманітарного циклу (філософія, історія України, іноземна мова, правові основи життєдіяльності, українська мова з професійним спрямуванням, історія української і зарубіжної культури), психолого-педагогічний цикл (основи педагогіки та психології, психологія мистецтва, психологія творчості, мистецька педагогіка), цикл дисциплін, що забезпечують інтегративну підготовку до театральної діяльності (хореографія, вокал, вокальний ансамбль, історія образотворчого мистецтва, гра на музичному інструменті), цикл теоретико-фундаментальних професійно спрямованих дисциплін (історія костюму та побуту, історія українського театру, історія музики та музлітература, історія кінематографу, історія світового театру). Позначена система навчальних дисциплін поєднується різними видами практики: навчальна, що складається з трьох блоків (споглядальний - знайомство з роботою професійного театру, педагогічний – робота в дитячому творчому колективі, творчий – робота в Навчальному театрі над новорічною виставою), виробнича – робота над дипломними виставами.

Когнітивно-інформаційний підхід до формування професійної компетентності майбутніх акторів використовується як специфічне сучасне спрямування пізнавальної та практичної діяльності студентів напряму підготовки «Театральне мистецтво» [3]. Цей підхід концентрує увагу майбутнього фахівця на вивченні та використанні всіх типів художньо-естетичної інформації твору: пізнавальної, інтелектуальної, естетичної, художньої, емоційної, морально-етичної, психологічної, особистісно-авторської, психоенергетичної, прагматичної. Оскільки відомості у творі мистецтва подані неоднозначно і багатопланово, то можна говорити про художньо-естетичну інформацію твору як про інформаційну систему, яка містить різні інформаційні потоки або типи інформації. Інформаційний підхід до аналізу мистецтва дозволяє розглядати твір як об'єкт, що зберігає в собі різного типу повідомлення, через які передається соціальний досвід людини від покоління до покоління, і завдяки якому можна здійснити ретроспекцію в різні минулі епохи. Завданням викладача є - сформувати комунікативно-інформаційну

компетентність, яка дозволить майбутньому актору транслювати через сценічний образ усі типи художньо-естетичної інформації.

Компетентнісний підхід. Наукові засади формування професійних компетентностей майбутніх акторів базуються на компетентнісному підході, який поєднує теоретичні знання, практичні навички та особистісні якості здобувачів освіти.

Теоретико-методологічна основа представленого підходу виступає фундаментом оновлення мистецької освіти, дозволяючи подолати розрив між теоретичною базою та реальною сценічною діяльністю. Він орієнтований на формування цілісного досвіду вирішення професійних завдань.

Особистісно-діяльнісною основою є структура компетентності актора, яка розглядається крізь призму підготовки у циклі фахових дисциплін, що інтегрують загальноосвітні та спеціальні компетенції.

Психофізична єдність базується на методах психофізичного тренінгу, де фізична дисципліна, енергетична чутливість та голосова свобода поєднуються в єдину систему творчого вираження («інтегрований актор»).

Ключові компоненти професійної компетентності актора це:

- Сценічна майстерність: центральний складник, що охоплює здатність до перевтілення, володіння технікою артистизму та розвиток природного артистизму.
- Комунікативна компетентність: вміння ефективно взаємодіяти на сцені та в житті, що включає вербальні та невербальні навички спілкування, а також дотримання морально-етичних норм професійної взаємодії.
- Пластична культура: результат пластичного виховання, що є важливою ознакою професійної зрілості та виконавської майстерності.
- Емоційний інтелект: здатність до співпереживання (емпатії), керування власними емоціями та глибокого психологічного аналізу ролі.

Система педагогічних умов, які спрямовані на формування професійної компетентності майбутнього актора та

забезпечують ефективність процесу фахової підготовки представлена такими складниками:

- Суб'єкт-суб'єктна взаємодія: процес навчання базується на активній співпраці між викладачем і студентом, що сприяє обміну творчою енергією та досвідом.
- Тренінгові технології: використання ігрових методів, психофізичних вправ та етюдів як основних засобів формування акторської техніки.
- Адаптація до сучасних викликів: впровадження новітніх методик, що відповідають вимогам не лише традиційного театру, а й кінематографу та цифрових медіа, включаючи досвід дистанційного навчання (відеолекції, онлайн-семінари).
- Мотиваційна складова: створення умов для саморозвитку та творчої активності студентів через залучення представників професійного середовища та участь у реальних мистецьких проектах.

Отже, розглянуті наукові підходи становлять методологічну основу професійної підготовки майбутнього актора театру та кіно як в цілому, так і зокрема, забезпечують висококваліфікований рівень формування його професійної компетентності.

ЛІТЕРАТУРА

1. Локарева Г.В. Фахова компетентність як показник психологічної готовності майбутнього актора до професійної діяльності. Всеукраїнська науково-творча конференція «Міжкультурний діалог у сценічному мистецтві України: досвід взаємодії та трансформацій» (13-14 листопада 2025р.). Тернопіль: ТНПУ, 2025. С.56-59.250.
2. Локарева Г. В., Кривошеєва О. В. Ігровий тренінг у професійній підготовці майбутнього актора: від теорії до практики : монографія / за наук.ред. Г. В. Локаревої. Запоріжжя: Запорізький національний університет, 2025. с. 292.
3. Локарева Г.В., Кривошеєва О.В. Теорія множинного інтелекту в контексті сучасної професійної підготовки майбутнього актора. «Методологічні та практичні проблеми професійної підготовки акторів та дизайнерів»: матеріали VI науково-методичного семінару / Головні редактори: Г.В. Локарева, Ю.В. Гончаренко. Запоріжжя : Запорізький національний університет, 2024.С.6-11.

-
4. Локарева Г.В., Стадніченко Н.В. Підготовка майбутнього актора до професійного спілкування: теоретичний та практичний аспекти: монографія. Запоріжжя: Запорізький національний університет, 2019. 428 с.

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

СЦЕНІЧНА ОСВІТА ЯК СЕГМЕНТ НЕФОРМАЛЬНОЇ ОСВІТИ В УКРАЇНІ.

- **Практична орієнтація:** На відміну від теорієцентрованої академічної системи, неформальна освіта фокусується на конкретних навичках: робота на камеру, кастинги, імпровізація та сучасні перформанси.
- **Відсутність вікових та соціальних бар'єрів:** Доступність для людей будь-якого віку та професійного бекграунду (принцип *lifelong learning*).
- **Динамічність програм:** Курси та інтенсиви швидше адаптуються до змін у кіно- та театральній індустрії, ніж державні навчальні плани.
- **Експертність викладачів:** Навчання часто проводять діючі практики — режисери, актори та кастинг-директори, що забезпечує пряму передачу актуального досвіду.
- **Сертифікація замість диплома:** Результатом є отримання сертифіката та практичного портфоліо (шоуріла), що цінується приватними продакшнами не менше за державний диплом.
- **Терапевтична та соціальна функція:** Використання театральних методик (драматерапія) для розвитку софт-скілів, впевненості та емоційного інтелекту в цивільних сферах.
- **Роль ком'юніті:** Створення професійних нетворкінгів, де студенти відразу інтегруються в середовище потенційних роботодавців та колег.

ЛІТЕРАТУРА

1. Закон України «Про освіту» від 05.09.2017 № 2145-VIII. (Стаття 1, п. 16 — визначення неформальної освіти; Стаття 18 — особливості здобуття освіти дорослих).

-
2. Закон України «Про професійний розвиток працівників» від 12.01.2012 № 4312-VI.
 3. Сулаєва Н. В. Неформальна мистецька освіта в системі професійної підготовки вчителя. Полтава: ПНПУ імені В. Г. Короленка, 2013. 408 с.
 4. Технології навчання дорослих в умовах формальної і неформальної освіти: практ. посіб. / М. П. Вовк та ін. Кропивницький: Імекс-ЛТД, 2020. 347 с.
 5. Аніщенко О. В. Неформальна мистецька освіта дорослих у контексті культурно-освітнього простору регіону. Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології. К.: НАКККіМ, 2016.
 6. Філософія культурно-мистецької освіти. *Філософія культурно-мистецької освіти*: матеріали Всеукр. наук. конф., м. Київ, 24 бер. (24 черв.). 2022 р., КНУКіМ, 2022. 240 с. URL: <https://knukim.edu.ua/wp-content/uploads/2022/08/Zbirnyk-Filosofiya-kulturno-mysteczkoji-osvity.pdf> (дата звернення: 13.04.2026)
 7. Неформальна освіта в культурі: довгострокові внески з високими відсотками. *Українська правда. Культура*. 2016. URL: <https://life.pravda.com.ua/culture/2016/03/29/209983/> (дата звернення: 13.04.2026)
 8. Неформальна освіта в Україні: мистецький вимір. *Logos Science*: матеріали міжнар. конф., м. Париж, 1 бер. 2024. URL: <https://archive.logos-science.com/index.php/conference-proceedings/article/view/1679> (дата звернення: 13.04.2026)

Гордєєв С.І.,
кандидат мистецтвознавства, професор
професор кафедри режисури
Харківської державної академії культури
заслужений діяч мистецтв України

ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОЇ ТЕАТРАЛЬНОЇ ШКОЛИ УКРАЇНИ

Шановні колеги, дозвольте почати доповідь з дискусійного питання:

чи потребує система виховання митців у театральній школі радикального перегляду, і чи можлива сьогодні інтеграція надбань режисера-новатора українського театру ХХ століття Леся Курбаса в академічну освіту?

Саме ці питання сьогодні визначають вектор моїх роздумів про стан і перспективи сучасної театральної школи України.

Мистецька освіта зараз перебуває у складному перехідному стані. З одного боку, вона спирається на потужну традицію, сформовану протягом ХХ століття, зокрема на систему психологічного театру, яка й досі залишається основою акторської та режисерської підготовки в багатьох вишах країни. З іншого боку, реальний театральний процес давно вийшов за межі цієї системи, що створює внутрішню суперечність між навчанням і сучасною сценічною практикою.

Однією з ключових проблем є консерватизм методик. У більшості театральних закладів освіти домінує репродуктивна модель навчання, орієнтована на відтворення вже сформованих педагогічних прийомів і підходів. При цьому значно менше уваги приділяється формуванню індивідуального мислення майбутнього митця, розвитку його авторської позиції. У результаті випускник часто виявляється добре підготовленим технічно, але недостатньо готовим до відповідальності за гуманістичні ідеали, які особливо зараз потрібні суспільству.

Не менш важливою є проблема розриву між освітою і практикою. Театральна школа (окрім столичних вишів) нерідко існує як замкнена система, що функціонує за власними правилами, відокремлено від живого театального процесу. Студенти мають обмежені можливості для включення в реальні постановки стаціонарних державних театрів, але частіше співпрацюють з незалежними театрами та беруть участь у фестивальному русі.

Окремо варто наголосити на проблемі педагогічного складу. Сьогодні спостерігається певний дисбаланс: з одного боку — досвідчені викладачі, носії традиції, з іншого — недостатня кількість молодих практиків, які могли б привнести нову енергію і сучасне бачення. Водночас не всі практикуючі митці, залучені до викладання, володіють необхідною педагогічною методологією, що також впливає на якість навчального процесу.

Суттєвим чинником є і матеріально-технічний стан багатьох навчальних закладів. Обмеженість ресурсів стримує розвиток експериментальних форм роботи, ускладнює повноцінну реалізацію режисерських задумів, знижує рівень підготовки акторів до роботи в різних сценічних умовах.

Не можна оминати й вплив сучасних соціальних обставин. Театральна освіта реагує на глибокі суспільні зміни, військовий стан та його наслідки (і, в першу чергу, онлайн навчання), що відбуваються в Україні. Це впливає як на тематику творчих робіт студентів, так і на саму атмосферу навчального процесу. Театр дедалі більше звертається до живого досвіду, особистісного висловлювання, що вимагає відповідних змін у підходах до навчання.

У цьому контексті, на мій погляд, актуальним сьогодні є звернення до творчого надбання Лесь Курбаса. Його система мислення, орієнтована на синтез мистецтв, інтелектуалізацію театру, активну позицію актора як співтворця режисера, може стати не лише історичним надбанням, а й методологічною основою оновлення театральної освіти. Проте проблема полягає в тому, що ця спадщина часто залишається на рівні декларацій, не будучи системно інтегрованою в навчальний процес. Необхідно, щоб спадщина Курбаса поставала не як музейний експонат, а як жива система мислення, що продовжує впливати на формування молодих режисерів та акторів. Водночас звернення до курбасівської системи виховання актора та режисера – це не лише вивчення його методів, а й прийняття певної світоглядної позиції, притаманної справжньому митцю. Лесь Курбас — не лише минуле українського театру, а й його майбутнє.

Саме про це йшлося під час Всеукраїнського круглого столу, який відбувся під егідою кафедри режисури ХДАК в онлайн-форматі за темою «Лесь Курбас і сучасна театральна освіта України: педагогічні роздуми». Викладачі та студенти театральних вишів Харківщини, Львівщини, Рівненщини і Тернопільщини ділилися своїми думками, роздумами про сучасний стан мистецької освіти та фундаментально-театральну спадщину, яку залишив для нас Лесь Курбас. Наведемо деякі відгуки учасників, що прозвучали під час проведення Круглого столу:

Юлія Щукіна — кандидатка мистецтвознавства, доцентка, завідувачка кафедри театрознавства Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського у своєму виступі наголосила на важливості збереження та

передачі театральної традиції — «з рук у руки, від учителя до учнів», а також підкреслила символічність того, що в межах круглого столу були представлені провідні театральні школи України. Такі зустрічі формують сучасний освітньо-мистецький простір і мають перспективу стати регулярною платформою для науково-творчого діалогу, зокрема з розширенням міжнародної співпраці;

Зіновій Стельмашук — кандидат педагогічних наук, доцент Тернопільського національного педагогічного університету імені В. Гнатюка — підкреслив високий рівень обговорення педагогічних проблем. За словами науковця, участь у круглому столі стала можливістю глибше осмислити трансформації мистецьких і педагогічних принципів Курбаса в сучасному театрознавстві та мистецтвознавстві. Зіновій Стельмашук відзначив значущість ініційованого діалогу між науковцями й митцями-практиками, наголосивши на важливості продовження справи Леся Курбаса в сучасному культурному просторі та передачі його творчого спадку молодому поколінню;

Роман Набоков — декан факультету сценічного мистецтва Харківської державної академії культури — підкреслив високий науково-мистецький рівень заходу, його всеукраїнський масштаб та глибину представлених доповідей. За його словами, залучення провідних фахівців у сфері театральної педагогіки й дослідження творчої спадщини Леся Курбаса засвідчило фаховість і концептуальність події;

Микола Набока — випускник *École internationale de théâtre Jacques Lecoq* (Франція), актор, викладач бакалаврського курсу Львівського національного університету імені Івана Франка, засновник і керівник мистецького об'єднання «Хвиля», відомий в Україні експериментатор, який разом зі студентами впроваджує практичні тренінги «за школою Курбаса», наголосив на важливості таких професійних «зустрічей-звірок», які дозволяють обмінюватися напрацюваннями, осмислювати спільний досвід і підтримувати постійний зв'язок між дослідниками та практиками, що працюють зі спадщиною Курбаса.

Особливу увагу він звернув на обговорення акторських технік, практичних тренінгів і концепції «розумного арлекіна»,

які розглядалися як інструменти виховання інтелектуально та духовно свідомого митця. На його переконання, щорічне зібрання науковців, практиків театру та викладачів є важливою ознакою живого творчого процесу, у якому триває діалог поколінь і формуються нові підходи до осмислення театральної школи видатного майстра;

Діана Кондратова — магістрантка 1 курсу Харківської державної академії

культури — підкреслила, що Всеукраїнський круглий стіл став важливою подією, оскільки вийшов за межі біографічних згадок і перетворився на платформу для глибокого аналізу педагогічних принципів Курбаса та їх актуальності в сучасному освітньому процесі, що спадщина митця була представлена не як історичний артефакт, а як жива система мислення, яка продовжує впливати на формування молодих режисерів і акторів. На її думку, театральна освіта має формувати не лише виконавця, а мислителя з активною громадянською позицією.

Погоджуючись з відгуками учасників, на закінчення, хочу підкреслити, що головне завдання театральної освіти сьогодні полягає у формуванні такої педагогічної системи, яка б поєднувала глибину традиції з актуальністю сучасного художнього мислення. Сучасна театральна школа України постає перед необхідністю глибокого переосмислення власних засад. Настав час, коли ми можемо перейти від слів про реформування театральної освіти до практичних дій: розробки навчальних програм, методичних посібників щодо реалізації ідей, пов'язаних із наближенням творчого та педагогічного надбання Леся Курбаса до наших вихованців, студентів мистецьких навчальних закладів.

СЕКЦІЯ 1

Історія театру: персоналії та мистецький досвід

Гордієнко М. В.,

студентка 2-го курсу

спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»

Локарева Г.В.,

доктор педагогічних наук, професор,

зав. кафедри акторської майстерності

Запорізького національного університету

ВНУТРІШНІЙ МОНОЛОГ ЯК ФОРМА МИСЛЕННЯ В АКТОРСЬКІЙ ПРАКТИЦІ

Сучасне театральне мистецтво характеризується зростанням вимог до психологічної глибини сценічного образу. Глядач очікує від актора не лише високої зовнішньої техніки та емоційної виразності, а й правдивого внутрішнього життя персонажа, розкриття його прихованих мотивів, сумнівів, бажань і внутрішніх конфліктів. У цьому контексті особливої актуальності набуває проблема внутрішнього монологу як форми мислення в акторській практиці [7].

Проблема внутрішнього монологу активно досліджується в психології, психолінгвістиці та театральній педагогіці. У наукових працях розкривається його роль у формуванні підтексту, забезпеченні органічності гри та створенні психологічно достовірного сценічного образу.[7; 5]. Окрему увагу приділено когнітивним аспектам акторської діяльності, процесу інтерпретації ролі та специфіці внутрішнього мовлення як інструменту художньої виразності.

Внутрішній монолог є складним психологічним феноменом, який у професійній діяльності актора виступає не лише засобом самоаналізу, а й ключовим механізмом переходу від тексту до підтексту. Він забезпечує безперервність внутрішнього життя персонажа, наповнює паузи активним мисленням і дозволяє актору органічно існувати в запропонованих обставинах. Через внутрішній монолог актор формує мотивацію дій героя, вибудовує логіку його поведінки,

розкриває суперечності між тим, що персонаж говорить уголос, і тим, що він насправді думає та відчуває [7].

Аналіз різних театральних систем показав підпорядкованість внутрішнього монологу зовнішнім формам та ритму сценічної дії. Лесь Курбас акцентував інтелектуально-метафоричний характер внутрішнього монологу, особливо в «зонах мовчання». Сучасний український та зарубіжний театр характеризується синтетичним підходом, що поєднує психологічну глибину з умовністю та експериментальними формами [2]

Дієвість внутрішнього монологу відбувається через функціональне навантаження :

1. Психологічна функція полягає в глибокому зануренні актора в мотиви та конфлікти персонажа.
2. Драматургічна функція допомагає розкривати підтекст ролі.
3. Комунікативна функція забезпечує живе, природне реагування на слова та дії партнерів по сцені
4. Регулятивна функція дозволяє актору керувати власним емоційним станом під час вистави, стримувати надмірні емоції або, навпаки, активізувати їх у потрібний момент
5. Художньо-естетична функція збагачує сценічний образ, робить його об'ємним, багатогранним і естетично досконалим [1; 7].

Особливе значення має передача підтексту через контрастні, доповнювальні, оціночні та емоційно-напружені способи.

Роботи актора над внутрішнім монологом та специфічні методи його відпрацювання визначають поетапний ланцюжок дій: внутрішній діалог → монолог перед виходом → наповнення пауз → етюди без слів → метод подвійної свідомості.

Прикладом використання внутрішнього монологу в знакових ролях є: у ролі Гамлета переважає філософсько-аналітичний тип монологу, у Мавки («Лісова пісня» Лесі Українки) — поетично-образний та емоційно-чуттєвий, а в ролі Доктора Джекіла / Містера Хайда — контрастний і двоїстий, що вимагає швидкого перемикання між протилежними внутрішніми світами [5; 6].

Типовими проблемами у використанні внутрішнього монологу є його бідність або механічність, розрив між текстом і підтекстом, надмірна інтелектуалізація та втрата концентрації під час вистави. Для подолання цих проблем розроблено практичні рекомендації, які зможуть допомогти актору глибше розуміти свою роль й покращити роботу з внутрішнім монологом.

Рекомендації для майбутніх акторів. Майбутнім акторам важливо розпочинати роботу над внутрішнім монологом вже на ранніх етапах навчання. Регулярне виконання щоденних вправ (внутрішній діалог, наповнення пауз, етюди без слів) сприяє автоматизації навичок. Особливу увагу слід приділяти письмовому розбору ролі, відеофіксації репетицій та самоаналізу. Не менш важливим є розвиток емоційної пам'яті, творчої уяви та дотримання психогігієни. Індивідуальний підхід з урахуванням типу мислення актора та регулярна робота з викладачем або режисером допоможуть уникнути типових помилок і сформувати професійну майстерність [3; 4].

Таким чином, внутрішній монолог є визначальним чинником професійної досконалості актора. Він формує глибинний зміст сценічного образу, забезпечує художню переконливість, психологічну достовірність і органічність гри. Свідоме опанування цим інструментом значно підвищує якість акторської майстерності в умовах сучасного театру.

ЛІТЕРАТУРА

1. Брук П. Порожній простір / Пітер Брук ; пер. з англ. Київ : Видавництво Старого Лева, 2018. 224 с.
2. Курбас Л. Філософія театру. Київ : Основи, 2001. 312 с.
3. Неклюдова Т. Б. Основи акторської майстерності : навч. посібник 2023. 184 с.
4. Новикова Р. А. Сучасні методи розвитку сценічної уваги та внутрішнього монологу. *Театральна педагогіка*. 2021. № 4. С. 112–120.
5. Пукас А. А. Внутрішній монолог як елемент акторської майстерності : магістерська робота. Київ, 2024. 98 с.
6. Сорока І. «Підтекст» та «внутрішній монолог» у словесній дії актора *Сценічна мова*. 2020. Вип. 16. С. 220–230.
7. Roznowski R. Inner Monologue in Acting / Robert Roznowski. Palgrave Macmillan, 2013. 234 p.

*Гринь Р.П.,
студент 4-го курсу
спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»
Соколовська Н.П.
старший викладач,
заслужена артистка України
Запорізького національного університету*

«КОМЕДІЯ ХАРАКТЕРІВ» КАРЛО ГОЛЬДОНІ, ЯК ОСНОВНА РУШІЙНА СИЛА ЕВОЛЮЦІЇ ІТАЛІЙСЬКОГО ТЕАТРУ XVIII СТ.

Незважаючи на реформи театрального мистецтва Італії в першій половині XVIII століття, панування комедії дель арте все ще зберігалось до зазначеного часу. Безумовно, в цей період комедія масок вже переживала відчутний занепад, проте вона продовжувала займати важливе місце на сцені і становила основу репертуару всіх акторських труп. Увібравши сценічний досвід, накопичений протягом двох століть існування в Італії професійного акторства, комедія дель арте залишалася передовим носієм великої театральної культури регіону. Внаслідок такої глибокої вкоріненості цього явища реформувати театр шляхом повного заперечення комедії масок було завданням близьким до нездійсненого. Набагато реалістичніше виглядала перспектива критичного переосмислення та тотальної переробки її величезної спадщини. Одним із найуспішніших реформаторів, який вибрав шлях еволюційного, переосмислення був комедіограф Карло Гольдоні, який здійснив драматургічну реформу, намічену його численними попередниками у різних областях Італії [1].

Творчість К. Гольдоні зіграла величезну роль у культурному розвитку Італії та сприяла формуванню національної єдності країни. До нього таку об'єднувальну функцію, виконувала тільки комедія масок. Цей жанр також долав політичну та культурну роздробленість італійських регіонів. Ввібравши безліч місцевих особливостей, що виявлялися, наприклад, у багатомовності масок, комедія дель арте користувалася популярністю по всій Італії і стала загальнонаціональним театральним жанром [4].

Розуміння необхідності реформування італійського театру виникло у Гольдоні під впливом передових ідей епохи Просвітництва. Комедія дель арте представлялася йому перешкодою поширення нових ідей серед широких верств суспільства. Він виступав проти цього жанру як проти антипросвітницького мистецтва, заснованого на порожній розвазі та беззмістовному сміху. Гольдоні прагнув створити змістовний театр, наповнений ідеями, що мав би силу відбивати сучасну дійсність. На його думку, цього можна було досягти лише відмовившись від імпровізованої комедії та замінивши її літературною драматургією, яка спиралася б на реальні проблеми життя та поширювала просвітницькі ідеї. У новій комедії мали бути відсутні всі основні структурні елементи комедії дель арте – її маски, імпровізація та буффонада.

Проте, К. Гольдоні високо цінував такі особливості комедії масок, як легкість, природність та жвавість акторської гри. Йому подобалися яскравий комізм акторів цього жанру, а також зрозуміле та доступне кожному глядачеві видовище. Драматург чудово усвідомлював величезну популярність образів комедії дель арте, пов'язану з їхнім яскравим національним колоритом. Через це його метою було не повне знищення Арлекіна та Панталоне, а збереження всього життєздатного та цінного в цьому жанрі при відмові від застарілих та відживших своїх елементів. Отак, імпровізація в театрі Гольдоні повністю не зникла. Навіть після переходу до повністю написаних п'єс вона продовжувала використовуватися акторами в окремих сценах, особливо виконавцям комічних ролей. Гнучкість та природність діалогу у подібних п'єсах дозволяли митцям вільно поводитися з текстом. Як наслідок, ці комедії залишилися практично єдиними творами, де акторська імпровізація продовжувала зберігатися.

Створений новий жанр комедії сам італійський драматург називав "комедією характерів" [1]. Однак, на відміну від розуміння подібного терміна, наприклад, французами, які ставили в центрі вистави один характер, що зводився до будь-якої однієї пристрасті, пороку або дива, Гольдоні любить давати у своїх п'єсах зіткнення найрізноманітніших характерів, гранично індивідуалізованих. Приватне цікавить його більше

спільного, і в цьому його принципова відмінність від Мольєра та всієї французької класицистської драматургії [1].

Жага нового матеріалу, прагнення створювати нові сюжети відображали величезні пізнавальні завдання, які стояли перед італійським театром у XVIII столітті. Саме щодо цього К. Гольдоні особливо повно долає принципи попередніх італійських театрів, які за своїми жанрами були наскрізь традиційними і навіть не намагалися створювати нові сюжети. Якщо в комедії дель арте вважалося суттєвим не «що», а «як» - не тематика, а її акторська подача, то *комедія характерів* рішуче переносить центр тяжкості на тематику, сюжет, нові мотиви та образи. У повній відповідності до духу епохи Просвітництва Гольдоні демонструє у своїй комедії здоровий скептицизм щодо мотивів поведінки людей.

Головний внесок Карло Гольдоні в історію театру полягає в тому, що спираючись на весь досвід, що складався як з італійської, так і з зарубіжної драматургії, він став засновником національної літературної комедії Італії. Незважаючи на тісний зв'язок із Венецією, де пройшли його життя, громадська діяльність і робота в театрі, митець зумів підняти у своїх творах теми, які виходять далеко за межі інтересів лише венеціанської публіки. Завдяки цьому він став не лише венеціанським, а й загальнонаціональним драматургом.

Отже, Карло Гольдоні забезпечив перехід від народної, майданної імпровізованої комедії дель арте до «регулярної», «цивілізованої» літературної комедії з фіксованим текстом, різноманітними сюжетами, сценічними положеннями та героями-характерами, що, безумовно, відіграло величезне значення для розвитку комедії, та стало тим фактором, що дозволило театру Італії перейти від звичайної вуличної буфонади до глибокого і складного мистецтва.

ЛІТЕРАТУРА

1. Weiss P. Carlo Goldoni. NGDO. Vol. 2. P. 478.
2. Г.Й. Давиденко, М.О. Величко. Історія зарубіжної літератури XVII – XVIII століття : навч. посіб. 2-ге вид., перероб. та доп. Київ: центр учбової літератури, 2007. 292с.

-
3. Гольдоні Карло. Зарубіжні письменники : енциклопедичний довідник: у 2 т. / за ред. Н. Михальської та Б. Щавурського. Тернопіль: Навчальна книга Богдан, 2005. 462 с.
 4. Дмитрова Л. М. Підручна книга з історії всесвітнього театру. Харків: Державне видавництво України, 1929. 469 с.

*Димченко А.О.,
Запорізький національний університет,
студентка 3-го курсу,
спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»
Локарєва Г.В.,
доктор педагогічних наук, професор,
зав. кафедри акторської майстерності
Запорізького національного університету*

ДРАМАТУРГІЯ МІГЕЛЯ ДЕ СЕРВАНТЕСА ЯК ВИЯВ ІСПАНСЬКОГО ГУМАНІЗМУ ТА ЇЇ АКТУАЛЬНІСТЬ У СУЧАСНОМУ КУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

Гуманізм епохи Відродження став переломним явищем для європейської культури. Саме в цей період у центрі уваги опинилася людина — не як частина встановленого Богом порядку, а як окрема особистість зі своїми переконаннями, правом на свободу та власний вибір [3]. Особливо цікаво ці процеси проявилися в Іспанії XVII століття. Там гуманістичні ідеї розвивалися не в умовах стабільності, а навпаки — у часи політичного напруження, посилення церковного впливу та суспільних суперечностей [2]. На цьому тлі формується творчість Мігеля де Сервантеса, у якій гуманізм уже не виглядає гармонійною системою поглядів. У його творах він стає проблемою, дискусією, постійним сумнівом.

Сьогодні інтерес до драматургії Сервантеса помітно зростає. Причина полягає не лише в історичній цінності його творів. Багато питань, які порушував письменник, залишаються актуальними й тепер: нетерпимість у суспільстві, моральний вибір людини, конфлікт між особистістю та владою, проблема свободи думки [1]. Через це драматургія Сервантеса читається вже не просто як література доби Відродження, а як текст, який дозволяє по-новому подивитися на сучасний світ.

Творчість письменника давно перебуває в центрі уваги зарубіжних дослідників. Е. К. Граф розглядає Сервантеса як автора, що значною мірою випередив свій час і фактично підготував ґрунт для модерного мислення [1]. Іншу позицію займає А. Дж. Клоуз, який наголошує на необхідності читати Сервантеса саме в межах його історичної епохи та культурного середовища [2]. А. К. Форсіоне досліджує гуманістичний характер творчості письменника та простежує вплив еразмізму на його світогляд [3]. Водночас Б. Фукс зосереджується на питаннях культурної ідентичності та ставленні до мавританської спадщини в Іспанії [4]. Дослідження К. Іглесіас-Креспо вже пов'язане з проблемою пам'яті та внутрішньої кризи ранньомодерного суспільства [5].

Іспанський гуманізм помітно відрізнявся від гуманізму інших європейських країн. Якщо в Італії ренесансна культура формувалася переважно навколо ідеї гармонійного розвитку людини, то в Іспанії все виглядало складніше. Тут гуманістична думка змушена була співіснувати з інквізицією, жорсткою релігійною цензурою та атмосферою постійної підозри [2]. Через це іспанський гуманізм втрачає відчуття цілісності. У ньому дедалі більше з'являються тривога, скепсис й недовіра до навколишнього світу.

У творчості Сервантеса ці суперечності відчуються особливо гостро. Його життєвий досвід багато в чому визначив характер художнього мислення письменника. Військова служба, поранення під час битви при Лепанто, алжирський полон, матеріальні труднощі — усе це формувало людину, яка добре бачила нестабільність і жорстокість реального життя. Саме тому герої Сервантеса не виглядають ідеалізованими. Вони часто помиляються, сумніваються, потрапляють у внутрішні конфлікти. У цьому й полягає одна з головних особливостей його драматургії — увага до живої, суперечливої людини [1].

Однією з найважливіших тем у творчості письменника стає проблема людської гідності. Особливо помітно це у другій частині «Дон Кіхота», де Сервантес звертається до теми морисків — мусульман, яких після Реконкісти примусово навернули у християнство. Через історію Рікоте та Ани Фелікс письменник фактично ставить під сумнів політику вигнання та

сам принцип «чистоти крові», що визначав становище людини залежно від її походження [4]. Для літератури XVII століття така позиція була досить сміливою [1]. Сервантес показує, що етнічна або релігійна належність не визначає людську цінність.

Ще одна проблема, яка постійно з'являється у творах письменника, — це межа між реальністю та ілюзією. Герої Сервантеса дуже часто існують ніби між двома світами: тим, який вони бачать, і тим, який існує насправді. Іноді ця межа майже зникає [5]. Саме тому у творчості письменника так багато мотивів омани, гри, перевтілення. Таке бачення світу пов'язане із загальною кризою пізнання, характерною для Іспанії XVII століття. Людина вже не відчуває абсолютної впевненості у власних переконаннях. Вона постійно сумнівається — і в собі, і в реальності навколо.

Цікаво, що навіть міжособистісні відносини у драматургії Сервантеса побудовані не за чіткими схемами. Його персонажі рідко поділяються на «позитивних» і «негативних». Навпаки, вони постійно змінюються під впливом обставин, емоцій чи власних страхів. Через це конфлікти у творах Сервантеса виглядають психологічно переконливими. Автор не нав'язує читачеві готових висновків, а змушує самотійно оцінювати поведінку героїв.

Варто звернути увагу й безпосередньо на драматургічні твори Сервантеса. У п'єсах «Алжирські пригоди» («El trato de Argel») та «Велика султанша» («La gran sultana») письменник звертається до тем свободи, людської гідності та міжкультурного співіснування. Через театральний конфлікт, поєднання трагічного й комічного, а також психологічну складність персонажів, Сервантес показує людину не як носія абстрактних ідеалів, а як живу особистість, що постійно змушена робити моральний вибір [3]. Саме тому його драматургія стала важливим виявом гуманістичної думки іспанського Відродження [1].

Варто звернути увагу й на художні особливості драматургії письменника. Для Сервантеса характерне поєднання трагічного й комічного, іронія, багатоголосся персонажів, театральна гра з реальністю [2]. Часто він використовує прийом «театру в театрі», завдяки якому стирається межа між справжнім життям і

сценічною умовністю. Подібні художні рішення значно випереджали свою епоху та пізніше вплинули на розвиток європейської літератури й театру.

Отже, драматургія Мігеля де Сервантеса є не просто частиною іспанської літератури XVII століття. Вона стала одним із найяскравіших проявів гуманістичної думки доби [3]. Сервантес показує людину складною, суперечливою й часто невпевненою у власному виборі. Саме тому його твори не втратили актуальності до сьогодні, а проблеми свободи, толерантності, моральної відповідальності та людської гідності продовжують звучати сучасно [1].

ЛІТЕРАТУРА

1. Graf E. C. *Cervantes and Modernity: Four Essays on Don Quixote*. Lewisburg : Bucknell University Press, 2007. 247 p.
2. Close A. J. *Cervantes and the Comic Mind of His Age*. Oxford : Oxford University Press, 2000. 312 p.
3. Forcione A. K. *Cervantes and the Humanist Vision*. Princeton : Princeton University Press, 1982. 368 p.
4. Fuchs B. *Exotic Nation: Maurophilia and the Construction of Early Modern Spain*. Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 2009. 296 p.
5. Iglesias-Crespo K. Humanism and the Crisis of Memory in Early Modern Spain // *Intellectual History Review*. 2026. Vol. 36. № 2. P. 195–210.

Федоренко Я.,

студентка 3-го курсу,

спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»

Гончаренко Ю. В.,

кандидат педагогічних наук, доцент,

доцент кафедри акторської майстерності

Запорізького національного університету

СТАНОВЛЕННЯ ТЕАТРУ ІМЕНІ ВОЛОДИМИРА ГЕРАСИМОВИЧА МАГАРА В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА 30-50-Х РОКАХ XX СТОЛІТТЯ

У контексті сучасного українського мистецтва, особливо в умовах воєнного стану, трансформація актуальних культурних процесів набуває особливого значення. Для нас, як майбутніх акторів, надзвичайно важливо усвідомлювати значущість внеску

попередніх поколінь у формування національної культурної спадщини. Звернення до автентичної української культури та опора на її традиції залишаються фундаментальними чинниками для нашого професійного й творчого розвитку.

Український театральний простір першої половини ХХ століття був надзвичайно важливим етапом у формуванні національної культурної ідентичності. Цей період відзначався суттєвими змінами в художніх стилях, появою новаторських режисерських підходів та значним прогресом у професійній театральній освіті. Театр цього часу став не лише мистецьким явищем, а й своєрідним дзеркалом соціальних, політичних і духовних змін в українському суспільстві. Основними тенденціями розвитку театрального мистецтва цього періоду включали:

- уніфікацію жанрів, де домінували героїко-романтична драма та музична комедія;
- епізацію сценічних постановок із акцентом на масштабність і панорамність;
- академізацію театральної мови шляхом інтеграції принципів Станіславського та української традиції;
- інтеграцію фольклорних елементів для підкреслення національної самобутності.

Окрім того, дослідження даного періоду також є актуальним, адже воно дозволяє краще зрозуміти процеси трансформації українського театру на тлі складних історичних подій першої половини ХХ століття. Це також дає змогу оцінити внесок визначних діячів у формування національної театральної школи. Історію українського театру 1930–1950-х років досліджували радянські мистецтвознавці й театрознавці діаспори такі як Кузякіна Н., Кисельов Й., Ревуцький В., які зафіксували унікальний хронікальний та фактологічний матеріал, а також сучасні науковці Клековкін О, Веселовська Г., Красильникова О. та експерти ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, які здійснили ґрунтовну деідеологізацію цього складного періоду. Перетворення української культури в період 1930–1950-х років стали об'єктом дослідження багатьох визначних науковців. Зокрема, Мирослав Попович у своїй монографії «Нарис історії культури України» досконало

аналізує культурний клімат радянської доби, акцентує увагу на сталінському терорі 1930-х років, руйнуванні театру «Березіль», уповільненні процесу українізації та проблемах інтелігенції в повоєнний час. Анна Веселовська звертає увагу на перехідні етапи від модернізму 1920-х до тоталітарного стилю театру 1930-х і подальших років. Галина Скляренко досліджує розвиток українського образотворчого мистецтва ХХ століття, зокрема трансформацію авангарду у соцреалізм і специфіку художнього процесу 1930–1950-х років. Наталія Асєєва детально аналізує вплив ідеологічних канонів на радянське мистецтво того ж періоду. Але розвиток театрального мистецтва, зокрема діяльність Запорізького академічного обласного українського музично-драматичного театру імені В.Г. Магара у 30–50 роках, залишається недостатньо розкритою у сучасному вітчизняному мистецтвознавстві. Були декілька спроб мистецтвознавців розглянути на науковому рівні історію та особливості театру ім. В.Г. Магара : наукова магістерська робота Ігнат'євої Н.В.; мистецтвознавча робота Гердової Т.С.; краєзнавчі статті; театральні рецензії. Але на наш погляд, ця тема не є повністю розвинена та потребує більшого дослідження. Тож здійснимо комплексний аналіз становлення театру ім. В.Г. Магара в 30-50х роках ХХ століття, а також визначимо його художньо-естетичні особливості, які мають значний вплив на сучасні процеси відродження та розвитку українського театрального мистецтва.

Становлення театру ім. В. Г. Магара у 30–50-х роках ХХ століття розкриває унікальний шлях трансформації колективу від пересувного й фронтового об'єднання до потужної стаціонарної сцени. Художньо-естетична платформа театру під керівництвом В. Магара базувалася на синтетичній природі українського музично-драматичного жанру. В ній гармонійно поєднувалися глибока психологічна драма, висока вокальна культура, хорове мистецтво та виразна хореографія. Крім того, музичне оформлення вистави ніколи не було просто тлом, а виступало повноцінним рушієм сюжету. Режисерському почерку Володимира Магара були притаманні монументальність, героїко-романтичний пафос, філософська заглибленість та особлива майстерність у вибудовуванні масових народних сцен. Театр імені

Театр пройшов шлях від пересувного колективу до масштабного культурного центру промислового регіону. Засновник театру, Володимир Магар, створив унікальну школу акторської майстерності, яка поєднала психологічний театр із елементами національного колориту. Театр став платформою для збереження класичної спадщини та розвитку сучасної драматургії, демонструючи високий рівень мистецтва і проникнення у народну стихію. Навіть у складні періоди війни та післявоєнної відбудови він підтримував національну ідентичність та моральний дух народу.

Аналізуючи творчий шлях колективу в 30–50-х роках ХХ століття, можна виділити такі особливості, які сформували унікальне обличчя театру імені В. Г. Магара:

1) Монументальність та героїко-романтичний пафос: Специфіка глядача індустріального Придніпров'я вимагала від театру «крупного мазку» — масштабних мізансцен, епічності мислення, апеляції до сильних героїчних характерів та високого емоційного градусу гри;

2) Екстремальна мобільність та фронтовий досвід: Статус «пересувного» у 30-х роках та робота як «Першого фронтового театру УРСР» у 40-х виробили у колективу унікальну здатність швидко адаптуватися до будь-яких умов, лаконічність сценографії та виняткову акторську самовіддачу;

3) Ансамблевистість та універсалізм акторів: У театрі сповідувався принцип міцної акторської родини-школи, де вирощувалися актори-універсали, здатні майстерно переходити від глибокого психологічного реалізму до плакатного гротеску чи високої трагедійної умовності;

4) Прихований національний етноцентризм: Попри жорсткий цензурний тиск соцреалізму та радянську уніфікацію, театр тримав у фокусі національну класику, українську ментальність і мову, маркуючи Запорізький край як питомо український культурний простір.

Творча робота театру в цей період стала свідченням збереження української культури попри історичні виклики, а також сприяла зміцненню основ для майбутнього розвитку мистецтва в регіоні, залишаючи важливий слід у національній культурній спадщині.

Отже, діяльність театру імені В. Г. Магара у 30–50-х роках ХХ століття є яскравим свідченням збереження та розвитку української культури під непростими умовами тогочасної історії. Колектив не тільки зумів пристосуватися до викликів епохи, але й створив міцну основу для майбутнього процвітання театрального мистецтва в Запорізькому регіоні, інтегруючись у інтелектуальну та естетичну спадщину української нації. Проведений аналіз демонструє, що саме синергія професійної режисури, потужної акторської майстерності та вірності національним традиціям допомогла театру зайняти вагоме місце в історії української сцени.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гайдабура В. М. Театр ім. М. О. Щорса. Харків: Прапор, 1979. С. 55-118.
2. Красильникова О. В. Історія українського театру ХХ сторіччя. К.: Либідь, 1999. 208 с.
3. Офіційний сайт Запорізького академічного обласного українського музично-драматичного театр ім. В. Г. Магара.
[URL:https://magara.zp.ua/](https://magara.zp.ua/)

*Бондаренко Т.,
студентка 2-го курсу,
спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»
Локарьова Г.В.,
доктор педагогічних наук, професор,
зав. кафедри акторської майстерності
Запорізького національного університету*

РОЛЬ ГЛЯДАЧА ЯК АКТИВНОГО УЧАСНИКА ТЕАТРАЛЬНОГО ДІЙСТВА В ІМЕРСИВНОМУ ТЕАТРІ

Імерсивний театр – це явище, яке радикально змінює традиційне уявлення про театральне мистецтво. Якщо у класичному театрі глядач сидить у залі й спостерігає за дією на сцені, то в імерсивному він стає співучасником подій, що розгортаються навколо нього. Саме тому про класичний спектакль можна сказати «я це бачив», а про імерсивний — «це сталося зі мною».

Основна риса імерсивного театру полягає у залученні глядача до вистави. Він може взаємодіяти з акторами, предметами та простором, обирати власний маршрут і навіть впливати на розвиток сюжету.

Кожен витвір мистецтва потребує зовнішнього погляду або співприсутності. У випадку сценічних практик функцію співприсутності виконує глядацька аудиторія. Адже будь-яка сценічна практика орієнтована на спілкування із глядачем.

Глядацька аудиторія – це група осіб, які найрізноманітнішими способами взаємодіють із світом образів, створених у контексті різних художніх та технологічних прийомів.

Власне взаємодія з глядачами і стояла у витоках сценічної діяльності. Тому глядач в сценічній практиці – це центральна фігура будь-якої вистави. Так само, одна з актуальних проблем дослідження мистецтвознавців, критиків та рецензентів.

Сучасний глядач – це активна особа, яка відвідує музеї чи картинну галерею, переглядає телевізійні програми, грає у відеоігри, підключається до соціальних мереж, дивиться виставу в театрі або у кінотеатрі. Тому нині дослідження глядача переважно орієнтовані на підкреслення його активної ролі у взаємодії із мистецькими творами, що породило широку дискусію щодо трансформації його стану від пасивного споглядання до активного залучення і включення до художніх проєктів.

«Відносини з аудиторією – це вид спілкування у мистецькій комунікаційній системі, який вимагає і від глядача, і від актора володіння специфічною мовою і поведінкою.

Ігрова поведінка – це базова умова для артикуляції, сценічної дії та її зв'язку з глядачем; це створення середовища, в якому діють драматичні актори, щоб побудувати конвенцію реальності на сцені, на яку звернена увага глядача. Така ігрова поведінка – це своєрідний інструмент, який використовують актори, щоб увійти в сценічну ситуацію і сформулювати уявлення про неї. Утім, на відміну від звичайної гри, сценічна репрезентація вимагає співприсутніх суб'єктів, які беруть у ній опосередковану участь, спостерігаючи за розвитком подій та поведінкою акторів, стають зовнішнім агентом щодо створеної

на сцені реальності. Таким співприсутнім суб'єктом і є глядач. Недарма вже класикою стало твердження, що театр існує доти, допоки є глядач. Ця фраза є особливою у тому сенсі, що вона фактично вказує на умову існування театру. Така умова походить ще з античного уявлення про сценічне дійство як колективний художній досвід»[1].

Прикметно, що сучасний глядач не завжди має конкретне місце відносно сценічного простору, тому його поняття «глядач імерсивного театру» не представлене, як у класичній сценічній теорії і практиці. Адже сучасні культура і мистецтво мають «відповідати принципам створення культурних об'єктів як матеріальних продуктів високого культурно-естетичного рівня, але, водночас, відповідати вимогам часу, стандартам та освітнім тенденціям». Так формується конфлікт художнього бачення та стандартів накопиченого художнього досвіду, який має бути вирішений у процесі діалогу та постійної співпраці.

Роль глядача у сценічних практиках значно трансформувалася в останнє століття: від пасивного сприйняття до активної участі. Традиційно глядач виконував пасивну роль, однак сучасні концепції акцентують на його активному включенні утворення сценічного сенсу та на ролі у всьому сценічному процесі. Відбувається перехід до інтерактивних форм сценічних практик (перформанс, соціальний театр, імерсивний театр), які передбачають залучення глядачів до дії та змінюють класичні уявлення про роль глядача.

«Цифрові платформи, VR, AR та інтерактивні механізми розширюють можливості взаємодії з глядачем, дозволяючи йому брати участь у формуванні сценічного простору та змісту вистави. Така еволюція змінює структуру сценічних практик, інтегруючи активного глядача, що сприяє глибшій взаємодії між мистецтвом та суспільством, відкриває нові горизонти для інтерпретації та створення сценічного сенсу, відображає загальні зміни у культурному споживанні та комунікативних стратегіях суспільства»[2].

Таким чином, імерсивний театр формує нову модель взаємодії між актором і глядачем, де головними інструментами є імпровізація, психологічна майстерність та здатність управляти емоційним станом аудиторії. Діяльність актора у

цьому форматі поєднує класичні навички акторської майстерності з новими техніками, що забезпечує створення унікального театрального досвіду та відкриває нові перспективи розвитку сучасного мистецтва.

ЛІТЕРАТУРА

1. Персанова І. Від пасивного споглядання до активної участі: глядач як співавтор сценічного сенсу. м. Київ, 2025, 154 - 156 с.
2. Губернатор О, Красненко. О. Прояви іммерсивності в сучасних культурних практиках м. Київ, 2023, 93с.
3. Іммерсивний театр: як розбивається стіна між глядачами та акторами .
URL: [Іммерсивний театр: як розбивається стіна між глядачами та акторами - Українська правда. Життя](#) (дата звернення: 08.10.2021)
4. Іммерсивний театр: революція театрального мистецтва
URL: [Іммерсивний театр: революція театрального мистецтва – Лірум](#) (дата звернення: 13.03.2025)

*Гончарова Г-М.В.,
студентка 3-го курсу,
спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»
Гончаренко Ю. В.,
кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри акторської майстерності
Запорізького національного університету*

ТЕАТРАЛЬНА ЕСТЕТИКА ЖАНА-БАТИСТА МОЛЬЄРА: ПРИНЦИПИ ТА ОСОБЛИВОСТІ МИСТЕЦТВА АКТОРА

У сучасній театральній освіті наголошують на тому, що базові принципи сценічної поведінки та художньої виразності неможливо розглядати поза багатовіковим історичним контекстом, який еволюціонував від античної Греції через Середньовіччя та Ренесанс до Нового часу. У розвідках Патриса Паві та Еріка Бентлі підкреслено, що саме в цьому тривалому процесі накопичувався унікальний практичний інструментарій актора як ключового посередника між драматургічним задумом і глядачем. Як доводить у своїх історичних нарисах Б. Шалагінов, кожне покоління митців залишало власні напрацювання, які, за визначенням Пітера Брука, стали основою

сучасної професійної акторської культури. Особливого значення у цьому процесі набуває реформаторська спадщина Франції XVII століття, де звернення до класичних витоків дозволяє майбутнім виконавцям сформувати глибше інтелектуальне розуміння професії, логіки дій та ансамблевої гри.

Попри ґрунтовну теоретичну базу, багато практичних аспектів цієї спадщини все ще потребують додаткового осмислення в контексті викликів сьогодення. У межах даної роботи ми прагнемо детально розкрити, визначити та з'ясувати особливості поглядів реформатора крізь призму сучасної сцени. Зокрема, науковий інтерес становить питання, як саме історичне «мистецтво реакції» та безперервного перебування в образі співвідносяться з практикою новітніх театральних шкіл. Нашою метою є аналіз тих творчих принципів, які можна безпосередньо інтегрувати в сучасний процес навчання та живу акторську практику, гармонійно поєднуючи класичну графіку мізансцени з психофізичною свободою виконавця.

Однією з найважливіших передумов розуміння еволюції європейського театального процесу є дослідження творчих принципів та естетичних поглядів Жана-Батиста Мольєра на мистецтво актора. Його діяльність, як зазначає Гюстав Лансон (у праці «Histoire de la littérature française»), стала визначальним етапом переходу французької сцени XVII століття від умовної, суто риторичної моделі видовища до живого, психологічно обґрунтованого й соціально загостреного театру. На відміну від багатьох тогочасних авторів, Жан-Батист Мольєр унікально поєднував у собі функції драматурга, практичного актора та керівника трупи, що, за розвідками Жака Шерера (у дослідженні «La Dramaturgie classique en France»), дозволило йому реформувати сценічне мистецтво безпосередньо зсередини, спираючись на закони акторської дії.

Становлення художньої системи Ж.-Б. Мольєра відбувалося в умовах суворої канонізації естетики класицизму, яка вимагала від мистецтва раціональності, гармонії та дотримання правил трьох єдностей. Проте реформатор приніс на сцену абсолютно нові творчі принципи:

- принцип життєвої правдивості та правдоподібності, що орієнтував на наближення сценічної дії до реального

повсякденного життя, де персонажі керувалися здоровим глуздом і логікою;

- принцип соціального виправлення звичаїв через сміх (*castigat ridendo mores*), де комедія перетворилася з простої розваги на інструмент моральної гігієни та критики суспільних вад;

- принцип домінування комедії характеру над традиційною комедією ситуацій, що дозволило змістити акцент із зовнішньої інтриги на глибоку внутрішню природу людини.

На основі цих принципів Ж.-Б. Мольєр сформував власну систему поглядів на акторську майстерність, яка характеризується такими специфічними особливостями:

- психологічна достовірність та внутрішня правдивість – вимога глибокого проникнення актора в логіку та мотивацію персонажа замість механічного копіювання поведінки чи сухої читки тексту;

- реформа сценічної мови – відмова від штучної, пафосної та «співучої» нормативної класицистичної та барокової декламації на користь природної розмовної інтонації, підпорядкованої емоційному стану героя, з активним використанням пауз і ритму;

- мистецтво сценічної реакції – запровадження принципу безперервного існування в образі, коли актор зобов'язаний тримати увагу, реагувати на репліки партнерів мімікою, поглядом і жестом, навіть якщо у нього в цей момент немає тексту;

- колективна ансамблевість гри – перехід від застарілого домінування актора-прем'єра до злагодженої взаємодії всієї трупи, де кожен виконавець працює на спільний художній задум вистави;

- пластична виразність і синтез традицій – органічне поєднання психологізму з яскравою мовою тіла, жестами та елементами пластики італійської комедії дель арте й народного фарсу;

- трагікомічна природа образів – створення складних, об'ємних характерів (як-от Гарпагон чи Альцест), які одночасно викликають у глядача і сміх, і глибоку психологічну тривогу.

Інтеграція творчих принципів Ж.-Б. Мольєра в сучасний процес театральної освіти дозволяє сформувати у студентів фундаментальне розуміння логіки дій та ансамблевої гри. Його вимоги щодо «мистецтва реакції» та природної розмовної мови є готовою практичною базою для виховання психофізичної свободи майбутнього виконавця. Для практичної діяльності актора ця система є незамінною, адже вона дає чіткі орієнтири для створення складних, об'ємних характерів без втрати життєвої правдивості. У щоденній сценічній практиці цей інструментарій дозволяє сучасному митцеві гнучко переключатися між різними акторськими техніками, зберігаючи органіку та гостроту малюнка ролі.

Отже, естетичні погляди та практична реформа Жана-Батиста Мольєра кардинально змінили природу сценічного існування актора, перетворивши його з механічного декламатора на свідомого творця живого людського характеру. Прагнення підпорядкувати абсолютно всі компоненти вистави – від слів і рухів до музики та сценографії – єдиній авторській концепції заклало методологічний фундамент для майбутнього європейського режисерського театру. Його реформаторські засади, закріплені у традиціях «Дому Мольєра» (Comédie-Française), випередили свій час і стали першоосновою для розвитку реалістичного та психологічного театрального мистецтва XIX–XX століть, залишаючись живим і дієвим орієнтиром для теперішнього покоління митців сценічного мистецтва.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бентлі Е. *Життя драми* / пер. з англ. В. Тітов. Київ : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2005. 360 с.
2. Брук П. *Порожній простір* / пер. з англ. О. О'Лірі. Львів : Літопис, 2012. 184 с.
3. Паві П. *Словник театру* / пер. з франц. М. Якуб'як. Львів : Видавничий центр ЛНУ ім. Івана Франка, 2006. 640 с.
4. Шалагінов Б. Б. *Історія західноєвропейського театру: від витоків до кінця XVIII століття* : навч. посіб. Київ : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2014. 312 с.
5. Lanson G. *Histoire de la littérature française* / Gustave Lanson. Paris : Hachette, 1951. 1224 p.

*Кучер В.С.,
студентка 2-го курсу
спеціальності 026 «Сценічне
мистецтво»*

*Локарева Г.В.,
доктор педагогічних наук, професор,
зав. кафедри акторської майстерності
Запорізького національного університету*

ІМЕРСИВНИЙ ТА SITE-SPECIFIC ТЕАТР: НОВІ ПРОСТОРИ ІСНУВАННЯ АКТОРА В ТЕАТРАЛЬНОМУ ПРОЦЕСІ

Сучасний театральний процес характеризується активним пошуком нових форм взаємодії з глядачем, розширенням меж традиційного сценічного простору та переосмисленням ролі актора. У світі, що швидко змінюється під впливом цифровізації, соціокультурних трансформацій та воєнних викликів, класичні театральні традиції все частіше перестають задовольняти запити сучасної аудиторії. Саме тому особливу актуальність набувають іммерсивний та site-specific театр, які пропонують принципово нові простори існування актора та форми його творчої взаємодії з глядачем [1;9;10].

Комплексний аналіз іммерсивного та site-specific театрів як нових просторів існування актора в сучасному театральному мистецтві дозволяє глибше зрозуміти суттєві трансформації, які відбуваються в акторській професії. Він розкриває, як зміна театального простору впливає на статус актора, його психофізичну підготовку, техніку гри та способи взаємодії з глядачем. Такий аналіз дає можливість розглянути нові підходи до трансляції художньої ідеї, де актор перестає бути лише виконавцем ролі і стає активним співтворцем художнього досвіду, провідником та фасилітатором емоційного занурення аудиторії. Крім того, він допомагає виявити ключові особливості роботи актора в умовах відсутності класичної сцени, а також визначити основні виклики та перспективи розвитку цих сучасних театральних форм.

Іммерсивний театр (від англ. immerse — занурювати) є однією з найбільш динамічних форм сучасного театру. Він радикально змінює традиційну модель театальної комунікації,

перетворюючи глядача з пасивного спостерігача на активного співучасника художньої події. Глядач вільно пересувається територією театрального майданчика, часто в масках, обирає власний маршрут і темп сприйняття. Основними принципами імерсивного театру є повне сенсорне занурення, нелінійна драматургія, агентність глядача, мультисенсорне сприйняття та принцип інтимності. Значний внесок у розвиток цього напрямку зробила британська компанія Punchdrunk, зокрема її легендарна вистава *Sleep No More* (2011), яка стала еталоном жанру [9;10;14].

Site-specific театр, на відміну від імерсивного театру, робить центральним елементом саме місце проведення вистави. Тут локація перестає бути нейтральним фоном і стає активним співтворцем спектаклю. Ключовим поняттям є «пам'ять місця» (*genius loci*) - сукупність історичних, культурних, соціальних та емоційних шарів конкретного простору. Актор вступає в глибокий діалог з архітектурою, історією та атмосферою місця, використовуючи його матеріальність, акустику та контекст як важливі художні інструменти. Яскравими прикладами такої роботи є постановки валлійської компанії Brith Gof у промислових руїнах, проєкти En Garde Arts у Нью-Йорку та численні перформанси в покинутих будівлях [3;4;11;12].

У нових формах театру відбувається суттєва трансформація статусу актора. Він перестає бути лише виконавцем режисерського задуму і стає співтворцем, провідником, фасилітатором та медіатором художнього досвіду. Це вимагає від актора принципово нової психофізичної підготовки, розвитку просторової свідомості, високого рівня імпровізації, емоційної витривалості та вміння працювати в умовах часткової втрати контролю над ситуацією. Значно зростає роль тіла як основного інструменту виразності, адаптивного голосу, роботи з диханням та мікровзаємодії з глядачем [9;10;13].

Техніка акторської гри в умовах відсутності традиційної сцени характеризується посиленою увагою до просторової свідомості, вмінням використовувати реальне середовище, точністю пластики та здатністю швидко реагувати на непередбачувані дії учасників. Актор повинен досконало

володіти внутрішнім життям персонажа, щоб органічно існувати в динамічному, живому просторі [10;15].

Аналіз українського та зарубіжного досвіду свідчить про великий художній і соціальний потенціал цих форм. Зарубіжні практики (Punchdrunk, Brith Gof, En Garde Arts) вирізняються масштабністю, технологічністю та візуальною силою. В Україні site-specific та імерсивний театр активно розвивається завдяки колективам UZahvati, Art Arsenal та іншим. Українські митці часто поєднують ці форми з променадним театром, документальністю та гострою соціальною чутливістю. Особливої актуальності такі проєкти набули після 2022 року, коли театр став інструментом документування реальності, збереження пам'яті та психологічної підтримки суспільства [2;5;6;7; 8].

Водночас нові форми театру створюють значні виклики. Серед них - високе фізичне навантаження через роботу в неадаптованих приміщеннях, емоційне виснаження від постійної взаємодії з глядачем, етичні питання роботи з травматичною пам'яттю місця, а також організаційні труднощі.

Подолання цих викликів вимагає системної підготовки акторів, оновлення навчальних програм і розробки спеціальних тренінгів.

Таким чином, імерсивний та site-specific театр не є тимчасовим явищем, а становлять важливий етап еволюції сучасного театрального мистецтва. Вони радикально розширюють творчі можливості актора, вимагаючи від нього не лише технічної майстерності, а й глибокої чутливості, адаптивності, дослідницького мислення та відповідальності за спільний художній досвід. Опанування цих форм сприяє підготовці актора нового типу - універсального, контекстуально мислячого та здатного до справжньої співтворчості.

Отже, імерсивний та site-specific театр є важливими новими просторами існування актора в сучасному театральному процесі. Вони радикально змінюють класичне розуміння акторської професії, перетворюючи актора з виконавця ролі на співтворця. Враховуючи вище сказане, ці форми театру вимагають від актора принципово нової психофізичної

підготовки, високого рівня імпровізації, просторової свідомості, емоційної витривалості та етичної чутливості. Водночас вони відкривають широкі перспективи для професійного розвитку, дозволяючи актору працювати з реальним контекстом та безпосередньо взаємодіяти з глядачем. Імерсивний та site-specific театр не лише розширюють творчі можливості сучасного актора, а й сприяють еволюції всього театрального мистецтва, роблячи його більш живим, контекстуальним і близьким до потреб сучасної людини. [9;10;]

ЛІТЕРАТУРА

1. Бальме К. Вступ до театрознавства / Крістофер Бальме ; пер. з англ. Львів : ВНТЛ-Класика, 2008. 270 с.
2. Зборовець І. В. Театр у нетрадиційному просторі: site-specific та імерсивні практики / І. В. Зборовець. Мистецтво і культура. 2022. № 2. С. 34–42.
3. Кундереви́ч О. В. Імерсивний театр: нові форми сценічної комунікації / О. В. Кундереви́ч. Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство. 2020. № 42. С. 45–52.
4. Норберг-Шульц К. Геній місця. До феноменології архітектури / Крістіан Норберг-Шульц ; пер. з англ. Київ : Основи, 2020. 312 с.
5. Пірсон М. Site-specific performance / Майк Пірсон ; пер. з англ. Київ : Національний центр театрального мистецтва ім. Леся Курбаса, 2019. 184 с.
6. Ревенко О. Site-specific театр в Україні: пошук нових просторів / О. Ревенко. Український театр. 2021. № 3. С. 18–23.
7. Art Arsenal. Site-specific та імерсивні проєкти 2018–2022 : каталог виставок і перформансів. Київ : Мистецький арсенал, 2022. 112 с.
8. UZahvati Theatre. THE TIME : променадна вистава : матеріали до постановки. Київ, 2017. 48 с.
9. Aronson A. The History and Theory of Environmental Scenography / Arnold Aronson. 2nd ed. London : Methuen Drama, 2018. 272 p.
10. Biggin R. Immersive Theatre and Audience Experience : Space, Place and Engagement / Rose Biggin. Cham : Palgrave Macmillan, 2017. 212 p.
11. Kaye N. Site-Specific Art : Performance, Place and Documentation / Nick Kaye. London ; New York : Routledge, 2000. 237 p.
12. Machon J. Immersive Theatres : Intimacy and Immediacy in Contemporary Performance / Josephine Machon. London : Palgrave Macmillan, 2013. 336 p.

-
13. Pearson M. Site-Specific Performance / Mike Pearson. London : Palgrave Macmillan, 2010. 208 p.
14. Sleep No More : Behind the Mask / Punchdrunk ; ed. by Josephine Machon. London : Oberon Books, 2019. 256 p.
15. White G. Audience Participation in Theatre : Aesthetics of the Invitation / Gareth White. London : Palgrave Macmillan, 2013. 240 p.

Поражницька М.Р.,
студентка 4-го курсу
спеціальності 026 «Сценічне
мистецтво»

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

ЛЕСЬ КУРБАС ЯК ТЕАТРАЛЬНИЙ ПЕДАГОГ: ПРИНЦИПИ ВИХОВАННЯ АКТОРА НОВОГО ТИПУ

Педагогічна діяльність Леся Курбаса була невід'ємною частиною його режисерської практики та внесла вагомий внесок у розвиток українського та світового театру. Л. Курбас вважав, що сучасний актор має бути не лише технічно підготовленим, а й глибоко інтелектуально, духовно та емоційно розвиненим. Він прагнув виховати актора нового типу, здатного до творчого пошуку, психологічного аналізу тексту та активної сценічної фантазії, що дозволяло поєднати художню виразність із моральною відповідальністю перед глядачем. Його педагогічна система формувалася на поєднанні традиційних театральних методів із новаторськими підходами, які базувалися на експерименті, інноваційній сценічній практиці та інтеграції різних видів мистецтва (1;2).

У своїй педагогічній діяльності Леся Курбас творчо переосмислював здобутки провідних європейських театральних шкіл, зокрема німецького експресіонізму та італійського авангарду, поєднуючи їх із національними культурними традиціями. Водночас він наголошував на важливості органічного включення українського фольклору, народної

творчості, музики та пластичної культури в процес професійної підготовки актора. Ці елементи розглядалися не лише як джерело сценічної образності, а й як ефективний засіб формування творчої індивідуальності митця, його здатності до самостійного художнього пошуку та сценічного самовираження. Розроблена Л. Курбасом система вправ, спрямованих на розвиток пластичної виразності, вокальної культури та творчої уяви, забезпечувала комплексний підхід до акторської підготовки, гармонійно поєднуючи внутрішню дисципліну з творчою свободою та сценічною ініціативністю. (3;4).

Особливу увагу режисер приділяв моральному та етичному вихованню акторів, вважаючи, що справжній артист повинен бути носієм високих моральних принципів і відповідальності перед суспільством. Театральні лабораторії, які він організовував у Києві та Львові, ставали майданчиками для пошуку нових акторських прийомів і форм роботи над роллю. Під час практичних занять актори навчалися сприймати сцену як цілісний художній простір, де пластика, міміка, голос і внутрішній стан поєднуються для створення цілісного образу. Курбас вважав, що актор має бути мислячою, чуттєвою особистістю, здатною не лише виконувати роль, а й відчувати соціальні, моральні та психологічні аспекти сценічного твору (1;5).

Методи Л. Курбаса мали виразну експериментальну спрямованість. Актори виконували вправи на імпровізацію, сценічну винахідливість, взаємодію з колегами та простором. Він відмовлявся від механічного наслідування класичних моделей і закликав до пошуку власного сценічного стилю. Цей підхід створив умови для формування актора нового типу – універсального, інтелектуально гнучкого та здатного до різнопланової творчої діяльності. Театральні лабораторії Курбаса стали місцем не лише для навчання, а й для дослідження нових жанрів, експериментальних постановок та взаємодії з аудиторією (2;3).

Вплив педагогічної системи Леся Курбаса залишається актуальним і в сучасному театральному просторі. Його концепція комплексного розвитку актора, що ґрунтується на поєднанні національних мистецьких традицій із досягненнями

європейської театральної культури, а також увага до психологічного й духовного розвитку особистості виконавця, знаходять широке застосування у підготовці фахівців театального мистецтва в Україні та за її межами. Педагогічні принципи Курбаса стали підґрунтям для становлення української режисерської школи, розвитку новаторських театральних напрямів і вдосконалення методик акторської майстерності. Особливої значущості набувають його ідеї творчої свободи актора, усвідомлення моральної відповідальності митця та необхідності всебічної професійної підготовки, які й сьогодні визначають зміст і напрями розвитку театральної освіти. (4;5).

Отже, педагогічна система Леся Курбаса являє собою цілісну концепцію професійної підготовки актора, спрямовану на формування творчої особистості, здатної поєднувати психологічну глибину сценічного переживання, високий рівень художньої виразності та усвідомлення моральної відповідальності перед суспільством. Його педагогічні ідеї та практичні напрацювання стали важливим підґрунтям для розвитку української театральної педагогіки й режисерського мистецтва, а також справили помітний вплив на світові театральні процеси. Творча спадщина Курбаса не втрачає своєї актуальності й сьогодні, знаходячи втілення у діяльності сучасних театральних шкіл, експериментальних сценічних проєктів, творчих лабораторій та освітніх програмах з підготовки майбутніх акторів і режисерів. (1;2;3;4;5).

ЛІТЕРАТУРА

1. Лесь Курбас. Театр як школа життя. Київ: Наукова думка, 2000. 312 с.
2. Кузьменко О. Лесь Курбас і акторське мистецтво. Львів: Світ, 1998. 256 с.
3. Петренко В. Педагогічні принципи Леся Курбаса. Харків: Фоліо, 2005. 198 с.
4. Шевченко І. Український театр ХХ століття: режисура і педагогіка. Київ: Основи, 2003. 344 с.
5. Мороз Л. Лесь Курбас: творчість і навчання актора нового типу. Київ: Дніпро, 2008. 228 с.

*Стрибіж А.,
студентка 3-го курсу,
спеціальність 026 «Сценічне мистецтво»
Локарєва Г.В.,
доктор педагогічних наук, професор,
зав. кафедри акторської майстерності
Запорізького національного університету*

ТВОРЧА ЕВОЛЮЦІЯ АНГЛІЙСЬКОГО ТЕАТРУ «OLD VIC» У ДРУГІЙ ПОЛОВИНІ ХХ століття

У сучасній драматургії особливе значення має дослідження тих інституцій, які стали центром формування національної культурної традиції та водночас зуміли пристосуватися до нових соціальних і культурних умов. Театр «Old Vic» у другій половині ХХ століття постає саме таким феноменом: він поєднав у собі збереження класичної спадщини, насамперед творів Вільяма Шекспіра, із впровадженням інноваційних режисерських рішень та нових акторських практик. Його діяльність відображає складну взаємодію традицій та новаторства, що визначила розвиток британського театру в умовах післявоєнної трансформації суспільства.

Актуальність наукової проблематики зумовлена тим, що Old Vic не лише зберіг високі художні стандарти, але й став майданчиком для експериментів, які вплинули на розвиток європейської сцени. У його творчій практиці відбилося прагнення театру відповідати на виклики часу: відображати соціальні конфлікти, психологічні проблеми та моральні дилеми сучасної людини. Саме тому дослідження еволюції Old Vic дозволяє простежити закономірності розвитку театрального мистецтва другої половини ХХ століття та зрозуміти його внесок у формування сучасної англійської театральної традиції.

Проведений аналіз історико-культурних передумов показав, що після Другої світової війни англійський театр опинився у фазі глибокої трансформації, спричиненої соціальними та культурними змінами. Театр перестав бути лише розважальним інститутом і набув статусу важливого інструменту осмислення нової реальності, соціальних конфліктів та внутрішнього світу людини. Було встановлено, що

саме поєднання класичної спадщини та інноваційних пошуків визначило розвиток британської сцени у цей період.

Особливе місце в цьому процесі посів театр «Old Vic», який став одним із ключових центрів збереження та модернізації національної театральної традиції. Його діяльність у другій половині ХХ століття характеризувалася гармонійним поєднанням класичного репертуару, насамперед творів Вільяма Шекспіра, із сучасними сценічними прийомами та актуальними соціальними темами. Важливу роль у цьому відіграли видатні діячі, зокрема Лоуренс Олів'є, чия творчість сприяла підвищенню художнього рівня постановок та зміцненню міжнародного авторитету театру [4, с. 156-157].

Дослідження режисерських підходів показало, що у другій половині ХХ ст. Old Vic став майданчиком для нових інтерпретацій класики та експериментів із сценографією, ритмом і темпом вистави. Режисура перестала бути лише організаційним елементом і перетворилася на концептуальний центр вистави, що визначав її ідеологічну та естетичну цілісність. Водночас розвиток акторської школи засвідчив перехід від зовнішньої експресії до психологічної глибини, що забезпечило високий рівень акторського мистецтва та виховання нових поколінь митців [2, с. 82-85].

Було також встановлено, що соціокультурні зміни другої половини ХХ століття — урбанізація, розвиток масової культури, зростання освітнього рівня суспільства — безпосередньо вплинули на репертуар та діяльність театру. Old Vic активно реагував на ці виклики, включаючи до свого репертуару сучасні п'єси, що відображали проблеми сьогодення, та нові трактування класичних творів. Це дозволило театру зберегти актуальність і залишатися значущим культурним центром [3, с. 350-365].

Сучасний стан театру підтверджує його здатність успішно адаптуватися до нових культурних умов, поєднувати класичну спадщину з інноваційними підходами, підтримувати високий рівень художньої діяльності та залишатися одним із найвпливовіших центрів світового театального мистецтва. Old Vic сьогодні виступає не лише як історично значуща інституція, але й як живий культурний організм, що постійно оновлюється,

формує нові мистецькі тенденції та визначає напрями розвитку театрального мистецтва у Великій Британії та за її межами [1, с. 228-235].

Таким чином, результати дослідження підтверджують, що театр «Old Vic» у другій половині XX століття став важливим чинником формування сучасної англійської театральної традиції, а його діяльність має стратегічне значення для розуміння закономірностей розвитку світового театрального мистецтва. Ці висновки можуть бути використані як основа для подальших наукових досліджень у галузі театрознавства та культурології, а також для обговорення на наукових конференціях, присвячених проблемам сучасного театру.

ЛІТЕРАТУРА

1. Безгін І. Д. Театральне мистецтво: історія, теорія, практика. Київ : Київський національний університет культури і мистецтв, 2010. С. 228-235.
2. Клековкін О. Ю. Історія світового театру. Київ : АртЕк, 2017. С. 82-85.
3. Нариси з історії театрального мистецтва XX століття / за ред. О. Клековкіна. Київ : КНУТКиТ ім. І. Карпенка-Карого, 2014. С. 350-365.
4. Проскуряков В. І. Театральне мистецтво Великої Британії XX століття. Львів : Сполом, 2008. С. 156-157.

*Димченко А.О.,
студентка 3-го курсу
спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»*

*Петрик Т.Д.
старший викладач кафедри
акторської майстерності
Запорізького національного університету,
магістр педагогіки вищої школи*

УЯВА І ФАНТАЗІЯ ВИКОНАВЦЯ У ДРАМАТИЧНІЙ П'ЄСІ

Текст драматичної п'єси сам по собі — лише схема. Репліки, ремарки, та сценічні вказівки не роблять роль живою. Саме уява перетворює написане на реальність, у якій актор не зображує персонажа, а існує в запропонованих обставинах. Без

цього механізму виконання залишається технічним відтворенням тексту, а не мистецтвом.

По-перше, уяву виконавця не варто плутати з довільним мрійництвом — це цілеспрямований психічний процес, підпорядкований конкретному художньому завданню. По-друге, фантазія заповнює те, чого автор не прописав: передісторію персонажа, його внутрішнє життя між сценами, мотиви вчинків. По-третє, обидва процеси живляться емоційною пам'яттю виконавця, яка і постачає матеріал для створення образів. Оскільки кожна роль вимагає унікального поєднання цих ресурсів, шаблонного підходу тут просто не існує [1].

В акторській практиці уява спирається насамперед на особистий досвід — пережиті емоції, спостереження за людьми, на тілесні відчуття. Надмірна прив'язаність до власного досвіду, втім, може стати і пасткою: актор, нездатний вийти за межі пережитого, ризикує зіграти варіацію самого себе, а не персонажа. Наприклад, виконавець, який грає людину в горі, може звертатися до власних спогадів про втрату — але мусить трансформувати їх до масштабу конкретного образу, не підміняючи художнє автобіографічним. З одного боку, зв'язок із власним досвідом надає образу автентичності. З іншого боку, без дистанціювання від нього виконавець втрачає художній контроль над роллю [2].

Репетиційний процес — той простір, де уява набуває конкретної форми через дію. Читання тексту «зсередини», коли актор уявляє себе в кожній ситуації, а не аналізує п'єсу збоку, формує початковий образний каркас ролі. Уява тут рухається за логікою запропонованих обставин і є радше проспективним актом — передбаченням та пробою майбутніх дій, — ніж вільним фантазуванням [3].

Ми вважаємо, що здатність до продуктивної фантазії — такої, що породжує не просто образи, а сценічно дієві рішення — є навичкою, яку можна цілеспрямовано розвивати. Нерідко у театральній педагогіці вправи на образне мислення зводяться до механічного тренінгу поза реальним матеріалом. Продуктивніший підхід — розвивати уяву безпосередньо під час роботи над текстом. Оскільки акторська уява тісно пов'язана з

тілесними механізмами пізнання, ізоляція уяви від фізичної дії дає значно слабші результати [4].

Уява виконавця не є суто індивідуальним процесом — вона формується та коригується у просторі між партнерами під час сцени. Порівняння акторів і неакторів у спільних завданнях засвідчило, що театральна практика суттєво розвиває здатність до синхронізованої уявної дії, тобто до побудови спільного образного простору на основі мінімальних зовнішніх сигналів [3].

Отже, уява і фантазія виконавця у драматичній п'єсі є центральними, а не допоміжними психологічними процесами творчого акту. Їхній розвиток і грамотне використання визначають якість сценічного існування актора та глибину художнього образу.

ЛІТЕРАТУРА

1. Хлистун О. С. Акторська уява як складова творчого процесу перевтілення. Культурологічна думка. 2018. № 14. С. 52–59.
2. De Wet M. Critically Considering Embodied Cognition and Research in Theatre and Performance. Theatre Research International. 2022. Vol. 47. No. 2. P. 182–194.
3. Sofia G., Mager C., Brunel L., Noel A.-S. Theater Practice and Interpersonal Synchronization Behaviors: a Pilot Study Comparing Actors and Non-actors. Frontiers in Human Neuroscience. 2024. Vol. 18.
4. Gallagher S., Rucińska Z. Prospecting Performance: Rehearsal and the Nature of Imagination. Synthese. 2021. Vol. 199. No. 1–2. P. 4523–4541.

*Романенко Д.,
магістр 1 курсу
спеціальності «Перформативні мистецтва»
Запорізького національного університету
Локарьова Г.В.,
доктор педагогічних наук, професор,
зав. кафедри акторської майстерності
Запорізького національного університету*

ТЕАТР У ДОБУ СОЦІАЛЬНИХ МЕРЕЖ: ПРОБЛЕМА ВТРАТИ ГЛЯДАЦЬКОЇ УВАГИ

Сучасна епоха діджиталізації докорінно змінила когнітивні звички людства [1]. Головним ресурсом у ХХІ столітті стала не сама інформація, а увага споживача, навколо якої розгортається

жорстка конкуренція — так звана «економіка уваги» [4]. У цьому протистоянні класичний театр опинився у вразливому становищі. Його головним конкурентом стали соціальні мережі (TikTok, Instagram, YouTube), які через механізми алгоритмів пропонують миттєве задоволення та швидкий дофаміновий відгук. Як наслідок, виникає гостра наукова й практична проблема: конфлікт між природою театру, що вимагає тривалої концентрації, та новими когнітивними патернами цифрового покоління. Нагальним є проаналізувати чинники втрати глядацької уваги в сучасному театральному просторі під впливом соціальних мереж та окреслити стратегії адаптації театру до цих змін.

Платформи коротких відео та нескінченного скролінгу сформували у сучасної аудиторії так зване «кліпове мислення» [2]. Його ознаками є фрагментарність сприйняття, потреба у швидкій зміні візуальних стимулів та низький поріг утримання фокуса. За даними сучасних досліджень цифрової культури, тривалість концентрації уваги людини має тенденцію до скорочення [3].

Театральне мистецтво за своєю суттю є процесуальним і тривалим. Воно базується на психологізмі, розвитку внутрішньої дії та вимагає від глядача інтелектуальних і емоційних зусиль протягом 1,5–3 години.

Через це виникає декілька деструктивних феноменів:

- «Синдром другого екрана» (Second Screen): перебуваючи в залі, глядач відчуває фантомну тривогу через відірваність від мережі (FOMO — Fear of Missing Out). Потреба перевірити сповіщення стає сильнішим рефлексом, ніж спостереження за дією на сцені.

- Естетизація досвіду замість занурення: похід до театру часто трансформується з акта художнього співпереживання в інструмент конструювання цифрової ідентичності. Вистава оцінюється крізь призму «інстаграмності» — наскільки візуально привабливими є декорації для фото чи сторіз, а сам театр стає тлом для самопрезентації глядача.

- Редукція емпатії: сцени, побудовані на тривалих паузах, метафоричності чи глибоких монологів, дедалі частіше

маркуються цифровим глядачем як «затягнуті» або нудні через нездатність до тривалого утримання емоційного зв'язку.

У відповідь на цей виклик сучасна режисура вдається до трансформації форми, намагаючись утримати увагу глядача його ж «цифровою мовою»:

- динамізація та кліповий монтаж: скорочення хронометражу вистав, відмова від антрактів (формат 1–1,5 години без перерви) та надшвидка зміна мізансцен і світлових партитур;
- імерсивність та партисипація: зруйнування «четвертої стіни» та залучення глядача всередину перформансу. Коли глядач стає співучасником подій, його увага мобілізується природним чином;
- легалізація гаджетів: спроби інтегрувати смартфон у художню тканину вистави (використання доповненої реальності (AR), чат-ботів під час дії, голосування в реальному часі).

Соціальні мережі та цифрова культура суттєво трансформували механізми людського сприйняття, сформувавши новий тип глядача з фрагментарним мисленням, потребою у швидкій зміні інформації та зниженим рівнем концентрації уваги. У цих умовах театр опинився перед серйозним викликом, адже його природа ґрунтується на тривалому емоційному та інтелектуальному залученні глядача. Втрата здатності до глибокого співпереживання, постійна потреба у цифровій стимуляції та залежність від онлайн-комунікації змінюють сам формат взаємодії аудиторії з театральним мистецтвом.

Водночас криза глядацької уваги не означає занепаду театру як мистецького феномену. Навпаки, вона стимулює пошук нових художніх рішень, експериментальних форм та сучасних способів комунікації з аудиторією. Інтеграція цифрових технологій, імерсивних практик та інтерактивних елементів дозволяє театру адаптуватися до нових культурних реалій без втрати власної сутності. Важливо, щоб театр не перетворювався на копію контенту соціальних мереж, а зберігав свою головну перевагу — живу присутність, емоційну глибину та унікальний досвід «тут і зараз», який неможливо повноцінно замінити цифровими платформами.

Таким чином, сучасний театр перебуває у процесі

переосмислення власної ролі в умовах цифрової епохи. Його подальший розвиток залежить від здатності поєднати традиційні естетичні принципи з новими комунікативними практиками, формуючи простір для осмисленого, глибокого та емоційно насиченого контакту між сценою і глядачем.

ЛІТЕРАТУРА

1. Маклюен М. Розуміння медіа: зовнішні розширення людини : монографія пер. з англ. О. Дятел. Київ : Ніка-Центр, 2018. 312 с.
2. Ковпик С. І. Кліпове мислення як виклик для сучасного театрального мистецтва. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2022. № 3. С. 142–147.
3. Сидоренко М. В. Трансформація глядацької уваги в епоху цифрових комунікацій. *Культура та мистецтво в сучасному світі : зб. тез доп. міжнар. наук.-практ. конф.* (м. Київ, 18–19 берез. 2024 р.). Київ : КНУКіМ, 2024. С. 85–87.
4. Економіка уваги: як соцмережі змінюють наше сприйняття мистецтва : вебсайт. URL: <https://chytomo.com/ekonomika-uvahy-mystetstvo> (дата звернення: 21.05.2026).

*Галигін Є. Р.,
студент 3 курсу
Спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»
Гончаренко Ю. В.,
кандидат педагогічних наук, доцент
доцент кафедри акторської майстерності
Запорізького національного університету*

ПОЛІТИЧНА ТА ФІЛОСОФСЬКА ПРОБЛЕМАТИКА В ТРАГЕДІЯХ ВІЛЬЯМА ШЕКСПІРА

Творчість Вільяма Шекспіра залишається актуальною та перебуває в центрі уваги світового театрознавства, фіксуючи переломний момент європейської історії — кризу ренесансного гуманізму та зародження ранньомодерної свідомості. На сучасному етапі розвитку художньо-педагогічної та театрознавчої думки особливої уваги набувають питання політичного та філософського вимірів його трагедій у синергії з еволюцією сценічних засобів виразності. Розуміння цих процесів є базовим для формування професійної культури майбутніх акторів.

Метою дослідження був комплексний театрознавчий та теоретичний аналіз політичних і філософських мотивів у трагедіях Вільяма Шекспіра, розкриття їхнього системного зв'язку із соціокультурним контекстом епохи та сучасними вимірами сценічного мистецтва.

Філософський простір великих трагедій В. Шекспіра постає як унікальний індикатор світоглядної кризи межі XVI–XVII століть. У художній творчості трагедій «Гамлет» та «Король Лір» філософська проблематика розгортається навколо онтологічних категорій екзистенційного вибору, пошуку сенсу буття та трагічного пізнання дійсності. Екзистенційна криза героїв є наслідком катастрофічного зіткнення високих гуманістичних ідеалів із деградованою політичною та соціальною реальністю. Гамлет і Лір проходять складний шлях інтелектуальної рефлексії та духовного очищення, шукаючи істину в умовах тотальної брехні.

Політичний дискурс є автономною сферою художнього аналізу, яка відображає тогочасні європейські теорії про природу державної влади. Художня тканина трагедій «Макбет» та «Юлій Цезар» є детальним дослідженням анатомії узурпації, критеріїв політичної легітимності, психопатології тиранії та моральної відповідальності правителя. В. Шекспір демістифікує владу, розглядаючи її як сферу жорстокої боротьби, де порушення законності неминуче призводить до розпаду державного організму.

Художній синтез цих рівнів конфлікту полягає в абсолютній неподільності державної та моральної криз. Моральна криза індивіда та політична криза держави постають як неподільне ціле, де руйнація державного устрою миттєво віддзеркалюється у психіці персонажа.

Для студентів спеціальності «Сценічне мистецтво» дослідження цього синтезу є ключовим етапом професійної підготовки. Сценічне втілення вимагає від актора мобілізації всіх складників професійного апарату. Практичне освоєння цього матеріалу базується на комплексному поєднанні інтелектуального занурення в текст, психотехніки та ігрового тренінгу, що розвиває здатність емоційно існувати в екстремальних пропонованих обставинах. Особливе значення

має формування пластичної культури: тіло актора стає знаком, який транслює метафізичну глибину політичної дії.

Отже, трагедії В. Шекспіра є цілісною художньою системою, де політична дієвість персонажа органічно поєднується з глибинною філософською рефлексією. Сценічне втілення цього синтезу є потужним чинником професійного становлення майбутнього актора, що вимагає безперервного розвитку пластичної культури, емоційної рухливості та навичок соціокультурної комунікації в сучасному інтеркультурному просторі.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бальме К. Вступ до театрознавства / Крістофер Бальме ; пер. З нім. В. Кам'янця. Львів : ВНТЛ-Класика, 2008. 270 с. URL: https://chtyvo.org.ua/authors/Balme_Christopher/Vstup_do_teatroznavstva/.
2. Блум Г. Шекспір: Винайдення людини / пер. З англ. Київ : Дух і Літера, 2012. 680 с. URL: <https://duh-i-litera.org/book/shekspir-vinajdennya-Lyudini>.
3. Бойко В. П. «Гамлет» В. Шекспіра: філософсько-політичний вимір. Вісник Львівського університету. Серія іноземні мови. 2010. Вип. 18. С. 34–42. URL: <https://publications.lnu.lviv.ua/bulletins/index.php/foreignlanguages>.
4. Лютий Т. В. Філософські інтрпретації самості в сатирі Франсуа Рабле, в трагедії Вільяма Шекспіра та в епічному романі Мігеля де Сервантеса. Наукові записки НаУКМА. Філософія та релігієзнавство. 2023. Т. 11–12. С. 54–67. URL: <https://ekmair.ukma.edu.ua/items/0592d7ce-e6f2-47a7-ab53-becaaf9d0934>.

*Болотна А.Д.,
студентка 3-го курсу,
спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»
Локарєва Г.В.,
доктор педагогічних наук, професор,
зав. кафедри акторської майстерності
Запорізького національного університету*

ТЕОРІЯ ЕПІЧНОГО ТЕАТРУ ТА СУЧАСНІСТЬ

Однією з найвизначніших постатей світового театрального мистецтва XX століття є Бертольт Брехт. Його теорія епічного театру стала справжньою революцією в сценічному мистецтві,

змінивши уявлення про роль актора, режисера та глядача [1, с.15]. На відміну від традиційного драматичного театру, який прагне викликати співпереживання і повне емоційне занурення, епічний театр спонукає глядача мислити, аналізувати та критично оцінювати події, що відбуваються на сцені [2, с.94]. У сучасному світі, де суспільство стикається з численними соціальними, політичними та культурними викликами, ідеї Брехта залишаються надзвичайно актуальними [7, с. 112].

У ХХІ столітті теорія епічного театру Бертольда Брехта не лише зберігає свою художню та теоретичну цінність, а й набуває нового звучання. Сучасний світ характеризується швидкими соціальними змінами, інформаційними потоками, політичними конфліктами та культурними трансформаціями. За таких умов мистецтво дедалі частіше звертається не до пасивного емоційного впливу, а до критичного аналізу дійсності. Саме це і становить основу брехтівської концепції[4, с. 201].

В українському театральному процесі принципи епічного театру набули особливого значення в контексті сучасних історичних подій. Вистави, присвячені темам війни, національної ідентичності, пам'яті та свободи, використовують документальність, умовність сценічного простору та прийоми відчуження для формування активної громадянської позиції глядача [3, с. 356]. Отже, сучасність переконливо доводить життєздатність теорії епічного театру. Ідеї Бертольда Брехта продовжують впливати на мистецьку практику та залишаються ефективним інструментом художнього аналізу суспільства. Завдяки своїй соціальній спрямованості, інтелектуальній глибині та здатності формувати критичне мислення епічний театр і сьогодні залишається важливим засобом осмислення сучасної дійсності [7, с. 138].

Теорія епічного театру Бертольда Брехта стала одним із найвагоміших досягнень театральної думки ХХ століття та суттєво вплинула на подальший розвиток світового сценічного мистецтва [6, с. 121].

Її поява ознаменувала перехід від традиційного психологічного театру, орієнтованого на емоційне співпереживання, до нового типу театру, який ставить перед собою завдання інтелектуального осмислення суспільних

процесів і формування активної громадянської позиції глядача [1, с. 48].

У ході розгляду теми було з'ясовано, що основою епічного театру є ефект відчуження, завдяки якому руйнується сценічна ілюзія, а глядач отримує можливість критично оцінювати події, представлені на сцені [3, с. 214]. Особливу роль у цій системі відіграє актор, який не повністю ототожнюється з персонажем, а демонструє його поведінку, розкриваючи соціальні причини вчинків. [1,с. 57]. Важливими складниками брехтівської концепції також є умовна сценографія, музичні коментарі, монтажна побудова дії та активне залучення аудиторії до процесу осмислення.

[7, с. 74].

Аналіз сучасної театральної практики засвідчує, що ідеї Брехта залишаються надзвичайно актуальними. Принципи епічного театру широко використовуються в документальних постановках, політичному театрі, перформативному мистецтві, кінематографі та цифрових медіа [4, с. 245]. Особливого значення вони набувають у контексті суспільних викликів сучасності, коли мистецтво виконує не лише естетичну, а й просвітницьку та соціально-критичну функцію [5,с. 301].

Для українського театру теорія епічного театру має важливе практичне значення, оскільки дозволяє осмислювати актуальні питання війни, свободи, історичної пам'яті та національної ідентичності. Використання брехтівських прийомів сприяє створенню вистав, які формують у глядача здатність аналізувати реальність, ставити запитання та шукати шляхи суспільних змін [3, с. 418].

Отже, теорія епічного театру Бертольта Брехта зберігає свою наукову й художню значущість у XXI столітті. Її принципи продовжують визначати напрями розвитку сучасного мистецтва та доводять, що театр може бути не лише засобом емоційного впливу, а й потужним інструментом критичного мислення, суспільного діалогу та духовного розвитку людини.[2, с. 376].

ЛІТЕРАТУРА

1. Брехт Б. *Малий органон для театру*. Київ: Мистецтво, 1978. 126 с.

-
2. Брехт Б. *Театр : п'єси, статті, висловлювання*. Київ: Дніпро, 1989. 432 с. URL: <https://eprints.zu.edu.ua/7693/1/11cosbcb.pdf>
3. Паві П. *Словник театру*. Львів : Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2006. 640 с.
URL: <https://kultart.lnu.edu.ua/wp-content/uploads/2021/04/Slovnnyk-Pavi.pdf>
4. Хализєв В. Є. *Теорія драми*. Київ : Академія, 2004. 384 с.
URL: <https://www.google.com/url>
5. Чирков О. С. *Бертольт Брехт: життя і творчість*. Київ: Дніпро, 1981. 158с. URL: <https://www.nbu.gov.ua/>.
6. Чирков О. С. *Епічна драма: проблеми теорії і поетики*. Київ: Вища школа, 1988. 160 с. URL : <https://www.nbu.gov.ua/>.

Вишинська Б.В.,
студентка 2-го курсу,
спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»
Петрик Т.Д.
старший викладач кафедри
акторської майстерності
Запорізького національного університету,
магістр педагогіки вищої школи

ЧУТТЄВО-ЕМОЦІЙНЕ СПРИЙНЯТТЯ ТВОРІВ МИСТЕЦТВА

Мистецтво з найдавніших часів є невід'ємною частиною духовного життя людини. Воно не лише відображає дійсність, а й формує внутрішній світ особистості, її цінності, переконання та емоційний досвід. Особливу роль у взаємодії людини з мистецтвом відіграє чуттєво-емоційне сприйняття, адже саме через почуття і переживання людина здатна глибше зрозуміти художній твір.

Чуттєво-емоційне сприйняття – це процес, під час якого людина реагує на мистецький твір через емоції, асоціації та внутрішні переживання. Воно поєднує раціональне осмислення і суб'єктивне відчуття, створюючи цілісне враження від твору. Саме тому дослідження цього явища є важливим для розуміння ролі мистецтва в житті людини.

Будь-який твір мистецтва, незалежно від його виду – музика, живопис, література чи театр – насамперед звертається до емоційної сфери людини. Художній образ створюється таким

чином, щоб викликати певний емоційний відгук: співпереживання, захоплення, смуток або навіть внутрішній конфлікт.

Наприклад, музика може викликати сильні почуття без використання слів, лише через мелодію, ритм і гармонію. Картини передають настрій через колір, композицію та світлотінь. У театрі емоційний вплив посилюється завдяки живій грі акторів, їхній міміці, голосу та рухам.

Таким чином, емоції є основним каналом впливу мистецтва на людину, адже саме через них відбувається первинне сприйняття твору.

Сприйняття мистецтва не є універсальним або однаковим для всіх. Кожна людина має власний життєвий досвід, систему цінностей, емоційний стан і культурний рівень, які впливають на те, як вона реагує на твір.

Один і той самий спектакль може викликати у різних глядачів абсолютно різні почуття: для когось він стане джерелом натхнення, для іншого – приводом для роздумів, а для третього може залишитися незрозумілим. Це пояснюється тим, що людина інтерпретує мистецтво через призму власного внутрішнього світу.

Саме ця індивідуальність робить мистецтво унікальним явищем, адже кожен глядач або слухач фактично створює свій власний варіант розуміння твору.

Чуттєво-емоційне сприйняття не обмежується лише поверхневими враженнями. Воно допомагає глибше проникнути в зміст твору, зрозуміти його ідею, конфлікт і авторський задум.

Емоції виступають своєрідним «ключем» до розуміння мистецтва. Наприклад, переживаючи разом із персонажами драматичного твору, глядач краще усвідомлює їхні мотиви, внутрішні суперечності та життєві обставини. Через співпереживання формується більш глибоке і усвідомлене ставлення до побаченого.

Отже, емоційний компонент є невід'ємною частиною процесу пізнання мистецтва.

Регулярне звернення до мистецтва розвиває здатність людини відчувати і розуміти емоції – як власні, так і чужі. Це

особливо важливо в сучасному світі, де емоційний інтелект відіграє значну роль у міжособистісному спілкуванні.

Через мистецтво людина вчиться співпереживати героям, розуміти складні життєві ситуації, бачити світ очима інших людей. Це сприяє формуванню гуманістичних цінностей, толерантності та глибшого розуміння людської природи.

Таким чином, мистецтво виконує не лише естетичну, а й виховну функцію.

Театр займає особливе місце серед інших видів мистецтва, оскільки поєднує в собі різні художні засоби: слово, музику, рух, сценографію та акторську гру. Саме завдяки цьому він має потужний емоційний вплив на глядача.

Жива присутність акторів створює ефект безпосереднього контакту, який неможливо відтворити в інших видах мистецтва. Глядач стає учасником подій, що відбуваються на сцені, і переживає їх разом із героями.

Особливо важливо це для акторської майстерності, адже актор не лише передає текст, а й транслює емоції, які повинні бути щирими та переконливими. Саме це формує глибоке чуттєво-емоційне сприйняття у глядача.

Отже, чуттєво-емоційне сприйняття є ключовим елементом взаємодії людини з мистецтвом. Воно забезпечує глибоке розуміння художнього твору, сприяє розвитку емоційної культури та формує духовний світ особистості. Завдяки емоціям мистецтво стає не просто відображенням реальності, а потужним засобом впливу на людину.

Особливу роль у цьому процесі відіграє театр, який завдяки своїй живій природі здатен викликати найбільш сильні та безпосередні емоційні переживання. Саме тому розвиток здатності до чуттєво-емоційного сприйняття є важливою складовою культурного та особистісного розвитку людини.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Бичко І. В. Естетика. Київ : Либідь, 2001. 216 с.
2. Кривцун О. А. Естетика. Київ : Гардарики, 2005. 198 с.
3. Орлов В. Ф. Основи естетики та теорії мистецтва. Київ : Вища школа, 2002. 315 с.

Секція 2

Теоретичні та практичні засади професійної діяльності актора

*Іваницький О.І.,
доктор педагогічних наук, професор,
завідувач кафедри педагогіки
та психології освітньої діяльності
Запорізького національного університету*

ФОРМУВАННЯ М'ЯКИХ НАВИЧОК У МАГІСТРАНТІВ ОСВІТНЬОЇ ПРОГРАМИ «ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО» У ПРОЦЕСІ ВИВЧЕННЯ ДИСЦИПЛІНИ «МЕТОДОЛОГІЯ НАУКОВО-ПЕДАГОГІЧНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ»

Формування м'яких навичок у магістрантів освітньої програми «Театральне мистецтво» постає як одна з ключових умов модернізації сучасної вищої мистецької освіти. У контексті загальноєвропейських та світових освітніх тенденцій відбувається поступовий перехід від вузькопрофесійної підготовки до розвитку універсальних компетентностей, що забезпечують здатність випускника адаптуватися до динамічного ринку праці, ефективно взаємодіяти в професійному середовищі та здійснювати безперервний саморозвиток [1; 2]. Особливої актуальності ця проблема набуває у сфері театального мистецтва, де традиційно домінує творча складова, однак сучасні умови вимагають поєднання художньої інтуїції з логічно впорядкованим науковим мисленням. У цьому зв'язку дисципліна «Методологія науково-педагогічних досліджень» відіграє важливу роль, оскільки створює підґрунтя для розвитку аналітичних умінь, критичного осмислення інформації та здатності до обґрунтованого представлення результатів власної діяльності.

У межах мистецької магістратури м'які навички доцільно розглядати як інтегровану систему здатностей, що забезпечують ефективність як творчої, так і науково-педагогічної діяльності [5]. Для майбутнього театрала-дослідника важливими є

комунікативні вміння, які проявляються у здатності логічно й переконливо презентувати результати дослідження, вести професійний діалог, аргументовано відстоювати власну позицію. Когнітивний компонент охоплює здатність до аналізу наукових і мистецтвознавчих джерел, узагальнення різних підходів і формування власних висновків. Водночас суттєвого значення набувають навички самоуправління, що виявляються у плануванні дослідницької роботи, дотриманні визначених термінів, відповідальному ставленні до виконання завдань. Взаємозв'язок зазначених навичок особливо чітко простежується у процесі командної роботи, яка у навчальному середовищі трансформується у здатність до наукової співпраці та педагогічної взаємодії, що є необхідною умовою майбутньої викладацької діяльності [4].

Методологічний інструментарій навчальної дисципліни постає ефективним засобом розвитку зазначених умінь. Зокрема, робота з різними типами джерел – архівними матеріалами, науковими публікаціями, критичними оглядами – сприяє формуванню критичного мислення, оскільки навчає магістрантів відокремлювати фактичну інформацію від суб'єктивних оцінок та робити самостійні узагальнення. Використання проблемно-орієнтованого підходу в навчанні, що передбачає формулювання і обґрунтування дослідницьких припущень, розвиває логіку мислення, вміння встановлювати причинно-наслідкові зв'язки та послідовно будувати дослідницький процес. Не менш важливим є застосування наукової дискусії як форми організації навчальної діяльності, яка сприяє розвитку культури професійного спілкування, толерантності до різних поглядів і здатності коректно аргументувати власну позицію [6].

Практична реалізація зазначених підходів у освітньому процесі дозволяє інтегрувати розвиток м'яких навичок у різні види діяльності магістрантів. Проєктування педагогічного експерименту формує вміння стратегічно планувати власну діяльність, прогнозувати результати та оцінювати ефективність обраних рішень, що має безпосереднє значення не лише для наукової роботи, але й для режисерської чи акторської практики. Захист на практичних заняттях власних розробок сприяє

розвитку навичок публічного виступу, де провідну роль відіграє не лише виразність подачі матеріалу, а насамперед логічність і переконливість аргументації. Важливим складником освітнього процесу є також формування академічної доброчесності, що передбачає усвідомлення цінності інтелектуальної власності, відповідальність за результати власної роботи та дотримання етичних норм наукової діяльності [3].

Разом із тим, формування м'яких навичок у магістрантів театрального мистецтва супроводжується певними труднощами, зумовленими специфікою фаху. Однією з них є необхідність подолання надмірного творчого суб'єктивізму, коли емоційне сприйняття мистецького твору домінує над його раціональним аналізом. У процесі навчання важливо сформувати здатність поєднувати ці два підходи, забезпечуючи глибше розуміння предмета дослідження. Іншою проблемою є адаптація до вимог академічного письма, що передбачає чіткість викладу, логічність структури та використання фахової термінології без втрати її змістовної точності. У цьому контексті особливої уваги потребує підготовка майбутніх викладачів театральних дисциплін, які мають не лише володіти відповідними знаннями, але й уміти передавати їх студентам у доступній і структурованій формі.

Отже, вивчення дисципліни «Методологія науково-педагогічних досліджень» у межах освітньо-професійної програми «Театральне мистецтво» виконує значно ширшу функцію, ніж підготовка до науково-педагогічних досліджень. Воно забезпечує формування комплексу м'яких навичок, що є необхідними для успішної професійної діяльності у сфері мистецтва та освіти. У результаті магістрант отримує не лише знання і вміння, пов'язані з дослідницькою діяльністю, але й здатність самостійно планувати власний професійний розвиток, ефективно взаємодіяти з іншими учасниками освітнього процесу та адаптуватися до змін у сучасному мистецькому середовищі.

ЛІТЕРАТУРА

1. 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 15.03.2026).

2. 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 15.03.2026).
3. Гоулман Д. Емоційний інтелект. Київ : Vivat, 2018. 512 с.
4. 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.
5. Коберник О. М., Котловий С. А. Формування у здобувачів освіти м'яких навичок («soft-skills») у процесі командної роботи. *Суспільство і національні інтереси*. 2025. Вип. 3(11). С. 190-202. URL: [https://doi.org/10.52058/3041-1572-2025-3\(11\)-190-201](https://doi.org/10.52058/3041-1572-2025-3(11)-190-201).
6. Biggs, J., & Tang, C. Teaching for Quality Learning at University. Maidenhead : McGraw-Hill Education (UK), 2011. 389 p.

Гринь Л.О.,
*професор кафедри музичного мистецтва
Львівського національного університету
імені Івана Франка, канд.пед.н., професор,
заслужений діяч мистецтв України*

ФОРМУВАННЯ АКАДЕМІЧНОЇ ДОБРОЧЕСНОСТІ ЯК ФАХОВОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ МАЙБУТНІХ ВИКЛАДАЧІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА В СИСТЕМІ ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ

Сучасна система вищої освіти України орієнтується на підготовку висококваліфікованого фахівця, здатного до професійного саморозвитку, творчої діяльності та відповідального ставлення до результатів власної праці. У цьому контексті особливого значення набуває проблема формування академічної доброчесності майбутніх педагогів, зокрема педагогів музичного мистецтва.

Професійна діяльність вчителя музики поєднує педагогічний, мистецький і культуротворчий компоненти, що вимагає високого рівня моральної культури, поваги до авторського права, чесності у творчій та науковій діяльності. Порушення принципів академічної доброчесності негативно

впливає не лише на якість освіти, а й на формування професійної репутації майбутнього педагога[1, 3].

Проблема академічної доброчесності активно досліджується сучасними українськими та зарубіжними науковцями. У працях учених висвітлюються питання академічної етики, культури наукового письма, запобігання плагіату та формування відповідальності здобувачів освіти. Водночас проблема формування академічної доброчесності саме у сфері мистецької та музично-педагогічної освіти потребує подальшого вивчення.

Академічна доброчесність як фахова компетентність майбутнього викладача музичного мистецтва має велике значення як для особистого розвитку педагога, так і для формування відповідального та професійного освітнього середовища.

Механізми забезпечення академічної доброчесності при організації освітнього процесу в закладі вищої освіти чітко регламентовані Законом України «Про вищу освіту» (2014) – розпочато боротьбу з хабарництвом, плагіатом та іншими проявами академічної недоброчесності. У нашій країні суспільство починає сприймати академічну доброчесність у формуванні морально-етичної компетентності майбутніх педагогів як освітнє правило, що не суперечить Закону України «Про наукову і науково-технічну діяльність» (2016). [2, 6]

Академічна доброчесність — це сукупність моралі й етики у навчальній і науковій діяльності, що включає чесність, справедливість, повагу до інтелектуальної власності, відповідальність за власні знання та вміння. Чому це важливо для майбутнього педагога? Розглянемо ці аспекти.

Академічна доброчесність є сукупністю етичних принципів і правил, якими мають керуватися учасники освітнього процесу під час навчання, викладання, наукової та творчої діяльності. Для майбутнього педагога музичного мистецтва вона охоплює не лише дотримання норм академічного письма, а й відповідальне ставлення до творчої спадщини, авторського права, виконавської культури та педагогічної етики. Формування академічної доброчесності

повинно здійснюватися системно та цілеспрямовано протягом усього періоду професійної підготовки студента.

Одним із головних напрямів є формування ціннісного ставлення до чесності та відповідальності. Майбутній педагог музичного мистецтва має усвідомлювати значення самостійної творчої діяльності, поважати інтелектуальну власність інших авторів, уникати плагіату та фальсифікації результатів навчальної чи мистецької роботи [3, 4].

Важливу роль відіграє інтеграція принципів академічної доброчесності у змісті фахових дисциплін. Під час вивчення історії музики, методики музичного виховання, диригування, вокалу чи музикознавства студенти повинні опановувати правила цитування джерел, етичного використання нотного матеріалу та коректного оформлення наукових робіт. Викладач має виступати прикладом академічно доброчесної поведінки, демонструючи культуру наукової та творчої праці.

Не менш важливим є розвиток навичок академічного письма й дослідницької культури. Студенти повинні вміти працювати з науковими джерелами, аналізувати інформацію, формулювати власні висновки, правильно оформлювати покликання та список використаної літератури. Ефективними засобами формування таких умінь є тренінги, практичні заняття, написання есе, творчих проєктів, наукових статей і рефератів [5].

Майбутні фахівці часто працюють з авторськими творами, методиками викладання, а також власними музичними напрацюваннями. Академічна доброчесність передбачає повагу до прав авторів, правильне використання джерел, захист інтелектуальної власності. Педагог несе відповідальність за якість навчального процесу, надає точну і правдиву інформацію, дотримується методичних стандартів, об'єктивно оцінює знання учнів. Відповідальна поведінка викладача формує довіру між студентами, колегами та адміністрацією закладу.

Академічна доброчесність є ключовим аспектом професійної компетентності майбутнього фахівця. Викладач музичного мистецтва має бути прикладом чесності та сумлінності для учнів, адже музичне мистецтво вимагає високої моральної та естетичної культури і сприяє формуванню професійної етики [4].

Особливого значення у підготовці педагога музичного мистецтва набуває розвиток творчої самостійності. Саме творчість є основою професійної діяльності вчителя музики, тому необхідно створювати умови для розвитку індивідуального стилю, авторської інтерпретації музичних творів, імпровізації та композиційної діяльності студентів. Це сприяє зменшенню проявів академічної недоброчесності та стимулює прагнення до самореалізації.

Важливою педагогічною умовою є створення доброчесного освітнього середовища у закладі вищої освіти. Таке середовище повинно ґрунтуватися на принципах взаємоповаги, довіри, справедливості та відкритості. Доцільним є впровадження кодексу академічної доброчесності, прозорі системи оцінювання, використання сучасних антиплагіатних технологій та проведення просвітницьких заходів для студентів.

Ефективними формами роботи щодо формування академічної доброчесності є дискусії, аналіз проблемних ситуацій, творчі проєкти, портфоліо, педагогічна практика, майстер-класи та рефлексивні методики. Вони сприяють усвідомленню студентами значення професійної честі та відповідальності за результати власної діяльності [7].

Таким чином, формування академічної доброчесності як фахової компетентності майбутнього педагога музичного мистецтва є важливим складником його професійної підготовки. Воно передбачає розвиток моральних якостей, етичної культури, творчої самостійності та відповідального ставлення до інтелектуальної й мистецької діяльності. Ефективність цього процесу залежить від комплексного поєднання змісту освіти, педагогічних методів, професійного прикладу викладача та створення доброчесного освітнього середовища. Лише за таких умов можливе формування педагога, здатного забезпечувати високі стандарти професійної та академічної культури.

ЛІТЕРАТУРА

1. Академічна доброчесність: проблеми дотримання та пріоритети поширення серед молодих учених : колективна монографія / за заг. ред. Н. Г. Сорокіної. Дніпро : ДРІДУ НАДУ, 2017. 169 с.

2. Закон України «Про освіту» від 05.09.2017 № 2145-VIII. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2145-19> (дата звернення: 29.05.2026).
3. Кодекс академічної доброчесності закладу вищої освіти : методичні засади впровадження / за ред. І. Дегтярьової. Київ, 2020. 56 с.
4. Методичні рекомендації для закладів вищої освіти з підтримки принципів академічної доброчесності / упоряд. В. Бахрушин. Київ : Міністерство освіти і науки України, 2019. 41 с.
5. Семенов О. М. Академічна культура дослідника в освітньо-культурному просторі університету : монографія. Суми : СумДПУ імені А. С. Макаренка, 2019. 284 с.
6. Сопова Д. Академічна доброчесність у системі професійної підготовки майбутнього педагога. *Неперервна професійна освіта: теорія і практика (серія: педагогічні науки)*. Випуск № 3-4 (56-57), 2018. С. 52-56.
7. Фініков Т. В., Артюхов А. Є. Академічна доброчесність: глобальний контекст та національна потреба. Київ : Таксон, 2016. 128 с.

Гордієнко М.В.,
студентка 2-го курсу,
спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»
Петрик Т.Д.
старший викладач кафедри
акторської майстерності
Запорізького національного університету,
магістр педагогіки вищої школи

ВЗАЄМОЗВ'ЯЗОК МИСЛЕННЯ І МОВЛЕННЯ В ПРОФЕСІЙНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ АКТОРА

Сучасне театральне мистецтво характеризується зростанням вимог до професійної підготовки актора, зокрема до його здатності не лише відтворювати текст ролі, а й глибоко осмислювати внутрішню логіку персонажа.

У цьому контексті особливої актуальності набуває проблема взаємозв'язку мислення і мовлення як основи сценічної виразності та переконливості акторської гри.

Проблема взаємозв'язку мислення і мовлення активно досліджується у психолінгвістиці, когнітивній психології та театральній педагогіці. У наукових працях розкривається роль мовлення як засобу формування мислення, а також специфіка

сценічного мовлення як інструменту створення художнього образу.

Окрему увагу приділено когнітивним аспектам акторської діяльності та процесу інтерпретації ролі. Мислення і мовлення утворюють єдину систему психічної діяльності, в якій мовлення виступає не лише засобом комунікації, а й інструментом формування та структурування думки. У професійній діяльності актора цей взаємозв'язок проявляється у процесі аналізу драматичного тексту, коли відбувається інтелектуальне та емоційне осмислення ролі.

Важливе значення має внутрішнє мовлення, яке забезпечує перехід від мислення до сценічного висловлювання. Саме воно лежить в основі створення підтексту - прихованого смислового рівня, що визначає глибину та психологічну достовірність образу. Через внутрішній монолог актор формує мотивацію дій персонажа та вибудовує логіку його поведінки. Сценічне мовлення є результатом інтеграції когнітивних процесів, серед яких провідну роль відіграють пам'ять, увага, уява та емоційне переживання. Поєднання логічного та емоційного мислення забезпечує виразність мовлення, що проявляється в інтонаційній структурі, ритмі та тембральному забарвленні голосу. Крім того, мовлення актора виконує комунікативну функцію, спрямовану на взаємодію з глядачем. Воно є засобом передачі смислів, емоцій та художніх ідей, формуючи естетичне сприйняття сценічного твору.

Отже, взаємозв'язок мислення і мовлення є визначальним чинником професійної діяльності актора. Мислення формує зміст сценічного образу та логіку дій персонажа, тоді як мовлення забезпечує їх зовнішнє вираження. Внутрішнє мовлення виступає ключовим механізмом створення підтексту, що забезпечує глибину, органічність і переконливість акторської гри.

ЛІТЕРАТУРА

1. Психологія творчості актора / за ред. О. П. Кононенка. Київ : Либідь, 2012. 416 с.
2. Сценічне мовлення: теорія і практика актора / за ред. В. М. Галича. Київ : Театр, 2010. 180 с.

*Стадніченко Н. В.,
кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри акторської майстерності
Запорізького національного університету,
заслужена артистка України
Соколовська Н.П.
старший викладач
кафебри акторської майстерності,
Запорізького національного університету,
заслужена артистка України*

ЄДНІСТЬ ТЕХНІЧНОГО І ТВОРЧОГО АСПЕКТІВ МОВЛЕННЯ

Якість сценічного мовлення визначається гармонійною взаємодією набутих технічних компонентів - дихання, голосоутворення, дикції та художньо-творчих чинників, зокрема інтонаційної виразності, емоційної насиченості й смислової точності висловлювання. Технічна підготовка забезпечує фізіологічну та акустичну основу мовлення, створюючи умови для його чіткості, звучності й витривалості, тоді як творчий аспект наповнює мовлення змістом, образністю та внутрішньою дією. Лише за умови їх органічної єдності сценічне слово набуває здатності впливати на глядача, реалізуючи комунікативну та художню функції професійного спілкування актора. Порушення цього балансу призводить або до формального, технічно «правильного», але емоційно порожнього мовлення, або до виразного, проте неорганізованого й нечіткого звучання. Таким чином, інтеграція технічного й творчого компонентів є базовим принципом професійної мовленнєвої підготовки актора.

Тема фізіологічної, акустичної та артикуляційної основи сценічного мовлення є однією з ключових у професійній підготовці актора, оскільки саме вона визначає якість звучання голосу, чіткість слова та ефективність професійного спілкування актора у всіх його аспектах. Її доцільно розглядати як цілісну систему взаємопов'язаних компонентів, де кожен елемент впливає на загальний результат мовлення.

Фізіологічна база мовлення охоплює роботу мовленнєвого апарату, який включає дихальну, голосоутворювальну та

резонаторну системи. Ключовим чинником мовлення є дихання, зокрема його діафрагмально-реберний тип, що забезпечує стабільний повітряний потік. Кероване дихання створює енергетичну основу звуку, дозволяє регулювати силу голосу, витримувати довгі фрази та уникати голосового перенапруження. У сценічному мовленні дихання має бути не лише фізіологічно правильним, а й функціонально підпорядкованим змісту мовлення [2].

Другим компонентом є голосоутворення, що відбувається у гортані внаслідок коливання голосових зв'язок. Важливими характеристиками голосу є сила, тембр і діапазон. Професійний актор розвиває гнучкість голосового апарату, щоб вільно змінювати ці параметри залежно від сценічного завдання.

Не менш важливу роль відіграють резонатори (грудний, головний, носовий), які підсилюють і надають звучанню голосу індивідуального забарвлення. Правильне використання резонаторів забезпечує об'ємність, політність і природність голосу без зайвого напруження. Артикуляційна основа мовлення забезпечує його чіткість і зрозумілість. Вона охоплює роботу органів артикуляції: язика, губ, щелепи, м'якого піднебіння. Основним завданням такої роботи є формування чіткої дикції, що передбачає точність проголошення звуків. Артикуляція має бути активною, але не напруженою. Надмірна скутість надає мовленню неприродності, тоді як недостатня рухливість органів артикуляції робить його незрозумілим. Слід звертати увагу на формування навичок координації роботи артикуляційного апарату з органами дихання і голосом, оскільки лише злагоджена робота всіх компонентів мовлення надає йому повноцінності [1].

Професійна підготовка майбутнього актора передбачає не лише розвиток кожного з цих аспектів окремо, а й формування їх гармонійної взаємодії. Саме ця інтеграція забезпечує природність, виразність і переконливість сценічного слова як основного інструменту акторської майстерності. Фізіологічна, акустична та артикуляційна основи сценічного мовлення утворюють єдину функціональну систему. Порушення будь-якого з цих компонентів знижує якість мовлення та ускладнює сценічну комунікацію.

Творча основа сценічного мовлення пов'язана з певними аспектами професійного спілкування актора та його особистісними якостями, його мисленням, емоційною природою та здатністю до інтерпретації авторського тексту. Інтонація в цьому контексті виступає не просто засобом звукової організації мовлення, а виразником підтексту, демонстрації психологічного стану сценічного персонажа та логіки сценічної дії. Завдяки використанню актором інтонаційної варіативності, різноманітності ритму і мелодики мовлення та виразних зон мовчання слово на сцені набуває художньої виразності й стає носієм змістових і емоційних акцентів [2].

Сценічне мовлення, є передусім засобом перетворення внутрішнього процесу художнього мислення актора у зовнішню форму його професійного спілкування. Мовлення на сцені виходить за межі правильності та нормативності, перетворюючись на індивідуалізований процес творення образу, в якому слово є носієм змісту, емоцій та підтексту.

Однією з ключових ознак творчого мовлення є образність. Актор не просто відтворює текст, а мислить образами, наповнюючи слова внутрішніми баченнями. Завдяки цьому виникає здатність оживлювати слово, робити його значущим для глядача. Образність безпосередньо пов'язана з уявою, асоціативним мисленням і внутрішньою дією актора [4].

Важливим компонентом є інтонаційна виразність, яка забезпечує варіативність і багатозначність мовлення. Інтонація стає засобом трансляції емоційного стану, логічних акцентів, підтексту та внутрішніх суперечностей персонажа. Завдяки інтонаційній різноманітності мовлення актора, слово на сцені є переконливим для глядача.

Творчий характер мовлення проявляється також через відчуття актором ритму і мелодики мовлення, що формує індивідуальний звуковий малюнок ролі. Ритм мовлення визначає не лише зовнішню організацію мовлення, а й демонструє внутрішній стан сценічного персонажа. Володіння сценічним ритмом, його відчуття дозволяють акторові утримувати увагу глядача протягом вистави [2].

Окрему роль відіграє підтекст як основа правдивості сценічного мовлення. Зміст тексту і підтексту не мають

співпадати, і саме ця невідповідність є одним із способів виявлення сценічного конфлікту. Творче мовлення передбачає здатність актора передавати прихований зміст, закладений автором у тексті п'єси через інтонацію, паузу, логічні наголоси.

Не менш значущим є імпровізаційний компонент. Навіть у межах фіксованого тексту актор щоразу відтворює мовлення як живий процес, відкритий до внутрішніх змін, партнерської взаємодії у сценічній ситуації. Це забезпечує органічність і неповторність виконання ролі актором у кожній виставі, а не лише під час прем'єрного показу.

Творчі аспекти мовлення нерозривно пов'язані з емоційною пам'яттю та особистим життєвим досвідом актора, які насичують звучання слова на сцені індивідуальними відтінками, завдяки чому роль набуває глибини, щирості та переконливості.

Творчі аспекти сценічного мовлення визначають його як складний синтетичний процес, у якому техніка стає основою для художнього самовираження. Саме через творче опанування слова актор досягає сценічної правди, формує цілісний образ і встановлює емоційно-смысловий контакт із глядачем [3].

Отже, принцип єдності технічного і творчого аспектів передбачає їхню нерозривність у процесі підготовки майбутнього актора. Технічні навички повинні формуватися не ізольовано, а в контексті художніх завдань, тоді як творча робота має спиратися на достатній рівень технічної оснащеності майбутнього актора. Такий підхід забезпечує органічність сценічного мовлення, коли техніка не відчувається як зовнішній елемент, а стає природним інструментом вираження внутрішнього змісту ролі.

Важливо підкреслити, що дисбаланс між технічною і творчою складовими негативно впливає на якість сценічного мовлення. Надмірна увага до техніки може призвести до механічності, втрати живої емоційності й сценічної переконливості, тоді як перевага виключно творчого імпульсу без належної технічної підготовки спричиняє нечіткість, голосову перевтому та зниження комунікативної ефективності. Інтеграція технічного й творчого компонентів забезпечує

повноцінне функціонування сценічного мовлення як засобу професійного спілкування актора.

З огляду на це, у системі професійної підготовки майбутніх акторів доцільно впроваджувати комплексні методики, що поєднують тренування дихання, голосу та дикції з виконанням художніх завдань: роботою над текстами на заняттях з дисципліни «Сценічна мова» та під час підготовки до участі у творчих конкурсах, створенням етюдів з використанням літературних текстів, роботою над творчими проєктами. Така інтегративна модель навчання сприяє формуванню цілісного мовленнєвого апарату актора, здатного до гнучкого, виразного й переконливого сценічного висловлювання.

ЛІТЕРАТУРА

1. Грицан Н.В. Техніка сценічного мовлення: навч.-методичний посібник. 2-ге вид., переробл. і доповн. Івано-Франківськ, 2020. 286 с., іл.
2. Локарева Г. В., Стадніченко Н. В. Підготовка майбутнього актора до професійного спілкування: теорія, практика, перспективи: монографія. Запоріжжя: Запорізький національний університет, 2019. 416 с.
3. Циганська Т. М. Сучасне виховання сценічної мови в умовах дистанційного навчання. 2025. URL: <https://repository.ac.kharkov.ua/items/1581da3e-d0a7-476c-8a3f-5d704e3b8c35>
4. 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.

*Болотна А.Д.,
студентка 3-го курсу,
спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»
Петрик Т.Д.
старший викладач кафедри
акторської майстерності
Запорізького національного університету,
магістр педагогіки вищої школи*

ГОЛОС ЯК ПРОФЕСІЙНИЙ ІНСТРУМЕНТ АКТОРА ТЕАТРУ ТА КІНО

У професійній підготовці майбутніх акторів особливе значення має голос, адже він є одним із головних засобів

сценічного та екранного самовираження. Саме через голос актор передає емоції, думки, внутрішній стан персонажа, а також формує його індивідуальність. Голос є одним із найважливіших засобів акторської майстерності, адже саме через нього актор встановлює контакт із глядачем. Голос допомагає акторові створити переконливий образ персонажа, передати його психологічні переживання, характер і настрій, дозволяє органічно вписатися в загальну структуру вистави чи фільму, адже він взаємодіє з пластикою тіла, мімікою та внутрішнім станом актора. Голос у театральному та кінематографічному мистецтві - це виразний засіб мовлення, що передає зміст тексту, емоції та характер персонажа через інтонацію, тембр, силу та ритм звучання. Він є основним носієм слова на сцені та в кадрі, а також інструментом, що допомагає акторові розкрити художній задум драматурга.

У театральному мистецтві голос має особливе значення, адже актор повинен донести слово до кожного глядача в залі. Саме тому сила голосу, правильне дихання, чітка дикція та інтонаційна виразність є невід'ємними у роботі актора. У кіно ж, навпаки, важливішими стають природність, тонкість інтонації та здатність передати найменші емоційні відтінки.

Голос актора є результатом постійної роботи над мовленням, диханням та артикуляцією. Без розвитку цих складових сценічне слово втрачає свою силу і переконливість. Якщо актор не володіє своїм голосом, то текст ролі звучить неприродно, втрачається емоційна наповненість і правдивість образу.

Відомо, що голосова техніка тісно пов'язана з психофізичним станом актора. Емоції, внутрішні переживання та думки персонажа відображаються у тембрі, ритмі та інтонації мовлення. Тому голос для актора є не лише фізичним інструментом, а й засобом вираження внутрішнього життя персонажа.

Голосова майстерність актора формується через систематичну роботу над диханням, резонаторами, дикцією та інтонаційною гнучкістю. Це дозволяє акторові вільно користуватися своїм голосом у різних жанрах театру та кіно, а також адаптувати його до різних сценічних умов.

Таким чином, голос є одним із головних професійних інструментів актора театру та кіно, оскільки він дозволяє передати зміст драматургічного тексту, розкрити внутрішній світ персонажа та створити переконливий і емоційно насичений сценічний образ. Розвинений, керований голос допомагає акторові досягти виразності, правдивості та художньої цілісності у виконанні ролі.

Голос є одним із головних професійних інструментів актора, тому що саме через нього відбувається основна передача змісту, емоцій і внутрішнього життя персонажа. На відміну від звичайного повсякденного мовлення, сценічний голос має бути керованим, виразним і технічно підготовленим. Актор використовує голос для того, щоб не лише вимовляти текст, а й наповнювати його змістом, емоційним забарвленням і підтекстом. Завдяки інтонації, тембру, силі звучання, ритму мовлення та паузам слова набувають глибини і стають зрозумілими та відчутними для глядача. Добре поставлений голос здатний заповнити простір сцени, донести кожне слово до останнього ряду та утримувати увагу публіки. Через голос актор передає енергію, емоційний стан і створює атмосферу вистави.

Отже, голос - це не просто фізична здатність людини говорити, а складний творчий засіб, який допомагає актору створювати художній образ, передавати зміст твору та впливати на почуття глядачів. Саме тому розвиток голосу є необхідною складовою професійної підготовки актора, адже від уміння володіти цим інструментом залежить виразність, переконливість і сила сценічного мистецтва.

ЛІТЕРАТУРА

1. Буяльський Б.А. Поезія усного слова . К. Просвіта, 1998. 150 с.
2. Васильєв Ю.А. Виховання діапазону голосу драматичного актора. К. Просвіта, 1999. 300 с.

*Денисенко І.,
Магістр 1 курсу
спеціальності «Перформативні мистецтва»
Запорізького національного університету
Локарьова Г.В.,
доктор педагогічних наук, професор,
зав. кафедри акторської майстерності
Запорізького національного університету*

КОГНІТИВНИЙ ТА ПСИХОФІЗИЧНИЙ АКПЕКТИ ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ АКТОРІВ

Сучасні вимоги до акторів на сцені та в кіно сильно змінилися. Режисери шукають максимальної природності, а графік зйомок чи вистав став настільки інтенсивним, що грати “на розрив аорти” щовечора просто може викликати проблеми зі здоров'ям. Саме тому сучасна театральна педагогіка починає шукати нові підходи та технології до вирішення проблеми психічної та фізичної безпечності актора в процесі сценічної діяльності: когнітивний аспект – знання про особливості та механізми психіки людини, зв'язок мозку з тілом; психофізичний - процес керування емоційною сферою без зайвого стресу та напруги. Класичні інтуїтивні методи, коли студент має просто “відчути” роль, зараз замінюються конкретними психофізичними інструментами. Це допомагає молодим акторам працювати стабільно, професійно і, що найголовніше, зберігати власну психіку здоровою.

В основі сучасного акторського тренінгу лежить ідея, що наше тіло і наші емоції - це одне ціле. Замість того, щоб намагатися штучно витиснути з себе сльози чи радість, сидячи на стільці та згадуючи минуле, актору пропонують йти через дію. Наш мозок влаштований так, що кожна зміна пози, темпу дихання чи м'язового тону автоматично підтягує за собою відповідний внутрішній стан. Якщо актор навчиться правильно працювати зі своїм тілесним апаратом, помічати свої затиски та свідомо їх скидати, то й потрібна емоція з'явиться спонтанно, природно й легко. Тіло стає головним камертоном, який запускає внутрішнє життя персонажа.

Ще одна велика проблема на сцені - це увага та страх. Актор під час вистави перебуває під шаленим тиском: потрібно

пам'ятати текст, взаємодіяти з партнерами (інтеракція), реагувати на світло та звук, і водночас контролювати реакцію глядачів у залі. Від цього часто виникає затинок, розгубленість, тривожність, що заважає сценічній дії, втіленню характеру у персонажі. Сучасний тренінг вчить керувати своєю увагою, ситуативно обирати необхідне коло уваги. Через прості дихальні вправи та практики усвідомленості студентів вчать швидко повертати себе в момент “тут і зараз”. Коли увага зайнята конкретною фізичною дією чи спостереженням за партнером (зміна акценту уваги на інший об’єкт), для страху в мозку просто не залишається вільного місця.

Також дуже важливою є проблема перевтілення - як входити в роль і, що складніше, як потім із неї екологічно виходити. Сучасна наука доводить, що коли ми щиро співпереживаємо іншій людині, у нас вмикаються ті самі зони мозку, що й у неї. Для актора це означає, що створення образу - це не просто копіювання чужих жестів чи ходи, а побудова нової моделі поведінки всередині себе. Робота над роллю стає схожою на безпечну гру: актор “орендує” емоції персонажа, але чітко усвідомлює кордон між собою та своєю роллю. Для актора емпатія є професійною характеристикою. Необхідність бути проінформованим щодо змісту цього феномену, його різновидів, каналів (когнітивний аспект) та сформована здатність до керування цими каналами забезпечують психосоматичне здоров'я актора. Це рятує від емоційного вигорання та втоми після важких вистав.

Отже, поєднання практичного театрального досвіду з простим розумінням того, як працює наш організм, дає дивовижні результати. Навчання стає зрозумілішим, зникає елемент випадковості, коли актор грає добре лише тоді, коли «прийшло натхнення». Новий підхід робить професію актора технологічною, безпечною та свідомою, допомагаючи молодим митцям бути переконливими на сцені та залишатися в гармонії з собою в реальному житті.

ЛІТЕРАТУРА

1. Кочмар В. В. Психофізичний тренінг як основа формування професійної компетентності майбутнього актора. *Культура і сучасність*. 2021. № 1. С. 84–89.

2. Миронова С. М. Когнітивні аспекти сценічної творчості в контексті сучасної театральної педагогіки. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2023. № 2. С. 112–117.

3. Blair R. *The Actor, Image, and Action: Acting and Cognitive Science*. London; New York: Routledge, 2008. 192 p. 4. Kemp R. *Embodied Acting: What Neuroscience Tells Us About Performance*. London: Routledge, 2012. 240 p.

Кончаківська-Бриняк Н.С.,
асистент кафедри театрознавства та акторської
майстерності,
здобувач кафедри музикознавства та хорового мистецтва
Коломиєць О.І.
доцент кафедри музикознавства
та хорового мистецтва
Львівський національний університет імені Івана Франка

КОМПЛЕКСНИЙ ПІДХІД ДО ФОРМУВАННЯ ВОКАЛЬНОЇ ПОЛІСТИЛІСТИЧНОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ АКТОРА ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ: СПІВАЦЬКЕ ДИХАННЯ ТА ГОЛОСОВІ РЕЗОНАТОРИ

Вокальна складова репертуару актора у сучасному театрі характеризується високим рівнем полістилістичності, включає різноманітні вокальні стилі та жанри, і це вимагає комплексного підходу до формування вокальної майстерності майбутнього актора та його вміння співати у різних вокальних стилях і манерах. Поняття «вокальна полістилістичність» – це термін у сучасній вокальній педагогіці та мистецтвознавстві, який “відображає” потребу і запит сучасної музичної культури на універсального співака-виконавця. Ця тенденція безпосередньо екстраполюється на професійну діяльність акторів драматичного театру, де вокальна полістилістичність стає невід’ємною складовою сценічного перевтілення. Оскільки театр за своєю природою є художнім відображенням навколишньої дійсності та різноманітності буття, полістилізм в акторському співі виступає своєрідною відповіддю на складність сучасного соціокультурного контексту. Відтак постає потреба у виявленні базових вокальних навичок, які б дозволили

сформувати здатність студента до вокальної полістилістичності та свідомого розуміння ним відмінностей звукоутворення кожної з манер співу.

Тема вокальної полістилістичності зустрічається у працях Світлани Манько в контексті естрадного вокального мистецтва українських сучасних артистів. Світлана Муравіцька у своїх дослідженнях описує синтез академічного та естрадного вокалу в методико-педагогічному аспекті та характеризує риси класичного кросовера як синтетичного та полістилістичного жанру. Н.Борисенко та Є.Роговська обґрунтовують доцільність впровадження сучасних вокальних технік у професійну підготовку акторів і розглядають особливості найпоширеніших світових вокальних методик, вокальні методи і техніки яких, на нашу думку, сприяють розвитку вокальної полістилістичності. Проте недостатньо висвітлено тему розвитку та формування вокальної полістилістичності актора та виявлення основних вокальних навичок, які найбільш впливають на розвиток здатності до вокального полістилізму.

Важливим аспектом є вивчення взаємодії співацького дихання, опори та роботи голосових резонаторів у процесі формування вокальної полістилістичності студента-актора та вплив цієї взаємодії на розвиток діапазону голосу, його динамічних та тембральних властивостей.

Вокальна полістилістичність притаманна багатьом відомим співакам і акторам в Україні та за кордоном. До відомих зарубіжних акторів та виконавців з полістилістичною універсальністю ми можемо причислити: Меріл Стріп, Г'ю Джекман, Еммі Россам, Аріану Гранде, Крістін Ченовет, Барбра Стрейзанд, Андреа Бочеллі, Джош Гробан, Сет Макфарлейн. До відомих українських акторів та виконавців, які поєднують різні манери і стилі належать: Наталія Сумська, Наталія Половинка, Джамала, Тіна Кароль, Злата Огнєвіч, Олександр Пономарьов.

Наведемо і проаналізуємо кілька яскравих прикладів відомих акторів України і світу з вокальною полістилістичністю.

Наталія Сумська — українська акторка та телеведуча, акторка Національного академічного драматичного театру імені Івана Франка, Народна артистка України. У Рок-опері «Біла ворона» (роль Жанни д'Арк) в вокальному номері

“Свобода” Сумська поєднала драматичну гру з рок-вокалом. У виставі «Незрівнянна» (роль Флоренс Фостер Дженкінс): вона віртуозно виконує свою партію за класичними канонами співу, демонструючи водночас і комізм, і трагедію персонажа. “Пісню Наталки-Полтавки” на новорічному вогнику по телебаченні Наталія Сумська виконує в яскравій класичній манері. Її спів часто включає фольклорні елементи, а також можна почути у її виконанні багато творів української та закордонної естради.

Меріл Стріп — американська акторка театру, кіно та телебачення, володарка трьох премій «Оскар». У мюзиклі «Мамма Міа!» (роль Донни) вона демонструє яскраву естрадно-рокову манеру, використовуючи відкритий звук та експресивну подачу, характерну для поп-культури 70-х. У фентезі-мюзиклі «У темному-темному лісі» (роль Відьми) акторка майстерно переходить до белтингу та речитативу, де вокал підпорядковується відповідно характерній драматичній грі. У фільмі «Флоренс Фостер Дженкінс» Стріп свідомо деформує академічну манеру співу, імітуючи оперний спів співачки-аматорки, що потребує свідомого контролю над класичною позицією гортані для створення комічного ефекту.

Відтак, вокальна полістилістичність у акторській майстерності - це використання актором різноманітних вокальних технік і манер співу, які дозволяють виконувати вокальні твори в трьох основних стильових напрямках: академічному, естрадному та народному та вміти гнучко ними користуватися відповідно до стилю виконуваного твору.

Манера співу - це індивідуальний стиль, сукупність вокально-технічних та художніх засобів, що визначають звучання голосу та спосіб виконання пісні. Вона формується на основі техніки дихання, резонаторів та стилістичних вимог жанру. Кожна манера співу – класична, естрадна чи народна – характеризується специфічним поєднанням резонаторів з відповідним положенням гортані та домінуючим впливом одного з резонаторів.

При цьому, існують базові вокальні навички, розвиток яких в майбутньому стане надійним фундаментом для володіння вокальною майстерністю студента-актора, а також формування в нього здатності до вокальної полістилістичності. До них

належать вокальне дихання, опора та робота з голосовими резонаторами.

У класичній манері співу використовується змішаний тип резонування з акцентом на головний резонатор навіть у низьких нотах. Звук об'ємний, багатий на обертони з високою вокальною формантою утворюється опущеною гортанню та піднятим у формі купола м'яким піднебінням. Естрадна манера співу базується на природному та близькому до розмовної позиції звучанні. Найбільше значення приділяється резонаторам у зоні рота й носа. Звук спрямовується вперед, близько до зубів; гортань і м'яке піднебіння у ледь зміненому стані. Для народної манери співу властиве відкрите, природне звучання, часто з автентичними особливостями певного регіону. Найважливіша роль у такій манері належить грудному резонатору. При цьому м'яке піднебіння «плоске», а гортань піднята, звук близький, без академічного вібрато.

Висновки. Таким чином, свідоме розуміння студентом законів співацького дихання, опори та роботи голосових резонаторів дозволяє в майбутньому сформувати здатність голосового апарату до вокальної полістилістичності, вміння грамотно керувати своїм голосом та виконувати вокальні твори у різних музичних жанрах та стилях.

ЛІТЕРАТУРА

1. Борисенко, Н., Роговська, Є. Впровадження сучасних вокальних технік у процесі підготовки майбутніх акторів. *Fine Art and Culture Studies*, 2025. С. 31–36.
2. Манько С. Б. Полістилістичність естрадного вокального мистецтва на початку ХХІ ст. (на прикладі українських сучасних артистів). *Культура і мистецтво у сучасному світі*. 2017. Вип. 18. С. 85–89.
3. Муравіцька С. С. Синтез академічного та естрадного вокалу у методико-педагогічному контексті. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2022. № 1. С. 174–179.

*Лифаненкова М.,
студентка 2-го курсу,
спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»
Гончаренко Ю. В.,
кандидат педагогічних наук, доцент
доцент кафедри акторської майстерності
Запорізького національного університету*

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДИЧНІ ЗАСАДИ ВИКОРИСТАННЯ ЛОГІКИ ТА ПОСЛІДОВНОСТІ В РОБОТІ АКТОРА НАД РОЛЛЮ

У сучасному театральному мистецтві, в якому особливо цінуються природність, органічність і глибина сценічного переживання акторів, здатність логічно та послідовно вибудовувати роль стає їхньою необхідною професійною навичкою. Логіка та послідовність є одними з найважливіших основ акторської майстерності. Саме вони забезпечують внутрішню цілісність сценічного образу, допомагають актору правдиво існувати в ролі та створювати психологічно переконливий характер.

Видатні театральні діячі українського театального мистецтва, такі як Л.Курбас, С.Мойсеєнко, М. Садовський наголошували на тому, що логіка та послідовність є не лише технічними елементами роботи над роллю, а й важливими умовами органічного сценічного існування. Вони допомагають уникати шаблонності, хаотичності та механічного виконання ролі. Актор, який володіє логікою розвитку характеру, здатний глибше проникнути у внутрішній світ персонажа та передати глядачеві правду сценічного життя.

Логіка в акторській творчості — це внутрішня закономірність поведінки персонажа, що охоплює логіку мислення, почуттів, фізичних дій і мовлення. Вона допомагає актору встановлювати причинно-наслідкові зв'язки між подіями, мотивами, вчинками та емоційними станами героя. Послідовність, у свою чергу, забезпечує безперервний розвиток сценічного життя ролі та природний перехід від однієї дії до іншої. Саме завдяки послідовності актор здатний зберігати єдину лінію поведінки персонажа від початку до завершення вистави.

Особливого значення логіка та послідовність набувають у процесі дієвого аналізу ролі. Актор послідовно визначає події, конфлікти, взаємини персонажів, формулює завдання та надзавдання героя. Кожна дія повинна бути внутрішньо мотивованою, логічно впливати з попередньої та готувати наступну. Саме такий підхід дозволяє створити цілісний і художньо переконливий сценічний образ.

Одним із найважливіших принципів логічної побудови ролі є принцип запропонованих обставин. Актор повинен глибоко осмислити історичний час, соціальне середовище, життєві обставини та внутрішній світ персонажа. Чим точніше актор розуміє умови існування героя, тим логічнішою стає мотивація його вчинків і поведінки на сцені.

Важливу роль у роботі над роллю відіграє внутрішня мотивація персонажа. Саме вона є рушійною силою поведінки героя та визначає логіку його дій. Мотивація формується під впливом запропонованих обставин, внутрішніх конфліктів, прагнень і цілей персонажа. Без чіткого розуміння внутрішньої мотивації сценічний образ стає поверхневим і позбавленим психологічної правди.

Розвиток дій персонажа повинен бути послідовним і логічно обґрунтованим. Кожна дія героя має конкретну мету та впливає з попередніх подій. Особливе значення в цьому процесі має наскрізна дія — єдина лінія прагнень і вчинків персонажа, спрямована на досягнення надзавдання ролі. Саме наскрізна дія забезпечує цілісність сценічного життя образу.

Не менш важливим є послідовний розвиток емоцій персонажа. Емоції не можуть виникати випадково чи існувати окремо від дії. Вони народжуються як природна реакція героя на події, конфлікти та взаємодію з іншими персонажами. Актор повинен уміти поступово накопичувати емоційне напруження, логічно вибудовуючи розвиток внутрішнього життя ролі. Саме тому емоційна правда безпосередньо пов'язана з логікою та послідовністю сценічної дії.

Особливе місце в роботі над роллю посідає логіка фізичних дій. Кожен рух, жест, міміка чи пластичне рішення повинні бути внутрішньо виправданими та відповідати характеру персонажа. Послідовність фізичних дій допомагає актору досягти

органічності сценічного існування та підтримувати почуття правди у виконанні ролі.

Сучасний театр вимагає від актора не лише емоційної відкритості, а й високого рівня аналітичного мислення, творчої дисципліни та здатності органічно існувати в ролі. Спираючись на практичний досвід режисера-постановника театру імені В. Г. Магара Олесі Плохоткіної, можна стверджувати, що основа цієї органіки закладається ще на етапі детального аналізу п'єси. Побудова логічної дієвої фабули, де кожне прагнення та вчинок виправдані внутрішньою природою персонажа і підпорядковані загальному надзавданню, дозволяє уникнути механічного відтворення тексту та досягти справжньої емоційної правдивості на сцені. Логіка та послідовність допомагають актору поєднувати свідомий аналіз із творчим переживанням, дисциплінують сценічну свободу та сприяють створенню художньо цілісного образу.

Практичне опанування логіки та послідовності здійснюється через етюди, вправи, роботу над уривками та драматичними ролями. Студенти навчаються вибудовувати логічний ланцюг дій, зберігати послідовність емоційних станів і розвивати внутрішню мотивацію персонажа. Така робота формує професійне мислення актора та здатність до органічного перевтілення.

Отже, логіка та послідовність є важливими складовими професійного становлення актора. Ці складові забезпечують психологічну достовірність сценічного образу, допомагають створювати правдиве та органічне сценічне життя персонажа, розвивають творчу дисципліну, аналітичне мислення та здатність до глибокого художнього перевтілення. Саме тому логіка і послідовність залишаються фундаментальними принципами сучасної акторської майстерності.

ЛІТЕРАТУРА

1. Акторська майстерність. Американська школа / ред. А. Бартоу ; пер. з англ. Харків : Фабула, 2020. 400 с.
2. Bogart A., Landau T. The Viewpoints Book: A Practical Guide to Viewpoints and Composition. Theatre Communications Group, 2005. 240 p.

-
3. Курбас Л. Філософія театру / вид. упоряд. М. Лабінський. Київ : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. 917 с.
4. Meisner S., Longwell D. Sanford Meisner on Acting. New York : Vintage Books, 1987. 272 p.

Бень Г.Л.,
*старший викладач кафедри музичного
мистецтва факультету культури і мистецтв
Львівського національного університету
імені Івана Франка*

МЕТОДОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ СИНТЕЗУ ВОКАЛЬНОГО ТА АКТОРСЬКОГО МИСТЕЦТВА У ФАХОВІЙ ПІДГОТОВЦІ СТУДЕНТА

Вступ. Сучасна мистецька освіта висуває високі вимоги до професійної компетенції виконавця академічного жанру. Сьогоднішній глядач очікує від артиста не лише бездоганного вокалу, а й глибокого психологічного занурення в образ. Це зумовлює необхідність переосмислення методики підготовки студентів, де синтез вокального та акторського мистецтва стає не факультативним додатком, а фундаментальною основою навчання. Проблема органічного поєднання музичного інтонування та акторської дії залишається однією з найскладніших у педагогічній практиці, оскільки вимагає одночасної роботи над технічною досконалістю та художньою правдою.

1. Психофізична свобода як передумова творчого процесу

Першочерговим завданням у підготовці майбутнього актора-співака є подолання психофізичних бар'єрів. Практика показує, що більшість вокальних недоліків (нестабільність дихання, вузькість діапазону, дефекти тембру) коріняться у м'язових затисках, спричинених психологічною напругою та страхом перед публічним виступом.

Природа м'язових «блоків»:

Важливо розрізняти функціональну м'язову напругу, необхідну для підтримки вокальної опори, та деструктивні затиски (так звані «м'язові панцири»).

Найбільш небезпечними для вокаліста є затиски кореня язика, м'язів шиї та плечового поясу, оскільки вони безпосередньо блокують роботу гортані та заважають вільному резонуванню.

Діагностика та самоконтроль: Педагог має навчити студента самостійно ідентифікувати зони напруги. У процесі навчання ми акцентуємо увагу на тому, що фізична свобода не є пасивною розслабленістю, а є станом «сценічної готовності», де працюють лише ті м'язи, що задіяні у співі, тоді як інші залишаються вільними.

Методи розкріпачення: Використання технік релаксації та вправ на звільнення тіла. Важливим є розуміння, що фізична свобода є прямою умовою для вільного функціонування вокального апарату.

Створення «творчого самопочуття»: Через акторські вправи на увагу та уяву студент вчиться перемикає фокус із технічних труднощів на художні завдання, що природним чином знімає надмірний контроль та затиски.

2. Внутрішній монолог як рушійна сила вокалізації

Синтез починається не з руху на сцені, а з мислення. Кожна музична фраза має бути виправдана внутрішньою логікою персонажа.

Робота над підтекстом:

Студент повинен чітко усвідомлювати, що стоїть за кожним словом автора. Внутрішній монолог — це те, що артист «проговорює» про себе під час співу та, що особливо важливо, під час пауз. Пауза в музичному творі - це не перерва, а продовження думки.

Наскрізна дія: Визначення головної мети персонажа у творі дозволяє вокалісту уникнути формального виконання нот і перейти до свідомого творення образу. Кожна вокальна інтонація стає результатом потреби висловити певну емоцію або думку.

Об'єктна увага: Вміння зосередитися на партнері, або предметі дозволяє зняти зайву увагу з власного горла. Коли увага спрямована на створення уявної картини світу персонажа, вокальна техніка переходить у сферу підсвідомого керування.

Уява: Розвиток здатності бачити «пропоновані обставини» навколо себе на сцені допомагає автоматизувати технічні навички, звільняючи творчий потенціал для створення цілісного художнього образу.

3. Етапи інтеграції вокальних та сценічних навичок

Процес фахової підготовки доцільно розділити на кілька послідовних етапів:

Аналітичний етап: Детальний розбір музичної та літературної основи. Робота над чистотою інтонації та дикцією як базовими інструментами.

Етап «вокальної дії»: Поєднання технічних завдань із елементарними акторськими задачами. Наприклад, виконання розспівки з різним підтекстом (прохання, наказ, скарга). Це привчає гортань бути гнучкою та реагувати на зміну внутрішнього стану

Композиційний етап: Робота над мізансценою. Рух у просторі не повинен суперечити вокальній опорі. Важливо знайти таку пластичну форму, яка б допомагала звуку, а не заважала йому.

Сценічне втілення: Фіксація цілісного образу, де вокал, міміка, жест та внутрішній стан зливаються в єдине художнє ціле.

4. Збереження традицій та індивідуалізація навчання

У контексті сучасної вокальної педагогіки надзвичайно важливо зберігати спадкоємність класичних шкіл. Методика виховання «актора-співака» базується на досвіді минулих поколінь, де увага до слова та правдивість почуття були пріоритетними. Водночас, роль педагога полягає в індивідуальному підході — вмінні знайти ключ до природи кожного студента, допомогти йому розкрити власну харизму та подолати особистісні творчі бар'єри.

Висновок. Синтез вокального та акторського мистецтва — це складний психофізіологічний процес, який вимагає від студента високої концентрації та інтелектуальної праці. Тільки через єдність технічної досконалості та акторської правди можливе створення справжнього мистецтва, що здатне зворушити сучасного слухача.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бенъ Г. Л. Особливості співу акторів драми. *Вісник Львівського університету*. Серія мистецтвознавство. 2012. Вип. 11. С. 111–116.
2. Бондаренко С. В. Психофізичний тренінг як основа вокально-сценічної дії студента-актора. *Культура і сучасність*. 2024. № 1. С. 88–94.
3. Гнидь Б. П. Історія вокального мистецтва. Київ : НМАУ, 1997. 320 с.
4. Дорошенко В. О. Сольний спів як засіб виховання актора : навч.-метод. посібник. Харків : Колегіум, 2010. 152 с.
5. Шевченко М. І. Синтез мистецтв у сучасному театральному просторі: від теорії до практики. *Українське мистецтвознавство*. 2023. Вип. 23. С. 102–110.

*Ігнат'єва Н.М.,
театрознавиця, драматургиня, перекладачка,
керівниця літературно-драматургічної частини
Запорізького академічного обласного театру юного глядача*

МОВНИЙ ТРЕНАЖ ДЛЯ АКТОРІВ: ТЕОРІЯ ТА ПРАКТИКА

Мова і мовлення – один із основних інструментів актора. Скажете, теза із серії «капітан очевидність»? Можливо. Проте досвід підказує, що саме ця очевидна річ часто буває забута чи навіть свідомо проігнорована акторами, які вже здобули освіту й багато років працюють на професійній сцені. Саме тому під час навчання ця думка має увійти в свідомість студентів акторської спеціальності.

Мова впливає на тембр та мелодійність голосу, ритм, навіть пластику тіла. Так, наприклад, правильна вимова українських шиплячих, у-нескладового, м'якого [д] без одзвінчення, округла вимова голосного [а] знижує голос до середнього чи нижнього регістру навіть без застосування правильної техніки дихання. Перехід на чужу мову змінює пластику – ніби сковує тіло, рухи стають більш стриманими, «рубаними». Рідною мовою або ж дуже якісно засвоєною іноземною говорить не лише розум, але й тіло, емоція (не награна, природна). Набір приголосних і голосних звуків та їх поєднання різні в кожній мові. Це впливає на ритм дихання, мовлення.

Чіткість дикції впливає на якість сценічного образу, сенси, донесення змісту. Тут усе просто: якщо слово нечітке і без подачі, глядач не почує, а отже, не зрозуміє якийсь нюанс, відволікатиметься від сенсів на елементарне прислухування.

Пропрацьований артикуляційний апарат – це перевага і захист акторки/актора від провалів при перевтомі, в умовах поганої акустики залу, в ролях із великою емоційною амплітудою, у випадках, коли щось іде не так із костюмом, декорацією або партнером. Багато репетицій, довгі вистави, робоче навантаження плюс виснаження від безсонних ночей, тривог, втрат та обстрілів російськими військами ставлять тіло і голос актора в таку ситуацію, коли потрібно працювати навіть не маючи емоційних та фізичних сил, ніби «на автоматі». Саме натренований до автоматизму артикуляційний апарат допомагає впоратися: поставлене дихання, треновані пружні м'язи обличчя та знання правил українського мовлення дозволять проговорювати великі відрізки тексту не збиваючись, не «заговорюючи» звуків.

Українська мова – обов'язкова не лише на сцені, але й поза нею. Про громадянську позицію змовчу – це мало б бути в базових налаштуваннях кожної українки та кожного українця. А в професії це просто необхідність. Артикуляційний апарат – це так само м'язи, як у спортсмена чи танцівника. Неможливо після боксу негайно станцювати класичну балетну партію. Не ті м'язи включаються і не ті рухи виконує тіло. Так само неможливо після постійного побутового і позакласного говоріння іноземною мовою (читай: р*сійською!) раптом вільно і без помилок заговорити українською на сцені.

І насамкінець. Ще раз про правила. Наголошування і значення слів варто перевіряти в словниках, консультуватися з фахівцями – добре, якщо у виші або в театрі є людина, яка знається на цьому і може допомогти. А от правильну вимову краще б засвоїти ще зі студентської лави.

Про всяк випадок нагадаю в цих тезах: шиплячі приголосні звуки – лише тверді та напівпом'якшені, не «чйй», а «чайй»; буквосполука -дж- – це один звук; [в] у кінці слова та складу не перетворюється на [ф], а звучить як у-нескладовий (округлі губи, напівголосний звук); написані -ться, -шся звучать

як -щя, -сся; звуки [д] [т] стаючи м'якими не «дзвенять», тобто не перетворюються на [дз] і [ц]. І для тренування – мої авторські скоромовки:

Лисиця-дівиця не їсть паляницю
Лисиця у джинси не влізти боїться

Щирий щур щоденно вчиться
В щогли щічками не биться

Інтелігентний гегельянець
Глінтвейну налигавсь поганець

Джмелик до бджоли дзижчав
Джемом бджілку пригощав

Чайка кличе на причал танцювати
ча-ча-ча

Золотого колобка не спечеш без
молока

Трактор на трасі тягнув бе-те-ер
Орк те побачив – від страху помер

Щебечуть на дзвіниці щасливі
синиці –
Чудесно в чорноземі оркові спиться

Щиро щедрі українці
Чавлять начорно ординців

Щокатий рашистик щосили
божився

Що він без рушниць, що він
заблудився

Його паляницею щиро зустріли
І «смузі» гарячим чорта напоїли

ЛІТЕРАТУРА

1.Ігнат'єва Н. М. Дія словом: текст і мовлення як основа роботи над роллю. *Методологічні та практичні проблеми підготовки акторів і дизайнерів: матеріали I Всеукраїнського науково-методичного семінару*. Запоріжжя : Запорізький національний університет, 2025. С.28-31

Сьомкіна К.,
студентка 2-го курсу,
спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»

Петрик Т.Д.
старший викладач кафедри
акторської майстерності
Запорізького національного університету,
магістр педагогіки вищої школи

ОСОБЛИВОСТІ РОЗКРИТТЯ ПІДТЕКСТУ В АКТОРСЬКІЙ РОБОТІ НАД РОЛЛЮ

У сучасному сценічному мистецтві особливу роль відіграє не лише текст, який вимовляє актор, але й те, що приховано за словами — підтекст. Саме підтекст дозволяє створити багатовимірний,

живий образ, наповнений внутрішніми переживаннями, суперечностями та справжніми людськими емоціями. Донесення підтексту є одним із ключових завдань актора у процесі роботи над роллю.

У системі професійної підготовки актора проблема втілення підтексту займає одне з центральних місць, оскільки саме вона визначає глибину та психологічну переконливість сценічного образу. У контексті сценічного мистецтва підтекст розглядається як внутрішній, імпліцитний зміст висловлювання персонажа, що не співпадає або лише частково співвідноситься з його вербальним вираженням.

Підтекст — це прихований, внутрішній, неявний зміст висловлювання або художнього тексту, який не виражений прямо словами, але зрозумілий із контексту, ситуації або асоціацій. Він створює багатшаровість у спілкуванні чи літературі, дозволяючи передати більше, ніж сказано дослівно, часто натякаючи на справжні емоції чи думки.

Поняття підтексту безпосередньо пов'язане з категоріями «надзавдання», «внутрішня дія» та «сценічна правда». У процесі роботи над роллю актор має виявити не лише зовнішню логіку тексту, а й приховані смислові шари, що формують справжню мотивацію персонажа. Таким чином, підтекст виступає як результат глибинного аналізу драматургічного матеріалу.

Однією з ключових особливостей донесення підтексту є аналітичний етап роботи актора. Він передбачає дослідження запропонованих обставин, визначення наскрізної дії, аналіз міжособистісних відносин персонажа та виявлення внутрішніх конфліктів. Важливим є встановлення відповідності між словесною дією та внутрішнім імпульсом, що її породжує.

Суттєву роль у реалізації підтексту відіграє метод фізичних дій, згідно з яким внутрішній стан персонажа формується через зовнішню дію. Фізична дія стає носієм психологічного змісту, а підтекст — її невід'ємною складовою. Таким чином, підтекст матеріалізується через пластичну виразність, міміку, жести та сценічну поведінку актора.

Окремого значення набуває інтонаційно-голосова виразність. Паралінгвістичні засоби — тембр, ритм, пауза, логічні наголоси — дозволяють передати приховані смисли висловлювання. Інтонація

виступає як інструмент трансляції внутрішнього стану персонажа, що не завжди вербалізується у тексті.

Важливою умовою органічного існування підтексту є партнерська взаємодія. Акторський процес має діалогічний характер, у якому підтекст формується не лише індивідуально, а й у взаємодії з партнером. Активне слухання, миттєва реакція та здатність до імпровізаційної адаптації забезпечують живу сценічну комунікацію.

Крім того, визначальним фактором є принцип внутрішньої правди. Донесення підтексту неможливе без психологічної достовірності та емоційної включеності актора. Глядацьке сприйняття базується на довірі до сценічного існування, що виникає лише за умови щирого переживання, а не механічного відтворення.

Отже, підтекст у роботі актора є складною синтетичною категорією, що об'єднує аналітичний, психофізичний та комунікативний аспекти акторської майстерності. Його ефективне донесення забезпечує багатовимірність сценічного образу, підсилює драматургічну напругу та сприяє глибшому емоційному впливу на глядача. Оволодіння технікою роботи з підтекстом є необхідною умовою професійного становлення актора та показником високого рівня його сценічної культури.

ЛІТЕРАТУРА

1. Барнич М. Майстерність актора. Техніка «обману». Київ. Ліра-К. 2016. 304 с.
2. Брук П. Жодних секретів. Думки про акторську майстерність і театр. Львів. ЛНУ ім. І Франка, 2005. 136 с.

*Квєтков М.М.,
старший викладач
кафедри акторської майстерності
Запорізького національного університету*

НЕГАТИВНІ ЯВИЩА У РОБОТІ НАД ВОКАЛЬНИМ ТВОРОМ І БОРОТЬБА З НИМИ

Зосереджуючи увагу на питаннях, що стосуються фразування, збереження вокальної лінії, володіння динамічними відтінками та інших елементів вокально-виконавської майстерності, легше

конкретно відзначити окремі поширені явища негативного характеру, ніж встановити будь-які непорушні позитивні догми.

Беручи за основу бездоганно точне засвоєння вокального твору з боку музичного тексту (мелодія, ритм, авторські динамічні відтінки), необхідно звертати увагу на такі небажані, але досить поширені явища та вести з ними наполегливу, систематичну боротьбу.

Спів повним голосом недостатньо засвоєного матеріалу.

У процесі опрацювання нового матеріалу часто можна спостерігати, як студент або учень за власною ініціативою, а іноді, на жаль, і на вимогу концертмейстера, безцільно перевтомлює свій голосовий апарат, виконуючи повним голосом ще недостатньо засвоєний матеріал.

Окрім неминучої втоми голосу під час багаторазових повторень, часто у високій теситурі, такий метод розучування інколи формує у співака хибне уявлення про ступінь складності твору з погляду голосового навантаження. Надалі це може призвести до невпевненості у виконанні як окремих фраз, так і всього твору. При наданні студентові нового матеріалу, найкраще відбувається тоді, коли сам педагог виконає цей твір під акомпанемент працюючого в класі концертмейстера і, зробивши належний аналіз даного твору, надасть концертмейстеру відповідні настанови для подальшої роботи.

Концертмейстеру можна рекомендувати на початку роботи вимагати від учня, щоб він програвав однією рукою свою вокальну партію під акомпанемент, перш ніж почне наспівувати її з текстом. Також буде дуже важливо прспівувати свою вокальну партію сольфеджію. Таке ознайомлення з музичною фактурою твору, що вивчається, на початковому етапі дає можливість учневі використовувати як музичну, так і зорову пам'ять. Лише після точного й достатньо вільного засвоєння своєї партії можна приступати до «вспівування».

Не зовсім точні моменти вступу співака на першому слові музичної фрази та недостатньо точні моменти останнього слова в кінці фрази.

Цей досить поширений недолік ритмічної нечіткості надзвичайно прикрий і важко сприймається слухачем. При цьому слід зазначити, що такий недолік у виконавця не завжди є наслідком

відсутності необхідної техніки для виконання часто складного ритмічного рисунка. Тут радше йдеться про певну «ритмічну недбалість» унаслідок відсутності строгої ритмічної дисципліни у виконавця, а часто й природного ритмічного чуття. Можливо, що для усунення цього недоліку «затягувань» могли б відіграти плідну роль заняття ансамблевим виконанням — дуети, тріо, квартети.

Наявність у виконавця чіткого відчуття ініціативи в галузі ритму, темпу та витримки вокальної лінії робить виконання легким для сприйняття й не відволікає увагу слухача від головного змісту твору.

Серед типових недоліків спостерігаються: *порушення вокальної лінії, згасання окремих слів і складів у середині музичної фрази, поспішний перехід від однієї голосної до іншої, що призводить до скорочення належної тривалості звучання голосних.*

Зазначені недоліки мають своїм коренем недостатню увагу до формування манери широкого кантиленного співу. Розвиткові такої манери значною мірою перешкоджають такі чинники:

а) Проникнення елементів мовленнєвої установки для «виразної» подачі слова за рахунок порушення цілісності вокальної лінії. У цьому виявляється невміння користуватися динамічними відтінками без порушення правильної співочої установки. Скандування окремих складів за рахунок скорочення тривалості інших, а також часті випадки запізнення вступів у моментах нового вдиху;

б) Більш глибокою й серйозною причиною є порівняно ранній вихід учня-студента з безпосередньої сфери індивідуального впливу викладача з вокалу. Якщо проаналізувати навчальний план і мовне навантаження студента-майбутнього актора, починаючи вже з другого курсу навчання, стає очевидною певна невпорядкованість його становища. Поширення мовної навантаження на голос, особливо у жінок, та заняття хореографією призводять до тимчасової втрати співочої опори та звучності голосу на середній ділянці діапазону (медіум звучання). Голос стає тьмяним. Тому бажано заняття вокалом проводити в інші дні тижня, коли студент не займається сценічною мовою та хореографією.

Зловживання вокальним прийомом «portamento» (поступовий, ніби ковзний перехід голосу з одного звука в інший).

Цей, один із найкрасивіших вокальних прийомів, на жаль, у деяких виконавців нерідко є сурогатом істинного «bel canto». Не володіючи належною мірою майстерністю кантилени, не вміючи строго витримувати вокальну лінію, вони замінюють її майже безперервним «portamento», через що спів часто переходить у якесь підвивання і набуває характеру псевдоциганської манери виконання.

Користування прийомом «portamento» вимагає від співака, крім високої технічної майстерності, ще й відчуття художньої міри та стилю виконуваного твору як наслідку високого рівня загальної й музичної культури. На превеликий жаль, інколи доводиться чути твори Генделя і Баха з виконавськими прийомами, гідними вуличної неаполітанської пісні. Іноді виконавцями є майстри співу з відомим ім'ям.

У більшості виконавців цей прийом «portamento» страждає передчасним ковзанням тону під час переходу на наступну ноту, віднімаючи час у попередньої ноти, від якої починається «portamento». Тому під час роботи над вокальним твором доцільно вимагати від учня на початковому етапі роботи тимчасово повністю відмовитися від цього прийому, суворо витримуючи належну тривалість нот навіть у тих місцях, де згодом буде допустиме «portamento», і лише завершуючи етап «вспівування», дозволити цей прийом, дотримуючись усієї його класичної «строгості».

Довільна, музично невиправдана зміна темпів окремих фраз твору.

Це досить поширене явище серед виконавців, які недостатньо відчують стиль твору; у більшості випадків воно є наслідком перенесення центру ваги з музичного тексту на літературний. Не потрібно доводити, що оперна арія, романс чи народна пісня передусім є творами музичного характеру, і тому дотримання музичної форми цих творів є основним завданням виконавця.

Значення літературного тексту має виявлятися без порушення авторських позначень темпів, шляхом динамічних відтінків і забарвлення окремих фраз і слів твору, а також виразністю слова. Допустимі відхилення від основного встановленого темпу твору повинні мати чітко визначені пропорції щодо основного «пульсу» тобто метроритму.

Можна було б навести багато прикладів цілковито безглузлого порушення темпів у аудіо- та відеозаписах творів, що, на жаль, часто

трапляється у виконанні визнаних майстрів співу. До речі, про фермати, тобто про ноти з позначенням над ними, триваліших за норму. У вокальних творах, в аріях, романсах і народних піснях ферматою позначаються окремі ноти або в кульмінаційних моментах розвитку музичної фрази всередині її, або у фінальних моментах фрази, каденціях тощо.

Тривалість фермати повинна визначатися вимогами суто музичного характеру, але аж ніяк не вокального, тобто коли виконавцеві, який має у своєму діапазоні дві-три найвдаліші ноти, хочеться «посидіти» на одній із них, не зважаючи ні на вказівки автора, ні на дотримання пропорцій ритмічного характеру.

Важко визначити норми тривалості тієї чи іншої фермати. Можливо, колись хтось і зуміє це зробити шляхом наукових математичних обчислень щодо фрази або навіть усього твору. Наразі можна лише сказати, що основним орієнтиром для тривалості фермати має слугувати музичний смак.

Боротьбу з беззмістовною «вокальною» ферматою вести нелегко, так як належною діяльністю її учневі важко аргументувати. Однак, шляхом ряду прикладів тренувального характеру з ферматарезонансом, витримуванням, диспропорцією між ритмічним рисунком автора і «довільною ферматою» виконавця, вдається викликати у учня критичний підхід до неправильного затягування фермати і поступово виробити в нього почуття необхідної міри. Усе сказане про фермату частково відноситься і до паузи, яка, як і фермата, повинна мати художню закономірність.

Також основні моменти більш поширених недоліків у вокальному виконавстві.

На закінчення слід згадати про одне, дуже досадне явище, яке зустрічається не тільки у співаків-самоуків, але й у виконавців-професіоналів. Це самовільне переділення літературного тексту залежно від статі виконавця. Поет визначає у своєму творі поділ на фрази і відображає в ньому образ жінки чи чоловіка, нерідко яскраво підкреслюючи ті чи інші психологічні особливості свого героя.

Композитор, натхненний образом поета, відтворює в звуках те чи інше переживання героя. І раптом виконавець, який не бажає рахуватися з поетом чи композитором, а лише хоче показати свої вокальні можливості, починає змінювати літературний текст, перекручуючи сенс і порушуючи художню цілісність виконання.

*Бондаренко Т.,
студентка 2-го курсу,
спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»
Петрик Т.Д.
старший викладач кафедри
акторської майстерності
Запорізького національного університету,
магістр педагогіки вищої школи*

ПРОФЕСІЙНЕ СПІЛКУВАННЯ ЯК БАЗОВА ХАРАКТЕРИСТИКА АКТОРСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

Акторська професія – це мистецтво взаємодії. Жодна роль не існує у вакуумі: вона завжди народжується у процесі спілкування – з партнером, режисером, глядачем. Саме комунікація стає тим фундаментом, на якому вибудовується сценічна правда, емоційна виразність та художня цілісність.

Спілкування як основа професії.

Акторська діяльність передбачає постійний діалог. Це діалог не лише словесний, а й емоційний, психологічний, невербальний:

- з партнером – для створення живої взаємодії на сцені;
- з режисером – для точного втілення задуму постановки;
- з глядачем – для формування атмосфери вистави.

Без комунікації акторська гра перетворюється на механічне відтворення тексту, позбавлене емоційної глибини.

Вербальні та невербальні засоби.

Мова актора – це не лише слова, а й інтонація, темп, паузи. Вони створюють ритм і музичність сценічної дії.

Невербальні засоби – міміка, жести, пластика – доповнюють і підсилюють вербальне спілкування (навіть мовчання актора може бути промовистим, якщо воно супроводжується виразним поглядом чи рухом).

Партнерство на сцені.

Акторська майстерність проявляється у здатності слухати й реагувати:

- уважність до партнера дозволяє уникнути штучності;
- взаємна довіра створює атмосферу безпеки для імпровізації;
- емоційна відкритість забезпечує правдивість сценічної дії.

Імпровізація у межах ролі – показник високого рівня комунікативної майстерності, адже вона вимагає миттєвої реакції на зміну ситуації.

Спілкування з глядачем.

Глядач – невидимий партнер актора:

- актор завжди працює «на контакт», навіть якщо звернення непряме;
- енергетичний обмін між сценою та залом формує живу атмосферу;
- вміння утримувати увагу публіки – одна з базових характеристик професійності. Монолог, звернений у зал, може стати кульмінацією вистави, якщо актор відчуває реакцію глядачів і коригує темп та інтонацію.

Психологічний аспект.

Професійне спілкування актора неможливе без емпатії.

Актор має відчувати емоційний стан партнера й глядача. Важливим є баланс між контролем емоцій та їхньою щирістю. Через комунікацію актор передає внутрішній світ персонажа, робить його зрозумілим і близьким для публіки.

Педагогічний та тренувальний вимір.

Акторське спілкування – це навичка, яка формується роками:

- у процесі навчання відпрацьовується дикція, техніка мовлення, сценічна взаємодія;
- тренінги з комунікації допомагають розвивати здатність до імпровізації та емоційної відкритості;
- постійне вдосконалення навичок є умовою професійного зростання.

Отже, професійне спілкування – це не додаткова риса, а базова характеристика акторської діяльності. Воно забезпечує правдивість сценічної дії, створює контакт із партнером і глядачем, формує емоційний простір вистави. Саме через комунікацію актор перетворює текст на живе мистецтво, а сцену - на простір взаємного переживання.

ЛІТЕРАТУРА

1. Єлісовенко Ю.П. Практичне опанування риторики засобами театральної педагогіки. *Педагогіка і психологія професійної освіти*. 1998. №4, С. 200 – 207

2. Стадніченко Н.В. Сучасні тенденції підготовки майбутнього актора до професійного спілкування у вітчизняних та зарубіжних навчальних закладах. *Вісник Запорізького національного університету. Педагогічні науки*. 2019. Т.2 №33 С.41 – 50

Плохоткіна О.,
режисерка-постановниця
КЗ "Запорізького академічного
обласного українського
музично-драматичного
театру імені В.Г. Магара,"
актриса Запорізького академічного
обласного театру юного глядача,
викладачка акторської майстерності і
сценічної мови в телешколі
Телеканалу МТМ

ОПАНУВАННЯ ТЕХНІКИ «ЕМОЦІЙНА ДУГА»

В світі театрального мистецтва існує достатньо систем, вчень, методик щодо використання і розвитку акторської майстерності. Всі ми, театральні творці, більш-менш стикалися з роботами великих театральних вчителів і засновників театральних шкіл, таких як Саксаганський, Курбас, Брехт, Гротовський, Чабак та інших театральних режисерів та викладачів, які розробляли методи акторського розвитку. Але в реальній практиці всі існуючі методи не працюють на всі сто відсотків, і причина не в тому, що вони недосконалі. Головна причина в особистому сприйнятті і розумінні застосування цих методів. Більше того, всі автори театральних методів не створюють щось особисто оригінальне, вони роблять висновки з особистого досвіду і намагаються вже відомі аксіоми пояснити з власного напрацювання. На ці розуміння впливає багато критеріїв і умов проживання в історичному часі і розвитку суспільства.

Кожен режисер чи актор, керуючись знаннями, отриманими під час навчання, протягом творчої практики створює свої методи або застосування у роботі над створенням художніх образів, відпрацювання ролей, прочитання текстів тощо. Таким чином відбувається удосконалення акторської або режисерської роботи.

Підводячи підсумки власної практики акторської та режисерської роботи, можу також виокремити власні напрацювання, які допомагають у створенні нових ролей або роботі з акторами, як режисера.

Одним із таких напрацювань є так звана “Емоційна дуга”, яка допомагає розкласти техніку виконання ролі (або проживання сюжету) за поступовою зміною потрібного емоційного стану, який закладений у задумі прочитання сюжету.

Отже, Емоційна дуга — це динаміка змін емоційного стану персонажа, (розповіді) або людини протягом певного часу (події, сюжету), що описує перехід від однієї емоції до іншої, зазвичай через напругу до вирішення надзавдання.

Поняття “Емоційна дуга” не нове, воно запозичене з драматургії. Але саме драматургія є основою будь-якого сценічного проживання, тому всі її закони дійсні в театральній сфері.

Основні типи емоційних дуг (за сюжетами).

У драматургії виділяють 6 основних базових формул, які будують більшість історій проживання:

1. Постійний зліт («Із грязі в князі») : Постійне покращення емоційного фону (наприклад, «Аліса в країні чудес»).
2. Постійне падіння («Трагедія»): Постійне погіршення (наприклад, «Ромео і Джульєтта»).
3. Зліт - падіння («Ікар») : Стрімкий успіх, що закінчується падінням (наприклад, «Римський Експрес»).
4. Падіння - зліт («Людина в ямі»): Криза, яка переростає в успіх (наприклад, «Чарівник країни Оз»).
5. Падіння — зліт - падіння («Едіп»): Погіршення, спроба вирівняти ситуацію, остаточний крах (наприклад, «Герой нашого часу»).
6. Зліт — падіння - зліт («Попелюшка»): Успіх, крах, а потім фінальний тріумф (наприклад, «Різдвяна пісня»).

Ці формули повністю підходять у техніці побудови емоційного перетікання ролей.

Працюючи над розвитком образу, ми визначаємо головне надзавдання і низку задач які ведуть нас до вирішення поставленої мети. Ці задачі досягаються в проживанні певних емоцій і їх змін,

що дає забарвлення характеру персонажа або сюжетної ситуації, що допомагає у побудові підсумку ідеї впливу на глядача.

Спираючись на власний досвід можу сказати так - театр це мистецтво маніпулювання емоціями глядача, через керування власними емоціями актора, або емоційними засобами (звук, колір, форми) мізансцен.

Також досвід існування театру як явища доводить нерозривний зв'язок театрального мистецтва з психологією. І в цьому зв'язку ми знову зустрічаємося з поняттям “емоційної дуги”, де пояснюється керування “свідоме-несвідоме-свідоме”. Тобто, свідоме сприйняття побудованої емоційної формули викликає несвідоме, але правильне, реагування фізичного проживання даного моменту і свідомо сприймається в прочитанні сюжетної лінії.

Як працює емоційна дуга в психології?

В психології та нейробіології емоційна дуга також трактується як зв'язок між мозком, тілом та емоціями.

Механізм: Мозок подає сигнал м'язам обличчя та тіла (ухвалити певну позу, вираз), і лише потім це формує саму емоцію.

Управління: Контролюючи вираз свого обличчя та стан тіла, можна управляти власними емоціями, навіть якщо мозок не може безпосередньо впливати на лімбічну систему.

Значення.

- У сторітелінгу: Допомагає утримувати увагу глядача, створюючи напругу та емпатію.
- У житті: Допомагає розпізнавати тривожність, працювати з невротизмом та змінювати життєві сценарії.

Тож спираючись на психологічні стани, з яких ми знаємо що людина здатна відчувати широкий спектр емоцій, кількість яких, за різними дослідженнями, варіюється від 6-10*** базових до понад 27 чітко розрізняваних емоційних станів***, що перетікають один в одного, ми можемо пробудувати план “керування потрібними емоціями”. Ці стани, як і в житті, будуть короткочасними реакціями на ситуації, які надані задачею проживання сюжету, формуючи складні комбінації, що впливатимуть на потрібну поведінку і проживання персонажів.

В своєму майстер-класі “Емоційна дуга. Застосування” я пропоную прослідкувати керування емоційними процесами за попередньо побудованою дугою цих шести формул.

Спочатку ми беремо текст*** (сюжет), обираємо задачу згідно формули розвитку персонажу (сюжету) і намагаємося провести паралель керуючись власною фантазією, створюючи фабулу проживання. Так народжується послідовність зміни емоцій, яка потім може переноситися на будь-який текст (сюжет).

Практика майстер-класу довела, що після побудови певної формули емоційної дуги і проживання за нею фабульного ряду дуже швидко виникають потрібні емоції, які керують фізичним м'язовим проживанням, і вчиться сам текст, бо він виникає ніби “підсвідомо”, а не підготовлено.

Основні підходи до класифікації емоцій:

Базові емоції (за Полом Екманом):

Зазвичай виділяють 6 основних — радість, сум, гнів, страх, огида та здивування.

Фундаментальні емоції (за К. Ізардом): Виділяє 10 основних: інтерес, радість, здивування, горе, гнів, відраза, зневага, страх, сором, вина.

Сучасні дослідження (27 емоцій): Дослідження *The Greater Good Science Center* при Каліфорнійському університеті в Берклі виділило 27 виразних емоцій, серед яких, окрім базових, є захоплення, спокій, ностальгія, тривога, полегшення тощо.

Ключові факти про емоції:

Найдовше людина відчуває сум, найменше — сором та відразу.

Позитивні емоції згасають швидше за негативні.

Емоції — це реакції на ситуацію, що триває недовго, тоді як почуття — це більш тривалі стани.

Вміння розпізнавати емоції (емоційна грамотність) зменшує їхню інтенсивність.

*Гончарова Г-М. В.,
студентка 3-го курсу,
спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»
Петрик Т.Д.
старший викладач кафедри
акторської майстерності
Запорізького національного університету,
магістр педагогіки вищої школи*

РЕПЕТИЦІЯ ЯК ПРОЦЕС ПСИХОЛОГІЧНОГО ОСЯГНЕННЯ АКТОРОМ РОЛІ

Однією з найголовніших складових підготовки ролі актора є репетиція, адже саме в цьому процесі відбувається глибоке осмислення образу та поступове входження в його внутрішній світ. Репетиція в акторському мистецтві є значно ширшим явищем, ніж механічне вивчення тексту чи відпрацювання мізансцен. Це насамперед складний психологічний процес, у ході якого актор поступово входить у внутрішній світ персонажа, намагається зрозуміти його мислення, емоції, мотиви та життєвий досвід. Саме під час репетицій формується справжній сценічний образ, народжується глибина переживання, що робить гру переконливою та живою.

Психологічне осягнення ролі починається з уважного читання драматичного матеріалу. Актор досліджує обставини твору, характер героя, його взаємини з іншими персонажами, логіку поведінки та внутрішні конфлікти. Він ставить собі запитання: чому герой говорить саме так, чого прагне, чого боїться, що приховує. Такий аналіз допомагає створити внутрішню мотивацію дій, без якої роль залишається поверховою та схематичною.

Під час репетицій важливу роль відіграє особистий досвід актора. Звертаючись до власних переживань, він знаходить емоційні відповідники почуттів персонажа. Але це не копіювання власного життя, а творче переосмислення, завдяки якому виникає художня правда. Актор вчиться трансформувати свої емоції у сценічну форму, керувати ними й водночас залишатися відкритим до нових внутрішніх відкриттів.

Репетиція є також процесом взаємодії з партнерами. Через живе спілкування актори відкривають нові психологічні нюанси ролі, вчаться слухати, реагувати природно, будувати справжній сценічний

діалог. Саме у взаємодії народжується довіра, з'являються паузи, підтексти, інтонації, які неможливо знайти в самотній роботі. Таким чином формується колективна творчість, де кожен актор допомагає іншому глибше зрозуміти власну роль.

У процесі репетицій актор працює не лише з почуттями, а й із тілом і голосом. Психологічний стан нерозривно пов'язаний із фізичною дією, тому актор вчиться поєднувати внутрішнє переживання з точністю руху, інтонації, ритму. Повторення, вправи, пошук нових рішень допомагають подолати затиски, знайти органічність і свободу на сцені.

Поступово роль стає частиною внутрішнього світу актора. Він починає відчувати персонажа інтуїтивно, розуміти його реакції без зайвого напруження. Це не означає втрату власної особистості, а навпаки — розширення творчого досвіду, відкриття нових граней людської психології. Через роль актор пізнає себе і водночас пізнає іншу людину.

Отже, репетиція — це творча лабораторія, де відбувається психологічне народження сценічного образу. Вона поєднує аналіз тексту, емоційний досвід, взаємодію з партнерами та роботу над власним психофізичним станом. Саме в репетиційному процесі актор не лише готує виставу, а й проходить шлях внутрішнього розвитку, формує професійну майстерність і здатність глибоко й правдиво передавати людські почуття глядачеві.

ЛІТЕРАТУРА

1. Веселовська Г. Сучасне театральне мистецтво : навч. посіб. Київ. НАККиМ, 2014. 412с

2. Козачковський Д. Нотатки на сторінках ролей, п'єс і клаптиках паперу. Підручна книга для акторів і режисерів. Львів. ЛНУ ім. І. Франка, 2017. 96 с.

*Іваніна К.Р.,
студентка 2-го курсу
спеціальності "Сценічне мистецтво"
Локарьова Г.В.,
доктор педагогічних наук, професор,
зав. кафедри акторської майстерності
Запорізького національного університету*

РОБОТА АКТОРА В УМОВАХ ЦИФРОВИХ ДЕКОРАЦІЙ ТА СЕНСОРІВ MOTION CAPTURE

Інтеграція цифрових технологій в театральне мистецтво - сучасний феномен. Сьогодні ми бачимо, як кіно, театр та ігри буквально зливаються в одне ціле. Якщо раніше актор в грі - це був просто голос за кадром, то зараз ми говоримо про повноцінну гру за допомогою технологій Motion Capture (захоплення руху) та Performance Capture (захоплення всього перформансу, включаючи міміку). Це повністю змінює те, як ми працюємо з простором, партнером і власним тілом.

Все починалося з простого копіювання рухів, щоб анімація була плавною. Ще в 1915 році винайшли ротоскоп, щоб малювати персонажів поверх реальних зйомок. Але справжня революція сталася тоді, коли технології дозволили фіксувати не тільки кроки, а й найменші рухи очей, тремтіння губ чи важке дихання. Сьогодні актор у грі - це не просто "скелет" для анімації, а серце цифрового героя.

Робота відбувається в спеціальних костюмах з маркерами, які камери перетворюють на координати в комп'ютері. Це створює цікаву ситуацію: я можу бути дівчиною зростом 172 см, але в грі мій рух "надагнуть" на триметрового монстра. І головне тут - зберегти правду почуттів, навіть якщо твоє тіло в цифровому світі виглядає зовсім інакше.

Студію, де записують рухи, називають "об'ємом" (Volume). Це дивне місце: порожня кімната, де замість стін чи лісу - порожнеча, а замість реквізиту - пластикові трубки чи драбини. Для актора, який звик до реальних декорацій, це справжній шок. Він опиняється в вакуумі, де все треба додумувати самотійно. Тут уява має працювати на 200%. Коли актор б'ється з драконом, він насправді бачить перед собою тенісний м'ячик на палиці. Але його тіло має відчувати вагу, опір і страх так, ніби перед ним реальна загроза. Крім

того, на акторі обтислий костюм і шолом з камерою перед самим обличчям. Це дуже незручно: виконавець постійно боїться стикатися цим шоломом з партнером під час обіймів чи бійки.

Цікаво, що класичні техніки тут працюють навіть краще, ніж у кіно. "Що б я робила, якби я справді була в цих обставинах?" - це питання допомагає забути про костюм з кульками. Також дуже важливий "Метод фізичних дій", оскільки комп'ютер записує кожен мікрорух; актор не може просто "вдавати" емоцію, він має її фізично прожити.

Коли немає гриму чи костюма, виконавець має знайти один рух, який передає суть персонажа. Наприклад, якщо герой - тиран, можна відчувати, як внутрішній жест "давить" все навколо. Це допомагає "надягнути" на себе цифрове тіло іншого розміру чи форми.

Кіану Рівз у *Cyberpunk 2077* - це ідеальний приклад. Він не просто озвучив свого персонажа Джонні, він прожив його. Оскільки Джонні - це цифровий привид у голові гравця, Кіану мав грати так, щоб глядач відчував його присутність, навіть коли він просто сидить поруч. Він створив цілу "бібліотеку жестів": як Джонні курить, як він тримає гітару, як він кривиться від огиди. Ці дрібниці зробили персонажа живим. Рівзу доводилося грати одну сцену по 10 разів для різних варіантів відповідей гравця, і щоразу він мав тримати той самий настрій і пластику.

У грі *Death Stranding* Хідео Кодзіма пішов ще далі. Він хотів, щоб Сем Бріджес був на 100% Норманом Рідусом. Команда записувала навіть те, як Норман випадково чухає потилицю чи мружиться від сонця. Рідус згадував, як Кодзіма давав йому дивні вказівки, такі як "уяви, що ти плачеш, бо почув кита". Це вимагає повної довіри до режисера. Найважче акторові було грати втому, його персонаж носить величезні коробки, і хоча в студії вони були легкими, Норман мав показати кожним м'язом, як йому важко, щоб гравець йому повірив.

Головні сумніви розробників, в тому що персонаж може виглядати майже як людина, але через "скляні" очі чи дерев'яні рухи він здається мертвим і лякає гравця, що отримало назву ефекту "Зловісної долини" (Uncanny Valley). Тільки актор може це виправити. Його погляд, дихання, те, як він переносить вагу тіла - це те, що робить пікселі живими. Зараз з'являються LED-екрани (як у

серіалі "Мандалорець"), де можна побачити цифровий світ навколо себе прямо на зйомках. Це набагато краще за зелений екран, бо актор бачить справжнє світло і горизонт.

Майбутнє акторської професії - у вмінні поєднувати живу емоцію та новітні технології. Актори стають "душею" цифрових світів, і це, на нашу думку, найцікавіший виклик для сучасного актора.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Serkis A. Capturing Andy Serkis : [interview]. Innovation & Tech Today. 2017. URL: <https://innotechtoday.com/capturing-andy-serkis/>
2. Kojima H. The Hideo Kojima Death Stranding Interview: Strands, Decima and Guerrilla Games. PlayStation.Blog. 2017. URL: <https://blog.playstation.com/2017/02/23/the-hideo-kojima-death-stranding-interview-strands-decima-and-guerrilla-games/>
3. Cyberpunk 2077 — Night City Wire: Episode 1 : [video]. YouTube. 2020. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=FaOSCASqLsE>

*Неборак О.О.,
здобувач кафедри акторської майстерності
Запорізького національного університету.*

РОБОТА НАД ДИХАННЯМ ЯК ОСНОВА СЦЕНІЧНОГО ГОЛОСУ ПРИ ПІДГОТОВЦІ МАЙБУТНІХ АКТОРІВ В УМОВАХ ДИСТАНЦІЙНОГО НАВЧАННЯ

Необхідність роботи над диханням у процесі підготовки майбутніх акторів зумовлена тим, що дихальна система є **енергетичною базою** для мовленнєвого апарату актора. Розвинене дихання є основою постанови сценічного голосу, забезпечує володіння звуковим діапазоном та дає можливість зберігати якісне звучання за різноманітних психічних та фізичних навантажень у професійній діяльності майбутніх фахівців акторів, дикторів, викладачів акторської майстерності. Тож розглянемо особливості роботи над розвитком дихання в умовах дистанційного навчання.

Проблема сучасної фахової підготовки майбутніх акторів зумовлена переходом на дистанційне навчання під час пандемії COVID-19 та подальшого воєнного стану в Україні. Переведення

освітнього процесу до цифрового простору розглядається не лише як тимчасове явище, а як перспективний напрям у підготовці майбутніх конкурентоспроможних фахівців, зокрема в роботі над розвиненням спеціального дихання, формування основи голосових навичок та сценічного мовлення для подальшої професійної діяльності актора.

Незважаючи на значні недоліки такого формату проведення занять, наприклад, обмеження фізичної взаємодії між викладачем та студентом, дистанційне навчання може бути не менш ефективним і результативним, ніж традиційне навчання, якщо розробити спеціальні моделі викладання.

Дистанційне навчання в сучасному вигляді сформувалося порівняно нещодавно; з огляду на цю новизну воно орієнтується на передовий педагогічний і методичний досвід. Теоретичні дослідження дистанційного навчання базуються на методологічних працях Архангельського С., Бабанського Ю., Виготського Л., Гальперіна П., Гончаренка С., Костюка Г., Матюшкіна О., Махмутова М., Полота Є., Тализіної Н. та інших. Специфіка роботи з майбутніми акторами досліджувалася Циганською Т.М., Кабановою І.Г., Макоровою І., Помогайбо О.Ю. Проте розвитку дихання в умовах дистанційного навчання на сьогоднішній день не приділяли достатньої уваги.

Розвиток дихання для майбутніх акторів є необхідною складовою для опанування такими професійними якостями:

4. Витривалість — без належної роботи над диханням голос швидко втомлюється, втрачає силу, об'єм і забарвленість.

5. Емоційний контроль — виконання дихальних практик допомагає зменшити психофізичну напругу та опанувати хвилювання.

6. Енергетична база — правильно поставлене та натреноване дихання забезпечує можливість володіти голосом під час фізично активного руху сценічним простором, хореографії або тривалих монологів.

7. Техніка — діафрагмальне дихання — забезпечує економне витрачання повітря та не дає актору кричати на голосових зв'язках.

Володіння технікою дихання та керування голосом є фундаментальною основою професійної майстерності актора. Спеціальні вправи для розвитку дихання за правильної методики виконання на регулярній основі забезпечують розвиток дихальної мускулатури та збільшують об'єм легенів.

У початковій стадії оволодіння мовним диханням беруть участь воля і свідомість, спрямовані на виконання потрібного дихального завдання. Сценічне мовне дихання досягається тільки шляхом тренування, поступово стає мимовільним і організованим. Дихати потрібно обов'язково через ніс, уникаючи гучного вдиху.

В умовах дистанційного навчання важливо донести методику виконання вправ для розвитку дихання.

Рекомендації до виконання дихальних вправ.

Вправи виконуються стоячи: ноги на рівні плечей, спина рівна. Під час вправ вдих здійснюється через ніс. Важливо розпочинати дихальні вправи з повного м'язового розслаблення – це необхідна умова для ефективної роботи над голосом.

Починати потрібно з простого і переходити до складнішого повільно, без зусиль і напруги. Не варто розраховувати на швидкий результат, і не слід нехтувати правилами гігієни та профілактики голосу в повсякденному житті, адже голос для актора — це його інструмент, який потрібно берегти. Поступовість і регулярність занять стануть гарантією успіху.

Розпочинати дихальну гімнастику слід із вібраційного масажу головних (верхня губа, область гайморових пазух, чоло та верхівка голови) і грудних (верхня та нижня частини грудей, верхня частина спини) резонаторів. Така попередня підготовка розігріває голосові зв'язки.

Правильно поставлене дихання впливає як на голос, так і на чіткість вимови. Дихальні вправи активно застосовуються в

логопедичній практиці незалежно від форми та ступеня мовленнєвого порушення. Дихання впливає на формування звуків (особливо свистячих: с, з, ц, та шиплячих: ш, ж, ч), плавність і загальну чіткість мовлення.

Актор має вміти самотійно працювати з диханням і голосом. Необхідно сформувати у майбутнього актора звичку самотійно та методично правильно виконувати вправи й тренажі на розвиток дихання. Важливими аспектами розвитку дихання є регулярність та послідовність, щоденна робота, яка підтримує працездатність дихального апарату.

Розвиток сучасних технологій дає можливість викладати методики у вигляді відео, тому студент під час самотійної підготовки має можливість у будь-який час перевірити правильність виконання. Можливість записувати себе на відео допомагає краще контролювати й аналізувати якість виконання вправ для розвитку дихання.

Розвиток дихання — фундаментальна основа для розвитку професійної майстерності актора. Правильно поставлене та натреноване дихання забезпечує якість голосу, можливість передавати емоції голосом і фізичну витривалість актора. Регулярна робота з диханням — необхідний компонент підготовки актора до професійної діяльності.

Таким чином, особливістю роботи над диханням в умовах дистанційного навчання є можливість постійного доступу до відеоматеріалів, які містять докладні рекомендації щодо виконання вправ. Безперечно недоліком дистанційної форми навчання є відсутність фізичного контакту, можливості безпосереднього контролю за правильністю виконання дихальних вправ учнями, але перевагою такого навчання виступає можливість проведення занять регулярно, що позитивно впливає на формування у майбутніх акторів звички виконувати дихальні вправи щоденно.

В умовах дистанційного навчання можна рекомендувати виконання дихальної гімнастики не лише майбутнім акторам, а й

широкому колу студентів, зважаючи на їх обмежену фізичну активність, а також як спосіб боротьби зі стресом, покращення розумової працездатності студентів, зниження психоемоційної напруги в сучасних умовах навчання майбутніх фахівців.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гладишева А.О. Сценічна мова. Дикційна та орфоепічна нормативність.: Навчальний посібник для студентів мистецьких вузів та учнів дитячих шкіл мистецтв. Київський державний інститут театрального мистецтва ім.І.К.Карпенка-Карого. Київ : 1996. 204с.
2. Коленко А.В. Теоретико-методологічні засади методики викладання предмета “сценічна мова” в творчих навчальних закладах України та світу. *Молодий вчений*. Запоріжжя : 2017. №11, С.339-342.
3. Стадніченко Н.В. Формування навичок сценічного мовлення у майбутніх акторів. *Вісник Запорізького національного університету*. Серія педагогічні науки 2010. №1, С.92-96.

*Гончаренко Ю. В.,
кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри акторської майстерності
Запорізького національного університету*
*Кузьмін К. С.,
старший викладач
кафедри акторської майстерності
Запорізького національного університету,
магістр педагогіки вищої школи*

ПЛАСТИЧНА ВИСТАВА ЯК ЗАСІБ ФОРМУВАННЯ ТВОРЧОГО МИСЛЕННЯ МАЙБУТНІХ АКТОРІВ

Сучасна театральна парадигма характеризується посиленням інтересу до невербальних форм мистецтва, де тіло актора стає головним медіумом змісту. У таких умовах креативне мислення – здатність продукувати оригінальні ідеї та знаходити нестандартні способи їхнього втілення – перетворюється на стрижневу компетенцію майбутнього митця. Особливого значення це набуває в процесі створення пластичної вистави, де відсутність слова вимагає від актора особливої інтелектуальної та психофізичної мобілізації.

У фаховій підготовці актора категорія «пластична культура» посідає центральне місце. Згідно з дослідженнями Н. Ігнат'євої, пластична культура у контексті акторської діяльності не

обмежується лише формуванням технічних навичок (таких як гнучкість, спритність чи координація), а є цілісним показником професійної зрілості [2]. Вона інтегрує внутрішню психологічну техніку актора з його зовнішньою виразністю.

Розвиток творчого мислення в цьому процесі відбувається через усвідомлення власного тіла як інтелектуального інструменту. Коли студент опановує основи пластичної культури, він починає сприймати рух не як механічне виконання завдання, а як засіб трансляції підтексту. Таке «розумне тіло» здатне продукувати складні метафори, що є ключовим показником творчості. Новий стандарт правопису підкреслює важливість системного підходу до термінології, де «психофізична єдність» виступає нерозривним процесом виховання митця.

Процес формування творчості неможливий без міцної бази, якою є дисципліни «Хореографія» та «Сценічний рух». На початкових етапах навчання основна увага приділяється подоланню фізичних та психологічних затисків, які блокують творчу енергію. Сценічний рух та хореографія є невід'ємною складовою професійної підготовки акторів, що дозволяє їм оволодіти мовою власного тіла [1].

Через систему спеціальних вправ на увагу, рівновагу та взаємодію з партнером у студентів активізується імпровізаційне самопочуття. Творче мислення стимулюється через постановку проблемних завдань: наприклад, передати внутрішній монолог персонажа через один лаконічний жест або вибудувати мізансцену, спираючись лише на зміні ритмопластики. Такий підхід змушує мозок працювати в режимі пошуку нестандартних рішень, відмовляючись від побутових штампів та ілюстративності.

Створення пластичної вистави – це найвищий етап розвитку творчого мислення актора. На відміну від роботи над драматичною роллю, де логіка дій часто диктується драматургом, у пластичному театрі актор виступає повноцінним співавтором партитури вистави [4].

А. Чернишова та О. Заведія наголошують, що сучасні підходи до пластичності актора вимагають відходу від застарілих форм на користь синтетичних методик, що поєднують елементи танцю, пантоміми та психофізичного тренінгу [3]. Процес створення вистави можна розділити на декілька креативних циклів:

1. Лабораторний пошук та імпровізація. Під керівництвом режисера-педагога студенти трансформують буденні рухи у художні символи, знаходячи візуальні еквіваленти темі вистави.

2. Робота з предметом та простором. Передбачає метафоричне використання реквізиту, де здатність актора «оживити» предмет через тілесну взаємодію стає вищим проявом творчої уяви.

3. Трансформація техніки в естетику. Сучасна пластика орієнтована на змістовне наповнення, де форма не домінує над суттю. Це потребує «пластичного мислення» – здатності миттєво змінювати тілесну лінію відповідно до внутрішньої задачі.

Формування творчості нерозривно пов'язане з емоційним інтелектом. Майбутні актори вчать конвертувати переживання у чітку пластичну форму, що вимагає високої концентрації. Оскільки «когнітивне гальмування» та страх оцінки часто блокують творчість, методика навчання має обов'язково включати вправи на психоемоційне розкріпачення для вільного експериментування з формою.

Отже, пластична вистава як засіб формування творчого мислення майбутніх акторів є цілісним процесом інтелектуально-фізичного самовдосконалення, де опанування пластичної культури хореографічної техніки та сценічного руху трансформується у здатність до самостійного художнього пошуку. Пластична вистава слугує унікальним навчальним майданчиком для синтезу теоретичних знань і практичних навичок майбутніх акторів, дозволяючи їхній технічній вправності перерости у високе мистецтво невербального висловлювання. Виховання актора, здатного мислити крізь призму пластики, не лише забезпечує життєздатність сучасного театру через універсалізацію його мови, а й дозволяє підготувати фахівця нового типу, який гармонійно поєднує класичні театральні традиції з потужним творчим інтелектом та майстерністю психофізичного перевтілення.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бусол А., Бусол В., Кроншталь Г., Цибульський М. Сценічний рух як складова професійної підготовки студентів спеціальності акторська майстерність. *Фізична культура, спорт та здоров'я нації*. 2014. № 17. С. 34–41.

2. Ігнат'єва, Н. М. Поняття «пластична культура» у контексті акторської діяльності. *Культура України*. 2025. № 88. С. 7–12.

3. Чернишова А. М., Заведія О. Б. Пластичність актора : сучасні підходи та методики. *Modern Perspectives on Global Scientific Solutions*. 2025. URL: <https://eprints.zu.edu.ua/42955/1/1.pdf>.

4. Goncharenko Y. ., Tkach G. ., Kuzmin K. . The peculiarities of staging a choreographic performance by future actors. *Педагогічні науки: теорія та практика*. 2023. № 3 (47). С. 50-55.

Андрєєв В. О.,
доктор філософії,
Дніпровський фаховий коледж радіоелектроніки

РОЗВИТОК КРИТИЧНОГО МИСЛЕННЯ У ЗДОБУВАЧІВ ФАХОВОЇ ПЕРЕДВИЩОЇ ОСВІТИ В УМОВАХ ЦИФРОВІЗАЦІЇ

У сучасному освітньому середовищі, що активно трансформується під впливом цифрових технологій, критичне мислення стає однією з ключових компетентностей здобувачів фахової передвищої освіти. Критичне мислення є важливою складовою людського прогресу. Кожна людина здатна мислити, і це те, що дозволяє людству розвиватися [1, с. 274]. Швидке зростання обсягів інформації, доступність цифрових ресурсів і поширення онлайн-комунікацій створюють як нові можливості для навчання, так і суттєві виклики. В цих умовах здатність аналізувати інформацію, оцінювати її достовірність та приймати обґрунтовані рішення набуває особливої актуальності.

Перш за все, цифровізація освіти змінює характер освітнього процесу. Здобувачі фахової передвищої освіти отримують доступ до великої кількості джерел інформації – від електронних бібліотек до відкритих онлайн-курсів і соціальних мереж. Проте така доступність не гарантує якості знань. Саме тому важливо формувати навички критичного відбору інформації, уміння відрізняти науково обґрунтовані дані від недостовірних або маніпулятивних матеріалів. Розвиток цих навичок сприяє формуванню інформаційної грамотності та відповідального ставлення до навчання.

Одним із ефективних підходів до розвитку критичного мислення є використання інтерактивних методів навчання. Дискусії, аналіз кейсів, проєктна діяльність та проблемно-орієнтоване навчання стимулюють здобувачів фахової передвищої освіти до активної участі в освітньому процесі. Використання цифрових

платформ дозволяє організовувати спільну роботу, обмін думками та аргументоване обговорення різних точок зору. Це сприяє розвитку навичок аргументації, логічного мислення та здатності до самостійного аналізу інформації.

Важливу роль у цьому процесі відіграють викладачі, які виступають не лише джерелом знань, але й фасилітаторами навчання. Вони мають створювати умови для розвитку критичного мислення, заохочуючи здобувачів фахової передвищої освіти ставити запитання, висловлювати власну думку та обґрунтовувати її. Використання цифрових інструментів дозволяє викладачам ефективно організовувати освітній процес, забезпечуючи доступ до актуальних матеріалів і зворотний зв'язок.

Цифрові технології також відкривають нові можливості для індивідуалізації навчання. Адаптивні освітні системи можуть враховувати рівень підготовки здобувачів фахової передвищої освіти, їхні потреби та стиль навчання, пропонуючи персоналізовані завдання. Це сприяє більш глибокому засвоєнню матеріалу та розвитку аналітичних здібностей. Водночас важливо забезпечити баланс між використанням технологій і розвитком критичного мислення здобувачів фахової передвищої освіти, щоб уникнути надмірної залежності від цифрових інструментів.

Окрему увагу слід приділити формуванню медіаграмотності як складової критичного мислення. Медіаграмотність дає можливість ефективніше застосовувати медіазасоби, медіаджерела, що загалом підвищує не тільки медіакомпетентність, а й компетентність в широкому розумінні [2, с. 163].

У сучасному інформаційному просторі здобувачі стикаються з великою кількістю фейкових новин, маніпуляцій та інформаційних впливів. Здатність критично оцінювати медіаконтент, розпізнавати пропаганду та перевіряти джерела інформації є необхідною умовою для формування свідомого громадянина.

Разом із тим цифровізація створює певні ризики для розвитку критичного мислення. Надмірне використання готових відповідей, автоматизованих систем і штучного інтелекту може знижувати мотивацію до самостійного аналізу інформації. Тому важливо формувати у здобувачів фахової передвищої освіти відповідальне ставлення до використання технологій, підкреслюючи необхідність активної розумової діяльності. Важливо також навчати здобувачів

фахової передвищої освіти перевіряти достовірність отриманої інформації та розрізняти надійні й сумнівні джерела.

У контексті фахової передвищої освіти розвиток критичного мислення має практичне значення. Здобувачі фахової передвищої освіти повинні бути готовими до вирішення професійних завдань, що потребують аналізу ситуацій, прийняття рішень і адаптації до змін в професійній діяльності. Критичне мислення сприяє формуванню професійної компетентності, підвищує конкурентоспроможність випускників на ринку праці та забезпечує їхню готовність до безперервного навчання впродовж життя.

Розвиток критичного мислення потребує системного підходу, що включає поєднання сучасних освітніх методик навчання, цифрових рішень і ефективних організаційних змін в роботі закладу фахової передвищої освіти. Заклади фахової передвищої освіти мають створювати сприятливе середовище для розвитку аналітичних навичок, забезпечувати доступ до якісних інформаційних ресурсів і підтримувати інноваційні підходи до навчання здобувачів фахової передвищої освіти.

Отже, розвиток критичного мислення здобувачів фахової передвищої освіти в умовах цифровізації є важливим завданням сучасної освіти. Він сприяє формуванню компетентних, відповідальних і здатних до самостійного мислення фахівців. Успішна реалізація цього завдання потребує інтеграції сучасних технологій, педагогічних інновацій та активної участі всіх учасників освітнього процесу, що дозволить підготувати здобувачів освіти до викликів цифрового суспільства.

ЛІТЕРАТУРА

1. Вербицька В. І. Стосовно розвитку критичного мислення у студентів. С. 274. URL: <https://dspace.khadi.kharkov.ua/server/api/core/bitstreams/d8eae019-56cf-4347-895c-b79eacf89ff9/content> (дата звернення: 10.04.2026).
2. Наумук І. Розвиток медіаосвіти в Україні : сучасний стан та вимога сьогодення. Молодь і ринок. № 3 (122). 2015. С. 162-166.

*Сьомкіна К.,
студентка 2-го курсу,
спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»
Гончаренко Ю. В.,
кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри акторської майстерності
Запорізького національного університету*

СИНТЕЗ МЕТОДУ ДІЄВОГО АНАЛІЗУ ТА МЕТОДУ ФІЗИЧНИХ ДІЙ У СЦЕНІЧНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ

У сучасному навчально-виховному процесі з акторської майстерності особливого значення набуває поєднання теоретичного аналізу ролі з практичною тілесною роботою, оскільки саме це забезпечує цілісність створення сценічного характеру. Одним із основних структурних компонентів при підготовці акторських кадрів є використання методу фізичного аналізу і методу фізичних дій, які навчають не лише розуміти драматургічний матеріал, а й органічно втілювати його на сцені через дію.

Метод дієвого аналізу допомагає студентові глибше зрозуміти логіку поведінки персонажа, його мотиви та розвиток подій у п'єсі. Водночас метод фізичних дій формує навичку перетворювати внутрішній зміст на конкретну, переконливу дію на сцені.

Вагомий внесок у дослідження проблеми синтезу методів дієвого аналізу та методів фізичних дій зробили видатні діячі театру, зокрема Артур Бартоу, Єжи Гротовський, Пітер Брук, Лі Страсберг, Іван Карпенко-Карий, Марія Заньковецька, Лесь Курбас, Марія Івашечкіна, Михайло Барнич та Антон Меженін.

Необхідним залишається питання ефективності методу дієвого аналізу та методу фізичних дій і їх спільного використання у сценічній діяльності сучасного українського актора.

Метод дієвого аналізу ґрунтується на принципі осмислення драматургічного матеріалу через систему дій персонажа. Його сутність полягає у визначенні цілей, мотивів, конфліктів і завдань ролі, що дозволяє акторові вибудувати логіку сценічної поведінки. У межах цього підходу роль розглядається не як набір емоційних станів, а як послідовність дій, які формують розвиток персонажа в умовах сценічної ситуації.

На думку Артура Бартоу, актор не повинен механічно відтворювати емоцію, а має приходити до неї через конкретну сценічну дію. Подібну ідею розвивав Єжи Гротовський, який у своїх дослідженнях акцентував увагу на глибокому психофізичному процесі існування актора на сцені. Пітер Брук розглядав сценічну дію як основу живого театрального процесу, а Лі Страсберг підкреслював важливість внутрішньої мотивації та психологічної достовірності ролі.

У творчості Марії Заньковецької та Івана Карпенка-Карого також можна побачити поєднання дійового аналізу та фізичного вираження. Марія Заньковецька у своїй акторській грі велику увагу приділяла внутрішнім переживанням героїні. Вона не просто говорила текст, а передавала емоції через інтонацію, міміку, рухи та жести. Її гра була дуже природною й емоційною, тому глядачі вірили кожному образу. Саме через фізичну виразність вона розкривала характер персонажа.

У творчості Івана Карпенка-Карого дійовий аналіз проявляється через глибоке розкриття мотивів і вчинків героїв. Його персонажі мають складний внутрішній світ, а конфлікти будуються на реальних життєвих ситуаціях. Для постановки його п'єс актори повинні були не лише розуміти текст, а й передавати стан героїв через сценічну дію, рух і поведінку. Не менш важливим у театральній діяльності є метод фізичних дій, який базується на принципі первинності дії щодо емоції. Відповідно до цього підходу, внутрішній стан персонажа виникає не через штучне «відтворення почуттів», а в процесі виконання конкретних фізичних дій у запропонованих обставинах. Саме дія стає джерелом емоції та забезпечує правдивість сценічної поведінки.

Синтез методу дійового аналізу та фізичних дій у творчості Курбаса полягає в тому, що актор не просто вимовляє текст, а проживає дію через рух, пластику, жести й емоційний стан. Курбас вважав, що тіло актора є таким самим важливим інструментом, як голос чи слова. Метод дійового аналізу допомагає зрозуміти мотиви персонажа, його внутрішні переживання та цілі. А фізичне вираження передає ці почуття глядачеві через сценічну дію. Завдяки цьому вистава стає більш живою, динамічною та емоційною.

У театрі Курбаса актори працювали над ритмом рухів, мімікою, координацією та взаємодією на сцені. Це створювало особливу

атмосферу й робило постановки новаторськими для свого часу. Метод фізичних дій передбачає, що кожна дія актора повинна бути логічно вмотивованою, конкретною та спрямованою на досягнення певної мети. У структурі фізичної дії важливу роль відіграють мета, засоби дії, обставини та перешкоди. Їх взаємодія формує живий процес сценічного існування, у якому актор постійно реагує на зміну ситуації та поведінку партнерів. Особливістю методу фізичних дій є його практична спрямованість. Актор навчається через безпосередню сценічну діяльність, а не лише через теоретичний аналіз. Це сприяє розвитку органічності, пластичності, імпровізаційності та здатності до природної взаємодії на сцені. Завдяки цьому сценічна гра набуває переконливості й емоційної достовірності.

Обидва підходи розглядають дію як головний елемент акторської творчості та орієнтуються на активну позицію актора у процесі створення ролі.

Сучасні науковці театального мистецтва, такі як відомий актор, кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри майстерності актора Михайло Барнич, вказують на те, що у процесі підготовки акторських кадрів особливу увагу необхідно приділяти дієвій природі акторів. Дослідник підкреслює, що переживання актора не виникає ізольовано від сценічної поведінки, а формується через процес виконання логічно вмотивованих фізичних дій. Такий принцип підтверджує взаємозалежність методу фізичних дій та методу дієвого аналізу в сучасній акторській практиці. Його думку підтримує головний режисер Дніпровського академічного театру драми і комедії, продюсер Антон Меженін також наголошує, що сценічна органіка народжується через синтез аналітичного осмислення драматургічного матеріалу та тілесного проживання ролі, де фізична дія активізує емоційний і творчий процес актора.

У наукових розвідках викладача Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого Марії Івашечкіної також наголошується, що акторський аналіз не існує окремо від тілесного втілення, адже саме через фізичну дію, пластичну виразність і психофізичну свободу народжується достовірна сценічна дія.

Отже, метод дієвого аналізу та метод фізичних дій є взаємопов'язаними складниками єдиної системи акторської

творчості у сучасній підготовці акторських кадрів в сучасному українському театрі. Їх комплексне використання для українських акторів сприяє розвитку аналітичного мислення, емоційної достовірності, сценічної свободи та творчої самостійності актора. Саме тому інтеграція цих підходів залишається однією з найважливіших умов ефективної роботи актора над роллю в сучасному театральному мистецтві.

*Кучер В.С.,
студентка 2-го курсу,
спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»
Петрик Т.Д.
старший викладач кафедри
акторської майстерності
Запорізького національного університету,
магістр педагогіки вищої школи*

СПІВТВОРЧІСТЬ РЕЖИСЕРА ТА АКТОРА В КОНТЕКСТІ ЗАПРОПОНОВАНИХ ОБСТАВИН

У сучасному театральному мистецтві дедалі більшої ваги набуває не лише індивідуальна майстерність актора чи режисера, а й характер їхньої співпраці. Саме у спільному пошуку народжується сценічна дія, що вирізняється переконливістю та внутрішньою цілісністю. Одним із ключових елементів, який активізує цей процес, є запропоновані обставини – система умов, у межах яких розгортається життя персонажа. У театральній практиці, зокрема у працях Єжи Гротовського та Пітера Брука, наголошується на важливості живого контакту між учасниками творчого процесу, де результат залежить від здатності чути і розвивати ідеї одне одного.

Метою даного дослідження є з'ясування того, яким чином запропоновані обставини стають імпульсом для творчої співпраці актора та режисера і як вони впливають на формування сценічного образу.

Сукупність умов, у яких існує персонаж, охоплює час і місце дії, події, соціальне середовище, а також систему взаємин. Проте їх значення не обмежується описовою функцією. Вони виконують роль своєрідного «старту», з якого починається інтерпретація драматичного матеріалу. Режисер пропонує певне бачення цих умов,

формує загальну концепцію вистави, її атмосферу та внутрішній ритм. Водночас актор, занурюючись у задану ситуацію, не просто відтворює її, а намагається знайти особистісне ставлення до подій і дійових осіб.

Саме на цьому етапі виникає творче напруження, яке й визначає продуктивність співпраці. Якщо режисер задає напрямок, то актор наповнює його конкретним змістом, інтонацією, внутрішнім життям. У результаті з'являється не механічне виконання вказівок, а процес взаємного впливу. Іноді акторські пропозиції здатні змінити первісний задум, відкриваючи нові смислові акценти, а іноді режисерська корекція допомагає уникнути поверхневості та знайти більш точне сценічне рішення.

Особливо яскраво це проявляється під час репетицій. Саме тут відбувається перевірка запропонованих умов на практиці: через імпровізацію, етюди, зміну обставин і пошук різних варіантів поведінки. Така робота дозволяє виявити, наскільки вдалою є обрана модель існування персонажа. Важливо, що в цьому процесі немає остаточно фіксованих рішень – кожен етап відкриває нові можливості для розвитку матеріалу.

Окрему роль відіграє рівень довіри між актором і режисером. Без відкритості до діалогу неможливо досягти глибини сценічного втілення. Актор має відчувати свободу пропонувати власні варіанти, навіть якщо вони виходять за межі початкового задуму, тоді як режисер – бути готовим до перегляду своїх рішень. Саме така гнучкість та компромісні рішення, перетворюють роботу над роллю на спільне дослідження, а не на односторонній процес керування.

У сучасному театрі все частіше відбувається відступ від жорсткої ієрархії, що відкриває нові можливості для співтворчості. У таких умовах запропоновані обставини перестають бути константою та перетворюються на рухливу систему, яка уточнюється та розвивається в ході роботи. Вони стають інструментом, що допомагає поєднати режисерське бачення з акторською природою, забезпечуючи органічність сценічного існування.

Отже, запропоновані обставини виконують значно ширшу функцію, ніж просто опис умов дії. Вони запускають механізм творчої співпраці, сприяють виникненню діалогу та відкривають простір для пошуку нових рішень. Саме завдяки їм взаємини актора

і режисера набувають глибини, а сценічний образ – переконливості та внутрішньої правди.

ЛІТЕРАТУРА

1. Готовський Є. Від бідного театру до Мистецтва-Провідника К. 2003. 307 с.
2. Курбас Л. Спогади учасників. К. Мистецтво, 1980. 320 с.
3. Мар'яненко І. Минуле українського театру. К. Просвіта, 1993. 200 с.
4. Режисура масового театрального дійства. Короткий словник термінів «Театр, актор, режисер» за редакцією Л.І. Футлік і Р.П. Козлової. С. 109-110

*Вишинська Б.В.,
студентка 2-го курсу,
спеціальності «Сценічне мистецтво»,
Гончаренко Ю. В.,
кандидат педагогічних наук, доцент
доцент кафедри акторської майстерності
Запорізького національного університету*

СТРУКТУРА ПРОФЕСІЙНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ АКТОРА: РОЛЬ ЗАВДАННЯ ТА НАДЗАВДАННЯ

У сучасному театральному мистецтві відбувається активний пошук нових форм сценічної виразності, де особлива роль відводиться внутрішній логіці та психофізичній цілісності акторського виконання. Одними з ключових понять акторської майстерності є завдання та надзавдання, які визначають внутрішню мотивацію дії, забезпечують художню цілісність образу та ідейну спрямованість вистави.

Актуальність теми зумовлена суперечностями сучасної світової театральної практики. З одного боку, класичні підходи до акторської майстерності акцентують психологічну глибину та цілеспрямовану дію. З іншого – поширення експериментальних форм (фізичний театр, перформанс, site-specific проєкти, цифрові технології) часто призводить до фрагментації дії, домінування зовнішньої форми над внутрішнім змістом або втрати чіткої ідейної спрямованості. У часи суспільних криз, зокрема в умовах повномасштабної війни в Україні, театр набуває додаткової місії:

формувати національну ідентичність, цінності та духовний опір. Саме тут завдання та надзавдання стають потужними інструментами, що дозволяють актору перетворювати особисті переживання на загальнолюдські та національні смисли, уникати штампів і досягати справжнього катарсису [2].

Питанням внутрішньої мотивації акторської дії, цілісності образу та спрямованості сценічної поведінки присвятили свої праці корифеї українського театру – Марко Кропивницький, Панас Саксаганський, Марія Заньковецька та Іван Карпенко-Карий, які інтуїтивно втілювали принципи правдивої дії та соціально значущого надзавдання. Їхні вистави несли чітку національну та просвітницьку місію, утверджуючи українську ідентичність в умовах імперського гніту. Леся Курбас, творець «Березоля», значно поглибив розуміння цих категорій через принципи «перетворення» та інтелектуальної дії, підпорядковуючи акторську гру єдиному художньо-ідейному надзавданню [4], а його соратник Йосип Гірняк підкреслював значення свідомої творчості та розуміння мети ролі [5]. Серед зарубіжних митців цю проблему досліджували Пітер Брук (природа сценічної дії та взаємодія з простором), Єжі Гротовський (внутрішня правда актора) та Антонен Арто (енергетична й психологічна природа дії).

Для нас, як для майбутніх акторів, важливо визначити роль завдання та надзавдання саме у сучасній українській театральній освіті. У періоди суспільних потрясінь, особливо під час широкомасштабного вторгнення в Україну, театр отримує додаткову й важливу роль. Він виходить за межі простого розваження чи естетичного впливу й стає засобом утвердження національної самобутності, моральних орієнтирів та внутрішньої стійкості. У таких умовах завдання та надзавдання перетворюються на ключові інструменти, завдяки яким актор здатен перетворювати власні емоції та досвід на універсальні й національні значення, уникати кліше та досягати глибокого катарсису. Складність виникає, коли класичні теоретичні концепції не завжди встигають за сучасними сценічними формами, а деякі новітні методи час від часу нехтують базовими психофізичними принципами акторської майстерності. Завдання визначається як конкретна дієва мета актора в запропонованих обставинах, що виражається активним дієсловом. Воно є рушієм сценічної дії, забезпечує її логіку, динаміку та органічність.

Надзавдання – це вища, наскрізна ідейно-творча мета ролі та вистави, яка об'єднує всі окремі завдання в єдине художнє ціле, надає образу філософську глибину та суспільну значущість [1].

В українському театрі ці категорії завжди мали виразне національне та соціальне забарвлення. Корифеї використовували їх для утвердження української ідентичності. Лесь Курбас трансформував завдання в інструмент революційного мистецтва, спрямованого на перебудову свідомості глядача. Йосип Гірняк ефективно поєднував точні завдання з гротескним надзавданням, що дозволяло оголювати сутність соціальних явищ [5].

Порівняльний аналіз різних театральних шкіл показав варіативність підходів. У зарубіжному театрі Бертольт Брехт надавав завданню раціонально-демонстративного характеру з ефектом «очуження», Пітер Брук акцентував ширість і присутність; Єжі Гротовський – ритуальне самозречення. Українська школа синтезує емоційну ширість, інтелектуальну активність і національну спрямованість.

У роботі актора над роллю завдання виступає внутрішнім рушієм сценічної дії, а надзавдання – стратегічним орієнтиром, що забезпечує цілісність образу. Процес включає етапи глибокого аналізу, дроблення на мікрозавдання, фізичне втілення та інтеграцію. Це особливо важливо в сучасних виставах воєнної тематики, де надзавдання часто формулюється як «зберегти людяність» або «свідчити правду». Таке розуміння надзавдання як стрижневого елемента акторської творчості детально обґрунтовує Корнієнко Н. М. у книзі «Лесь Курбас: портрет на тлі епохи». Дослідниця спирається на спогади самого Лєся Курбаса, а також на свідчення його соратників, розкриваючи, як режисер розумів і застосовував категорії завдання та надзавдання у своїй реформістській театральній практиці.

У сучасній акторській практиці вдосконалення використання завдання та надзавдання відбувається через системний тренінг, поєднання психологічних і фізичних методів, адаптацію до нових форм театру (імерсивний, документальний, цифровий), ведення робочого щоденника ролі та регулярні перевірні прогони. Це дозволяє акторам краще адаптуватися до швидкозмінних умов, зберігати енергію та досягати глибшого впливу на глядача. В сучасному українському театрі поняття завдання та надзавдання

залишаються ключовими інструментами роботи над роллю, особливо в постановках воєнної та соціально-політичної тематики. Режисери та актори поєднують спадщину Леся Курбаса і корифеїв українського театру з елементами фізичного театру, вербатіму та документального підходу.

Сучасні українські режисери, такі як Тамара Трунова, Іван Уривський, Владислав Троїцький та Дмитро Богомазов, активно працюють з цими категоріями. Вони акцентують увагу на глибокому особистісному осмисленні надзавдання, часто пов'язуючи його з темами національної травми, опору та збереження людяності. У роботі над роллю вони використовують імпровізаційні етюди, фізичні партитури, роботу з архівними матеріалами та особистими свідченнями, що дозволяє акторам трансформувати реальний досвід війни в органічну сценічну дію.

Під час спостережень за репетиціями в Запорізькому театрі юного глядача було помітно, що актори свідомо працюють над чітким формулюванням надзавдання кожної ролі. Багато хто фіксував особисті переживання воєнного часу у робочих щоденниках, а потім переносив ці емоції в сценічну дію. Особливо запам'яталося, як актори під час прогонів постійно перевіряли органічність дії, уникаючи зовнішнього пафосу та прагнучи зберегти щирість навіть у найскладніших емоційних сценах.

Отже, завдання та надзавдання є потужними засобами розкриття сценічного характеру актора, що забезпечують перехід від зовнішнього відтворення до глибокого психологічного та ідейного наповнення ролі. Вони залишаються фундаментальними категоріями акторської майстерності, здатними забезпечити органічність, художню цілісність і актуальність акторського мистецтва в умовах ХХІ століття.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Лавровський В. С. Сучасна акторська майстерність : теорія і практика Львів : Світ, 2019. 412 с.
2. Корнієнко Н. М. Леся Курбас : портрет на тлі епохи. Київ : Національний центр театрального мистецтва ім. Л. Курбаса, 2010. 480 с.
3. Заньковецька М. К. Спогади. Листи. Статті Марія Заньковецька ; упоряд. Київ : Мистецтво, 1980. 312 с.
4. Курбас Л. Театральні твори : в 2 т. Київ : Національний центр театрального мистецтва ім. Л. Курбаса, 2010.

*Петрик Т.Д.,
старший викладач кафедри
акторської майстерності
Запорізького національного університету,
магістр педагогіки вищої школи*

СЦЕНІЧНА ДІЯ ЯК ОСНОВНА УМОВА ОРГАНІЧНОГО ІСНУВАННЯ АКТОРА НА СЦЕНІ

Мистецтво, як образне осмислення дійсності, існує в різних формах і видах.

Відмінною рисою, що видає його специфіку, є матеріал, який використовує творець для створення художніх образів. Для музиканта це звук, для письменника - слово.

Для актора таким матеріалом є дія. У масштабнішому розумінні, дія – це вольовий акт, спрямований на досягнення певної мети.

Акторська або сценічна дія — один із основних виразних засобів, єдиний психофізичний процес досягнення мети в боротьбі з пропонованими обставинами малого кола, виражений у часі і просторі. Завдяки йому артист втілює свій сценічний образ, розкриває мету, внутрішній світ персонажа і ідейний задум твору. Отже, сценічна дія – це вміння бачити, чути, рухатися, думати і говорити в запропонованих обставинах для реалізації образу. Дія є синтезом сценічного руху, уваги, емоційної пам'яті, акторської мови.

Дія є носієм акторської гри, адже в ній об'єднуються в одне нерозривне ціле думка, почуття, уява та фізична (тілесна і зовнішня) поведінка актора-образу.

Театральні педагоги, режисери, теоретики у своїх теоретичних та практичних доробках визначали дію як «збудник» почуття та основний принцип внутрішньої техніки актора.

Для сценічної дії характерні дві ознаки: воля виконавця та наявність мети, що полягає у прагненні змінити предмет на який вона спрямована.

Саме ці ознаки докорінно відрізняють сценічну дію від почуття. Адже і дія, і почуття позначаються за допомогою слів, що мають дієслівну форму. Тому дуже важливо навчитися відрізняти дієслова, що позначають дії, від дієслів, що позначають почуття. Часто

майбутній актор на запитання, що він робить на сцені, відповідає: шкодую, мучусь, радію, гніваюсь і т.п. Але ці дієслова означають почуття, а не сценічну дію. Адже сценічна дія – це те що ви робите, а не те, що відчуваєте

Тому дуже важливо з самого початку встановити, що дієслова, які позначають акти людської поведінки і в яких присутні, по-перше, вольовий початок і, по-друге, певна мета, є дієсловами, що позначають сценічну дію. Наприклад: просити, дорікати, втішати, проганяти, запрошувати, відмовляти, пояснювати і т.п. За допомогою цих дієслів актор не тільки має право, але й зобов'язаний виконувати завдання, які він ставить перед собою, виходячи на сцену.

У відповідності з цими правилами можна стверджувати: щоб почати сценічну дію, акторові досить цього захотіти, (я хочу переконувати і переконую, я хочу втішити і втішаю, я хочу дорікнути і дорікаю і т.п.). Виконуючи ту чи іншу дію, актор не завжди досягає поставленої мети; тому переконувати – не означає переконати, втішати – не означає втішити і т.п., але і переконувати, і втішати актор може щоразу, як тільки цього захоче. Ось чому ми говоримо, що всяка сценічна дія має вольове походження.

Сценічна дія – це психофізичний акт. Вона має дві складові – *фізичну* та *психічну*.

Мета фізичної дії – змінити навколишнє середовище, той чи інший предмет, і для її здійснення потрібна витрата переважно фізичної (мускульної) енергії.

Виходячи з цього визначення, до даного виду дій слід відносити:

- всі різновиди фізичної роботи актора на сцені: пиляти, стругати, рубати, копати, носити і т.п.;
- дії актора, що носять спортивно-тренувальний характер: гребти, плавати, відбивати м'яч, робити гімнастичні вправи і т.п.;
- дії, вчинені актором на сцені, відносно свого партнера: відштовхувати, обіймати, залучати, саджати, вкладати, випроваджувати, пестити, наздоганяти, боротися, ховатися, вистежувати і т.п.

Психічні дії, – це дії які мають на меті вплив на психіку (почуття, свідомість, волю) людини. Об'єктом впливу, в цьому

випадку, може бути не тільки свідомість іншої людини, але й власна свідомість діючого.

Для актора – це найбільш важлива складова сценічної дії, адже через неї реалізується роль.

Психічні дії різноманітні: прохання, жарт, докір, попередження, переконання, визнання, сварка – це лише короткий список прикладів. Залежно від засобів здійснення вони бувають словесними і мімічними та застосовуються в різних ситуаціях. Наприклад, партнер по сцені вас розчарував. Ви можете зробити йому догану, а можете – подивитися з докором і похитати головою, не промовляючи ні слова. Різниця в тому, що міміка більш поетична, але не завжди зрозуміла глядачеві, а словесна дія – більш виразна.

Психічна дія неможлива без фізичної, рівно, як і навпаки.

Наприклад. Для того, щоб заспокоїти людину, висловити їй підтримку, потрібно спочатку підійти до неї, покласти руку на плече, обійняти. В такому випадку психічна дія цілком залежить від фізичної. Адже ніхто не стане бігти, підстрибуючи, до людини, щоб втішити її у горі.

Але й фізична дія впливає на психічну.

Наприклад. Бажаючи схилити партнера до якоїсь дії, ви хочете поговорити з ним наодинці. Вибираєте момент, заводите його в кімнату, і, щоб ніхто вам не заважав, хочете закрити двері на ключ. Але знайти його ні в кишнях, ні на журнальному столику поруч, не можете. Це призводить до роздратування, метушливості, накладає відбиток на розмову.

З усього цього ми робимо висновок – професійний актор повинен приділяти однакову увагу як фізичній, так і психічній складовій у своїй ролі і, відповідно, розвивати необхідні навички.

Дії актора на сценічному майданчику повинні бути гармонійними, натуральними, правдивими. Лише в такому випадку можна досягти органічності виконання ролі у виставі

Для того щоб бути органічною і достовірною, сценічна дія артиста повинна володіти такими якостями як:

- індивідуальність. Особистий характер створюваного актором образу і його неповторність є однією з тих якостей, які надають сценічній дії достовірність.

- унікальність, - необхідність імпровізації, яка кожную виставу робить неповторною.

– емоційність. Дія повинна бути не тільки логічною і послідовною, що необхідно для почуття правди, але й мати емоційне забарвлення, яке передає порив і пристрасть, впливаючи на глядача;

– багатомірність. Як і в житті, на сцені співіснування різних поведінкових тенденцій та їх зміна дає відчуття достовірності.

Отже, зазначені вище акторські здібності ґрунтуються: на розвиткові сценічної уваги (зосередження на запропонованих обставинах, партнерові, дії); на вмінні керувати своїм тілом, що робить гру виразною і сприяє достовірності дії (сценічний рух – важлива складова акторської майстерності); на вмінні викликати та оновлювати почуття (оновлювати «манки»), незважаючи на умовність декорацій і всього твору; на оволодінні майстерністю слова.

ЛІТЕРАТУРА

1. Василько В.С. Про перевтілення в мистецтві актора. Київ. Наукова думка, 1976. 230 с.
2. Гротовський Є. Оголений актор. Київ. «Мистецтво». 1989. 223 с.

Міщенко М.О.,

Магістр 2 курсу

спеціальності «Сценічне мистецтво»

Запорізького національного університету

Локарева Г.В.

доктор педагогічних наук, професор,

завідувач кафедри акторської майстерності

Запорізького національного університету

ФОРМИ ТА МЕТОДИ РОБОТИ АКТОРА ЗІ СТРАХАМИ СЦЕНИ

Важливо одразу уточнити, що в науковій літературі немає точного подання критеріїв форм та методів подолання страху сцени, чи якоїсь магічної активізації в зменшенні хвилювання. Хвилювання – це природна функція, і, вона важлива, бо через деякий час людина повертається згадками до того, що хвилювало її колись, а не тоді, коли вона була спокійна. З часом цей момент активного хвилювання може здаватися не тільки найважливішим, а й найкращим в житті.

Однак дуже часто трапляється навпаки: хвилювання робить подію інтенсивною в моменті, тому одразу організм змушений вмикати миттєву активізацію усіх важливих гормонів, що активізують внутрішні органи та призводять до напруження, а пізніше й до виснаження. Найперше активізується надниркова система, в кров різко викидається адреналін (потім — кортизол).

У вищеописаному є перевага, з однієї сторони – це добре, бо загострюється увага, з іншої – погано, бо на фізіологічному рівні – м'язи напружуються та «блокуються», у таких випадках актор може «забути текст», а щелепа (до цього ж зона входить шиї і горла) стає надзвичайно напруженою. Побічно це негативно впливає також на дихання, у результаті «текст млявий», якщо немає опори, а дія глядачами та самим актором може бути сприйнята наднапруженою.

А отже, із-за внутрішнього напруження актором втрачаються його реакції, через нестабільний емоційний вільний потік. Тому перш за все формування навичок в навчально-професійної діяльності має бути пов'язано із усуненням сумнівів у власній компетенції. На превеликий жаль, професіоналізм не здобувається легким шляхом та швидко. Тому при всьому навантаженні, автоматичним рефлексом «емоційного підкріплення» має бути в актора-початківця, студента, надзвичайно натренована увага на зосередження та фіксування ролі, реплік, що пізніше, лише через тренування стане не лише корисною навичкою, а формою його професійної акторської компетентної подачі в розкритті індивідуальних навичок, вмінь (залежно від фізичних можливостей).

Навичка – це наступний щабель, що дозволяє актору насолоджуватись грою, коли роль перестає бути завданням, а є простором для дій, що синхронно відгукується на стан тіла, дозволяє відтворювати більш пластичні рухи тіла, голос вільним, а дихання стає природним.

Якщо говорити про перевагу хвилювання через врахування позитивного досвіду, то, вже після виступу на сцені, у тому випадку, коли актор отримав схвалення, оплески та позитивні відчуття від синергії з глядачем, ним це зафіксується, як успішний виступ, і, в майбутньому так званий синдром страху дещо знизиться, і було б добре – якби до легкого та приємного хвилювання перед сценою.

Основними дієвими методами щодо *подолання актором страхів сцени*, слід вважати:

1) *психофізичні методи:*

- дихальні техніки та регуляція дихання (знижує рівень стресу);
- розслаблення тіла та робота з м'язовими зажимами тіла й особливо обличчя (щелепи)

2) *психологічні методи:*

- когнітивна перебудова (зі страху на візуалізацію успішного виступу / або, через експозиційну терапію, що полягає в зменшенні страху при умовно створеній ситуації, яка викликає цей страх);
- десенсибілізація (поступове звикання до сцени): умовно розподілити зусилля та час (на різні сцени);

3) *акторські методи:*

- імпровізація в межах індивідуального етюд;
- робота з увагою (концентрація на відчуттях в дії, на моменті «тут й зараз»)

4) *практичний тренінг:*

- проведення інтерактивного ігрового тренінгу для креативності та активізації творчої компоненти (креативність + / страх -, і, навпаки);
- тренінг на відчуття моделювання виступу на сцені через «умовну провокацію»;
- тренінг-виступ перед малою групою людей, або перед дітьми для зниження тривожності та досягнення відчуття уникнення невдач (через метод «вийти зі ступору»).

Питання впливу психофізичної свободи в навчально-виховному процесі для майбутніх акторів, розглянуті в статті [1]. Дана стаття цікава тим, що присвячена розкриттю творчої танцювально-імпровізаційної діяльності актора та потенційно сприяє злагодженому створенню сценічного характеру персонажа.

Особливості подолання акторами-початківцями та акторами-студентами страхів перед майбутнім виступом на сцені залежать від їхнього досвіду. За думкою, Н. Стадніченко і Н. Соколовської, то «підготовка актора до професійного спілкування концептуалізується як цілісний процес, що включає три взаємопов'язані періоди формування комунікативної готовності: адаптаційний, реалізаційний та креативно-професійний» [3, с. 74].

Метод напрацювання вправ психофізичного тренінгу для напрацювання почуття ритму вимагає опанування та щоденного виконання великої кількості вправ психофізичного тренінгу. Одна з

них – вправа на «виправдання пози», спрямована на розвиток уміння знаходити внутрішній зміст тілесних рухів, тобто виправдовувати складні фізичні пози, жести, дії і викликати відповідний внутрішній ритмічний стан. Вправа на «виправдання поз» спонукає до активного пошуку «запропонованих обставин», які змусили виконавця прийняти певну позу, виконувати задану дію чи здійснювати жест, що незмінно приводить до трансляції емоцій у межах знайдених «запропонованих обставин» [2, с. 31].

Отже, нами були розглянуті існуючі форми та дієві методи, що використовуються в майстерності актора у подоланні страхів перед виходом на сцену. Визначені та розкриті методи допомагають в акторській професії здобувачам, студентам в активізації творчої компоненти, креативності. Ці чотири методи є домінантними (психофізичний, психологічний, акторський, практичний тренінг) методами в роботі з усуненням страху та збереженням легкого хвилювання перед виступом, виходом на сцену. Це найбільш загальновідомий алгоритм у переключенні внутрішнього стану актора: «з бігти, у режим включення – діяти».

Додатково розглянуто для включення креативної компоненти метод (з тренінгу майстер-класу) – опис напрацювання вправи психофізичного тренінгу Н. Стадніченко та Н. Соколовської.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Гончаренко Ю., Локарева Г., Кузьмін К. Вплив хореографічної імпровізації на розвиток психофізичної свободи майбутніх акторів: мистецько-педагогічний аспект. *Педагогічні науки: теорія та практика*. Запоріжжя: Видавничий дім «Гельветика». 2025. №1. С. 69-74.
2. Стадніченко Н., Соколовська Н. Методичні прийоми виховання почуття сценічного ритму в процесі фахової підготовки майбутнього актора. *Методологічні та практичні проблеми професійної підготовки акторів і дизайнерів: матеріали VI науково-методичного семінару* / гол.ред.: Г. В. Локарева, Ю. В. Гончаренко. Запоріжжя: Запорізький національний університет. 2024. С. 28-32.
3. Стадніченко Н., Соколовська Н. Методи та прийоми формування основ професійного спілкування в адаптаційний період фахової підготовки майбутніх акторів. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого*; редкол.: Ірина Ян. Київ, 2025. Вип. 36. С. 72-77.

Федоренко Я.,
студентка 3-го курсу,
спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»
Петрик Т.Д.
старший викладач кафедри
акторської майстерності
Запорізького національного університету,
магістр педагогіки вищої школи

ФОРМУВАННЯ СЦЕНІЧНОЇ УВАГИ ЯК ПРОФЕСІЙНА ХАРАКТЕРИСТИКА АКТОРА ТЕАТРУ

Сценічна увага є ключовим елементом акторської майстерності, що визначає професіоналізм театрального актора. Це вміння фокусувати свою психічну і емоційну енергію на виконанні сценічної дії, взаємодії з партнерами, використанні предметів та врахуванні обставин втілюваного образу. Саме завдяки високій концентрації актор здатний глибоко проникнути в сутність персонажа, забезпечуючи природність і переконливість кожного руху та слова на сцені. Недостатня увага у цій сфері унеможливорює створення правдоподібної та живої поведінки на театральному майданчику.

Роль сценічної уваги у забезпеченні сценічної істинності є незаперечною. Ця здатність усуває механістичну репродукцію образу і сприяє тому, що кожна дія актора має внутрішню логіку й емоційну наповненість. Зосередження на партнерах, обставинах сцени та внутрішньому світі персонажа трансформує гру в органічний процес, який дозволяє глядачеві сприймати виконуване як життєво правдиве.

Однією з теоретичних основ формування цієї якості є концепція «кіл уваги». Відповідно до неї, акторові необхідно навчитися керувати своєю концентрацією, поступово звужуючи фокус уваги з широкого кола (вся сцена) до середнього (інтеракція з партнерами та елементами декорації) і малого (конкретний об'єкт або дія). Такий підхід дозволяє митцю ігнорувати зовнішні фактори, зокрема глядацьку аудиторію, і повністю зосереджуватися на сценічній реальності.

Формування сценічної уваги є поступовим процесом, який реалізується в ході професійної підготовки акторів. В театральнопедagogічній практиці застосовуються численні методики та вправи

для розвитку цієї навички, серед яких варто виокремити етюди для тренування спостережливості, завдання для взаємодії з партнером, імпровізаційні вправи та вправи з уявними об'єктами. Зазначені методики сприяють вдосконаленню концентрації та творчого потенціалу акторів.

Розвинута сценічна увага має вагоме практичне значення для акторської професії. Вона забезпечує адекватну реакцію митця на зміни у сценічних обставинах, сприяє ефективному імпровізуванню та налагодженню продуктивного діалогу з партнером. Крім того, ця здатність допомагає долати сценічні хвилювання, адже спрямовує увагу актора на дії, а не на його особисті емоції чи зовнішнє середовище.

Сценічна увага також виступає критичним елементом у контексті акторської взаємодії. У театральному мистецтві важливою є не тільки індивідуальна гра, але й гармонійна співпраця з іншими учасниками постановки. Розвинуте вміння уважно слухати партнерів, оперативно реагувати на їх репліки та адаптувати свої дії відповідно до динаміки подій є необхідною умовою для створення переконливої інтерактивної гри.

Таким чином, можна стверджувати, що сценічна увага є фундаментальним компонентом у формуванні професійної майстерності актора театру. Її розвиток вимагає постійної роботи над собою, тренувань та вдосконалення через практичний досвід. Високий рівень цієї якості відкриває перед митцем можливість створення органічної сценічної дії, глибинного перевтілення в образ і досягнення художньої правдивості.

ЛІТЕРАТУРА

1. Десятник Г.О., Лимар Л.Д. Основи акторської майстерності в екранній творчості: тексти лекцій [науковий редактор доктор наук із соціальних комунікацій Гоян В.В.]. Київ, Інститут журналістики КНУ імені Тараса Шевченка, 2020. 108 с URL:

<https://kmaecm.edu.ua/wp-content/uploads/2021/06/desyatnyk-g.o.-lymar-l.d.-2020-osnovy-aktorskoyi-majsternosti-v-ekrannij-tvorchosti.pdf>

2. Топорівська Я.В., Ванюга Л.С., Калаур С.М. Теоретико-практичні аспекти формування акторської майстерності в майбутніх акторів. Науковий журнал "Інноваційна педагогіка", 2024, № 78, Т. 2. с. 107 - 111. URL:

https://www.innovpedagogy.od.ua/archives/2024/78/part_2/24.pdf

ЗМІСТ

ПАНЕЛЬНА ДИСКУСІЯ

Захаревич М.В.

Сценографія Йосипа Шпінеля на кону театру ім. І.Франка. Моделювання "великого стилю" (1920-1921) 3

Борис І. О.

Проблеми виховання і становлення молодих акторів в умовах сучасної глобалізації та штучного інтелекту 10

Локарєва Г.В.

Наукові засади формування професійних компетентностей майбутніх акторів 13

Пономаренко О.В.

Сценічна освіта як сегмент неформальної освіти в Україні 18

Гордєєв С.І.

Проблеми сучасної театральної школи України..... 19

СЕКЦІЯ 1

«Історія театру: персоналії та мистецький досвід»

Гордієнко М. В., Локарєва Г.В.

Внутрішній монолог як форма мислення в акторській практиці24

Гринь Р.П., Соколовська Н.П.

«Комедія характерів» Карло Гольдоні, як основна рушійна сила еволюції італійського театру XVIII ст.27

Димченко А.О., Локарєва Г.В.

Драматургія Мігеля де Сервантеса як вияв іспанського гуманізму та її актуальність у сучасному культурному просторі.....30

Федоренко Я., Гончаренко Ю. В.

Становлення театру імені Володимира Герасимовича Магара в контексті розвитку українського театрального мистецтва 30-50х роках ХХ століття.....33

Бондаренко Т., Локарєва Г.В.

Роль глядача як активного учасника театрального дійства в іммерсивному театрі37

Гончарова Г-М.В., Гончаренко Ю. В.

Театральна естетика Жана-Батиста Мольєра: принципи та особливості мистецтва актора40

Кучер В.С., Локарєва Г.В.

Іммерсивний та site-specific театр: нові простори існування актора в театральному процесі.....44

Поражницька М.Р., Стадніченко .Н.В.

Леся Курбас як театрального педагога: принципи виховання актора нового типу.....48

Стрибіж А., Локарєва Г.В.

Творча еволюція англійського театру «Old Vic» у другій половині ХХ століття51

Димченко А.О., Петрик Т.Д.

Уява і фантазія виконавця у драматичній п'єсі53

Романенко Д., Локарєва Г.В.

Театр у добу соціальних мереж: проблема втрати глядацької уваги.....55

Галигін Є. Р., Гончаренко Ю.В.

Політична та філософська проблематика в трагедіях Вільяма Шекспіра..... 58

Болотна А.Д., Локарева Г.В.

Теорія епічного театру та сучасність 60

Вишинська Б.В., Петрик Т.Д.

Чуттєво-емоційне сприйняття творів мистецтва 63

СЕКЦІЯ 2

«Теоретичні та практичні засади професійної діяльності актора»

Іваницький О.І.

Формування м'яких навичок у магістрантів освітньої програми «Театральне мистецтво» у процесі вивчення дисципліни «Методологія науково-педагогічних досліджень» 66

Гринь Л.О.

Формування академічної доброчесності як фахової компетентності майбутніх викладачів музичного мистецтва в системі професійної підготовки 69

Гордієнко М.В., Петрик Т.Д.

Взаємозв'язок мислення і мовлення в професійній діяльності актора 73

Стадніченко Н. В., Сколовська Н.П.

Єдність технічного і творчого аспектів мовлення..... 75

Болотна А.Д., Петрик Т.Д.

Голос як професійний інструмент актора театру та кіно..... 79

Денисенко І., Локарева Г.В.

Когнітивний та психофізичний аспекти професійної підготовки майбутніх акторів 82

Кончаківська-Бриняк Н.С., Коломиєць О.І.

Комплексний підхід до формування вокальної полістилістичної компетентності актора драматичного театру: співацьке дихання та голосові резонатори..... 84

Лифаненкова М., Гончаренко Ю.В.

Теоретико-методичні засади використання логіки та послідовності в роботі актора над роллю 88

Бень Г.Л.

Методологічні аспекти синтезу вокального та акторського мистецтва у фаховій підготовці студента..... 91

Ігнат'єва Н.М.

Мовний тренаж для акторів: теорія та практика 94

Сьомкіна К., Петрик Т.Д.

Особливості розкриття підтексту в акторській роботі над роллю..... 96

Квєтков М.М.

Негативні явища у роботі над вокальним твором і боротьба з ними 98

Бондаренко Т., Петрик Т.Д.

Професійне спілкування як базова характеристика акторської діяльності 103

Плохоткіна О.

Опанування техніки «Емоційна дуга» 105

Гончарова Г-М. В., Петрик Т.Д.

Репетиція як процес психологічного осягнення актором ролі..... 109

Іваніна К.Р., Локарева Г.В.

Робота актора в умовах цифрових декорацій та сенсорів Motion capture..... 111

Неборак О.О.

Робота над диханням як основа сценічного голосу при підготовці майбутніх акторів в умовах дистанційного навчання 113

Гончаренко Ю. В., Кузьмін К.С.

Пластична вистава як засіб формування творчого мислення майбутніх акторів..... 117

Андрєєв В. О.

Розвиток критичного мислення у здобувачів фахової передвищої освіти в умовах цифровізації 120

Сьомкіна К., Гончаренко Ю.В.

Синтез методу дієвого аналізу та методу фізичних дій у сценічній діяльності 123

Кучер В.С., Петрик Т.Д.

Співтворчість режисера та актора в контексті запропонованих обставин..... 126

Вишинська Б.В., Гончаренко Ю.В.

Структура професійної діяльності актора: роль завдання та надзавдання 128

Петрик Т.Д.

Сценічна дія як основна умова органічного існування актора на сцені..... 132

Міщенко М.О., Локарева Г.В.

Форми та методи роботи актора зі страхами сцени..... 135

Федоренко Я., Петрик Т.Д.

Формування сценічної уваги як професійна характеристика актора театру..... 139

Редакційна рада взяла на себе науково-стилістичну правку поданих матеріалів. За зміст і фактичний матеріал відповідальні автори

Наукове видання

Матеріали

**II Всеукраїнського науково-методичного семінару
«МЕТОДОЛОГІЧНІ ТА ПРАКТИЧНІ ПРОБЛЕМИ
ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ АКТОРІВ»**

Формат 60х90/16. Папір офсетний
Друк ризографічний. Умови. Друк. Арк 6,7
Наклад 60 прим.

Запорізький національний університет
69600, м. Запоріжжя, МСП-41
вул. Університетська, 66