

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

**«МЕТОДОЛОГІЧНІ ТА ПРАКТИЧНІ ПРОБЛЕМИ  
ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ  
АКТОРІВ І ДИЗАЙНЕРІВ»**

**Збірник матеріалів VI Науково-методичного семінару**



Запоріжжя  
2024

---

**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. 166 с.

Затверджено Вченою радою факультету соціальної педагогіки та психології ЗНУ (протокол № 10 від 30.05.2024 р.)

**Редакційна колегія:**

**Локарева Г. В.,** доктор педагогічних наук, професор, завідувач кафедри акторської майстерності Запорізького національного університету – головний редактор.

**Гончаренко Ю. В.,** кандидат педагогічних наук, доцент кафедри акторської майстерності Запорізького національного університету – відповідальний секретар.

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

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

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

© Запорізький національний університет, 2024

© Г. В. Локарева, 2024

---

## ПАНЕЛЬНА ДИСКУСІЯ

---

**Пономаренко О. В.**

*доктор педагогічних наук, професор,  
декан факультету соціальної  
педагогіки та психології,  
Запорізький національний університет*

### **ОРГАНІЗАЦІЯ НАВЧАЛЬНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ СТУДЕНТІВ ОСВІТНІХ ПРОГРАМ ГРАФІЧНИЙ ДИЗАЙН І ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО В УМОВАХ ДИСТАНЦІЙНОГО НАВЧАННЯ**

Активне впровадження дистанційного навчання знаходить свій відгук у реалізації державної політики України щодо інформатизації суспільства: Закон України «Про Національну програму інформатизації», Національна доктрина розвитку освіти України у ХХІ столітті), у «Концепції розвитку дистанційної освіти в Україні» та інших нормативно-організаційних документах. Зазначається, що основним позитивним впливом дистанційної освіти на студентів є підвищення їхнього творчого й інтелектуального потенціалу за рахунок самоорганізації, прагнення до знань, використання сучасних інформаційних і телекомунікаційних технологій, уміння самостійно приймати відповідальні рішення. Дистанційне навчання суттєво активізує процес здобуття знань і має творчий характер, особливо для ОП «Графічний дизайн» і ОП «Акторська майстерність».

У Запорізькому національному університеті з 2019–2020 н.р. організовано дистанційну форму навчання у зв'язку з карантинними обмеженнями щодо COVID-19, а з лютого 2022 року – у зв'язку з повномасштабною агресією сусідньої країни й безпосередньою близькістю воєнних подій у нашому регіоні.

Навчальний процес у дистанційному форматі в нашому університеті внаормовують такі документи: «Положення про організацію освітнього процесу з використанням технологій дистанційного навчання у ЗНУ», «Порядок про проведення компенсаційних курсів для здобувачів вищої освіти у ЗНУ», «Положення про порядок повторного вивчення навчальних

---

дисциплін і повторного навчання у ЗНУ», Положення Запорізького національного університету про порядок визнання результатів навчання, здобутих шляхом неформальної або інформальної освіти» та інші.

Питання організації, навчально-методичного, технічного забезпечення навчального процесу регулярно заслуховуються Вченою радою Запорізького національного університету.

Навчання онлайн може бути таким же ефективним, як і традиційна форма здобуття освіти, проте на освітніх програмах галузі знань «Мистецтво» виникають певні питання. Традиційно на цих освітніх програмах ми маємо невеликі за кількістю студентів групи, зокрема на ОП «Сценічне мистецтво» в нашому університету ліцензійний обсяг складає 16 осіб, і традиційно важливу роль відіграють безпосередня робота керівників курсу зі студентами на сцені, живе спілкування, передача творчого досвіду, майстеркласи. Не менш важливі офлайн зустрічі й студентів і викладачів ОП «Графічний дизайн». Пленери, виставки, обговорення – важлива форма організації навчання майбутніх дизайнерів. Цілий ряд дисциплін ОП «Графічний дизайн» має сучасне цифрове наповнення й повністю відповідає перевагам дистанційної форми їхньої організації: Проєктна графіка, Комп'ютерні технології в графічному дизайні, ЗД-моделювання та інші.

Навчання онлайн вимагає оперативного застосування сучасних дистанційних технологій із відповідними методичними підходами, аби забезпечити інтерактивну взаємодію студентів і викладачів, вкладатись у відведений час аудиторних онлайн-занять, оперувати різноманітними технічними прийомами й засобами демонстрації навчального матеріалу та напрацювань студентів. Для забезпечення якісного освітнього процесу на відстані, окрім технічних навичок, викладачеві потрібно володіти низкою професійних і особистих компетентностей, які дадуть змогу зацікавити, організувати студентів із першого курсу та втримати їхню увагу аж до завершення навчання. Організувати повноцінний освітній процес із використанням цифрових технологій, налагодити комунікацію зі студентами на відстані, мотивувати їх до здобуття знань – це ті вміння, якими тепер на додаток мають володіти викладачі ЗВО.

---

Під час викладання дисциплін циклу загальних компетентностей це актуально і для викладачів вищеозначених освітніх програм нашого закладу вищої освіти.

Дистанційна освіта – це економія часу, гнучкість і безбар'єрність навчання без прив'язки до конкретного місця й часу; темп вивчення курсу, окремого матеріалу залежить рівною мірою як від викладача, так і від самого студента. Студенти й викладачі мистецьких освітніх програм нашого університету відповідально та з високим рівнем мотивації долучаються до сучасних форм навчання.

### **ЛІТЕРАТУРА**

1. Нормативно–правові документи ЗНУ  
<https://www.znu.edu.ua/3641.ukr.html>
2. Міністерство освіти і науки України – <https://mon.gov.ua/>

---

**Локарева Г. В.**

доктор педагогічних наук, професор,  
Запорізький національний університет

**Кривошеєва О. В.**

викладач кафедри майстерності актора  
та режисури, ХНУМ імені І. П. Котляревського

## **ТЕОРІЯ МНОЖИННОГО ІНТЕЛЕКТУ В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОЇ ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНЬОГО АКТОРА**

Швидкоплинний розвиток сучасного світу й об'ємні трансформації, які він приносить, неодмінно змушують викладачів адаптуватися до нових умов і усвідомлювати суттєві відмінності в ціннісних орієнтирах, характерні для молодого покоління.

Важливість знань цінностей і особливостей молодого покоління є критичною для створення ефективного освітнього процесу. Така необхідність перегляду підходів до викладання та взаємодії зі студентами приводить нас до розуміння того, що в акторській професії поряд із професійними характеристиками актуальним є інтелектуальний розвиток майбутнього актора. Тому професіоналізм сучасного фахівця в галузі театрального мистецтва необхідно формувати в контексті теорії множинних інтелектів.

У сучасному театральному контексті використання поняття «інтелект» і теорії про множинні інтелекти дає педагогам змогу навчати майбутніх акторів, використовуючи сучасні наукові концепції і гіпотези, які пояснюють функціонування психофізичних процесів. Нинішній етап життя відзначається третьою науковою революцією, під час якої однією з найважливіших наук є нейробіологія, що може розкрити багато важливих аспектів, а саме: як працює мозок під час виконання акторських вправ, які процеси відбуваються в організмі в цей час.

Таке наукове підґрунтя допомагає студентам зрозуміти важливість виконання різноманітних акторських вправ і стимулює їх до самопізнання й розвитку усвідомленості. З іншого боку, термін «інтелект» наводить нас на думку про українську театральну традицію, зокрема на концепцію «розумного арлекіна» Леся Курбаса. Він акцентує увагу не лише на оволодінні актором

---

уміннями у своєму ремеслі, але й на його всебічному розвитку в усіх сферах життя.

Повернення до основ, зокрема до української театральної спадщини, яку впровадив Лесь Курбас, набуває особливого значення в наш час. Використання сучасних наукових досягнень і концепцій, пов'язаних із «інтелектом», у поєднанні з українською театральною традицією створює можливість об'єднати наше видатне минуле з сучасністю й розглядати майбутнє з оптимізмом.

Теорія множинного інтелекту, розроблена Говардом Гарднером, є однією з ключових теорій у галузях психології і освіти. Вона базується на ідеї, що інтелект не можна виміряти однією загальною оцінкою, оскільки він складається з різних видів інтелектуальних здібностей [1].

Г. Гарднер припустив, що існують такі інтелекти: **лінгвістичний інтелект** – здатність використовувати мовлення, виразно висловлювати думки й розуміти словесні структури; **логіко-математичний інтелект** – здатність до логічного мислення, розв'язання математичних задач і аналізування причинно-наслідкових зв'язків; **просторовий інтелект** – здатність сприймати й працювати з просторовою інформацією, створювати ментальні образи й маніпулювати ними; **музичний інтелект** – здатність до розуміння музики, створення музики й музичного виразу; **кінестетичний інтелект** – здатність до фізичної координації, рухливості й використання тіла для досягнення цілей; **інтерперсональний інтелект** – здатність спілкуватись і взаємодіяти з іншими людьми, розуміти їхні емоції та мотивацію; **інтраперсональний інтелект** – здатність до самоспостереження, рефлексії та розуміння власних почуттів і мотивації; **природний інтелект** – здатність до розуміння природи, тварин і рослин, а також уміння співіснувати з навколишнім середовищем; **екзистенціальний інтелект** – здатність заглиблюватися в сутність питань про життя й існування [3].

Ця теорія необхідна для освітнього процесу, оскільки вона підкреслює важливість різноманітності інтелектуальних здібностей здобувачів освіти й можливість урахування цієї різноманітності при викладанні й учінні, а також наголошує на тому, що кожна людина може мати свої сильні сторони в певних видах інтелекту й покращувати ті його види, що недостатньо розвинуті.

---

Теорія множинного інтелекту користується значною популярністю серед зарубіжних педагогів. Багато викладачів використовують різні інтелектуальні здібності у своїй філософії викладання й працюють над інтеграцією теорії Г. Гарднера у своє навчання [2].

Отже, у сучасній освітній парадигмі важливо звернути увагу на теорію множинного інтелекту, яка стверджує, що кожна особистість має різні види інтелекту й освоює навички навчання по-різному. Ця теорія допомагає краще розуміти й оцінювати індивідуальні сильні сторони та вподобання в навчанні.

У контексті акторської майстерності кожна особистість може мати свій домінуючий інтелект, який впливає на спосіб навчання й розуміння світу. Деякі студенти можуть проявляти особливу схильність до лінгвістичного інтелекту (здатність до читання й письма), інші мають блискуче розвинений тілесно-кінестетичний інтелект (навчання за допомогою рухів і дій). Необхідно зауважити, що кожна особистість володіє всіма видами інтелекту в різних пропорціях із домінуванням одного-двох із них. Підкреслення унікальності й визнання відмінностей у навчальних підходах стає важливим елементом для формування готовності майбутніх акторів до професійної діяльності.

Ми пропонуємо введення поняття «акторський інтелект» у професійну підготовку майбутнього актора. Акторський інтелект визначається як комплексний інтелект, що охоплює, взаємодіє та розкривається через існуючі типи інтелекту, зокрема **емоційний** (EQ – Emotional Quotient), фізичний (PI – Physical Intelligence), **екзистенційний** (ExQ – Existential Quotient), соціальний (SQ – Social Quotient), **міжособистісний** (IQ – Interpersonal Quotient), духовний (SQ – Spiritual Quotient), **інтуїтивний** (IntQ – Intuitive Quotient), **візуально-просторовий** V-SQ – Visual-Spatial Quotient) і **когнітивний** інтелекти (CQ – Cognitive Quotient). Слід зазначити, що розділення на окремі інтелектуальні складники є умовним, оскільки ці інтелекти існують у постійній взаємодії та взаємозалежності. Наприклад, володіння фізичним інтелектом і його вивчення неможливе без урахування емоційного інтелекту, оскільки актор є дослідником психофізичних процесів і їхньої взаємодії в системі «тіло і душа». Ми розглядаємо типи інтелекту як комплекс взаємозалежних складників, а їхній



---

функціонал безпосередньо впливає на якість акторської майстерності здобувача.

Духовний інтелект визначається як здатність людини бути усвідомленою до своїх духовних або вищих цілей, цінностей і принципів, які надають життю глибшого сенсу. Він також підключає спроможність використовувати ці духовні ресурси для вирішення повсякденних проблем і викликів. Духовний інтелект має особливе значення для актора з кількох причин: дозволяє пізнати соціальну місію професії; глибше розуміти персонажів (духовний інтелект допомагає актору глибше проникнути в мотиви, цілі та внутрішні конфлікти персонажа, які можуть корінитися в духовних пошуках); викликати емоційний резонанс із аудиторією (здатність актора до самоусвідомлення й відображення глибших духовних емоцій може зміцнити емоційний зв'язок із глядачами, залучаючи їх на більш особистому й духовному рівні);

Інтуїція в акторській професії тісно пов'язана з підсвідомістю, адже саме підсвідомі процеси зберігають глибокі емоційні переживання й неусвідомлені досвіди, які актор може використовувати в процесі втілення образу персонажа. Підсвідомість відіграє роль резервуара інтуїтивних знань і відчуттів, які актор здатен миттєво використати в процесі гри. Уява як здатність створювати ментальні образи, що ситуативно не існують у реальності, взаємопов'язана з підсвідомістю людини: підсвідомість живить уяву глибокими емоційними досвідами й інтуїтивними знаннями, тоді як уява дає змогу цим неусвідомленим елементам набувати форми та структури, необхідної для творчого вираження. Інтуїтивний інтелект є домінантою в імпровізації актора на непередбачувані ситуації, що вимагає швидкого реагування, миттєвої сценічної дії, яка в певних випадках відбувається на рівні інсайту.

Акторський інтелект (ActI – Acting Intelligence) – це комплекс інтелектуально-творчих здібностей, завдяки яким відбувається усвідомлення й глибоке осмислення власних фізичних, емоційних, екзистенційних, соціальних, міжособистісних, духовних, інтуїтивних, візуально-просторових і когнітивних процесів, які допомагають актору реалізуватись у творчій професійній діяльності, досягти досконалого рівня акторської майстерності, транслювати художньо-естетичну інформацію вистави й

---

переконливо втілювати автентичність художнього образу персонажа.

В академічному середовищі викладачів зростає значення оволодіння й асиміляції знань, пов'язаних із теорією множинних інтелектів і їхнього застосування в сучасній глобальній практиці, а також усвідомлення потенціалу цих інтелектів у навчальному процесі. У контексті необхідності адаптації до змінних умов сучасної освітньої парадигми важливим для викладача стає не лише володіння актуальною термінологією і знаннями специфіки акторської майстерності, але й розвиток широкого світогляду та здатності до міждисциплінарного аналізу.

Отже, розвиток акторського інтелекту сприяє формуванню впевненості майбутнього актора через віру в результативність своєї праці. У акторській професії існує вислів: «Для того, щоб глядач повірив актору, актор має повірити в себе (у свого персонажа)», який ілюструє глибокий аспект цієї професії. Педагог виступає в ролі опори, яка надихає і підтримує студентів у формуванні їхнього інтелектуально-творчого розвитку, допомагає впоратись із зовнішніми викликами й обставинами та вірити в себе і свої можливості.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Gardner H. «Multiple intelligences» are not «learning styles». *The Washington Post*. URL:<https://www.washingtonpost.com/news/answersheet/wp/2013/10/16/howard-gardner-multiple-intelligences-are-not-learning-styles/> / (Last accessed: 19.11.2023).
2. Gardner H., Hatch T. Multiple Intelligences Go to School: Educational Implications of the Theory of Multiple Intelligences. *Educational Researcher*. 1989. Vol. 18, № 8. P. 4-10.
3. Gardner, H. *Frames of Mind: The Theory of Multiple Intelligences*. New York : Basic Books, 2011. 459 p.

---

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

## **МЕТОДИЧНІ ПРОБЛЕМИ ВИХОВАННЯ АКТОРІВ ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ ТА КІНО ПЕРШИХ ДВОХ РОКІВ НАВЧАННЯ**

Спираючись на здобутки національної театральної педагогіки й кращих європейських і світових надбань, а також на особистий досвід здобутий на кафедрі театрального мистецтва Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка пропоную свій погляд на проблематику виховання акторів театру та кіно.

Навчання актора принципово відрізняється від навчання фахівців усіх інших професій. Це стосується не лише особливостей вимог до професіонала, який створює на сцені в присутності глядачів образ іншої, відмінної від нього самої людини, художній образ, але також і умов, у яких відбувається навчання.

Увесь освітній процес здійснюється як акція єднання студентів між собою і з педагогом. У ньому формується як професійний, так і морально-соціальний потенціал, необхідний для становлення актора театральної школи. Під час заняття одне з головних завдань педагога полягає в тому, щоби не дати студентам розхолодитися, вони весь час мають перебувати в стані причетності до процесу.

Важливо, щоби педагог проникав у душу того, хто вчиться, розумів його, умів дивитися на речі його очима, а не нав'язував молодій людині власні погляди, почуття, думки.

У кожного студента є свої специфічні недоліки, виправлення яких вимагатиме від нього додаткових зусиль.

Опанування акторської техніки досягається тривалим тренуванням. Вона набувається лише систематичними зусиллями та скрупульозністю у виконанні завдань. Виховання витонченого почуття правди має здійснюватися постійно, починаючи з виконання найпростіших вправ і доведення їх до такого ступеня

---

досконалості, коли природа виконавця сама мимоволі залучається до процесу творчості.

Робота на першому курсі розпочинається з настановчих лекцій-бесід, на яких ідеться про акторську професію, про фундаментальні питання театрального мистецтва, про громадянське призначення театру.

Перші заняття присвячені також організації колективу курсу, робочій дисципліні, робочій атмосфері, правилам поведінки в університеті й за його межами, порядку в аудиторії, зовнішньому вигляду студента, колективній зацікавленості тощо.

Одночасно з лекціями-бесідами розпочинаються практичні заняття з початкового засвоєння елементів органічної дії на сцені. На першому курсі визначається напрям усієї подальшої роботи. Саме тут закладається фундамент, основа, яка буде визначати подальший шлях професійного розвитку майбутніх акторів. Прогаяне на початковому етапі – непоправна втрата, яка може стати суттєвою перепоною в подальшому процесі навчання.

Першим законом живого, дійового процесу – у тому числі й процесу сценічного – можна вважати закон уваги.

У «технологічному» плані для педагога важливо навчити скеровувати увагу студентів на задані об'єкти, а студентам важливо навчитися володіти своєю увагою, керувати нею, вміти її переключати.

Основою акторської творчості є «дія». На сцені потрібно діяти. Дія, активність – ось на чому базується драматичне мистецтво.

У сучасному театрі сьогодні звичайної побутової пластичної правди вже замало; актор має бути «гімнастом», «акробатом», здатним вирішувати найскладніші сценічні завдання.

Одним із найважливіших питань, на яке доводиться відповідати педагогові в процесі формування особистості студента-актора, є питання про розвиток у молодій людини самостійності, ініціативності, навичок самоорганізації, взаємодії в колективі. Усі ці якості стимулюються вже на перших курсах у процесі роботи над етюдами.

Одним із основних аспектів акторської техніки, на який звертається особлива увага в першому семестрі, є спілкування. Тут

---

широко практикуються невеликі етюди, у яких обрані студентами теми розробляються самостійно.

Одночасно з практичними заняттями з оволодіння акторською технікою педагогам необхідно приділяти увагу формуванню студентського колективу в єдиний творчий організм, створенню сприятливого морально-етичного клімату на курсі.

Художній смак студентів не повинен допускати награвання почуттів, демонстрації стану. До цього часу студент має бути готовим до активної справжньої дії, внутрішньо вільним і мобілізованим для зустрічі з несподіванками, мусить упевнено володіти імпровізаційним самопочуттям.

Практика показує, що робота над етюдами має включати різні методичні прийоми, а саме: створення етюдів на заданий текст, етюди на запропоновані педагогами теми тощо.

До кінця першого року навчання студенти мають виховати в собі здатність до образного відтворення явищ, які вони спостерігають у дійсності, уміти відрізнити підробку «під дію», «під спілкування» від істинної дії, істинного спілкування. Необхідно сформувати в студентів художній смак, за допомогою якого вони уміли б відрізнити справжній органічний процес від «акробатичного зображення», свідомо засвоювали елементи «школи», іншими словами, оволодівали би почуттям правди.

Третій семестр доцільно розпочинати з роботи над прозовим або драматургічним матеріалом. Для цього мають обиратися твори, близькі та зрозумілі студентам за темою, характером, проблемами, логікою поведінки персонажів. Викладачі ведуть цю роботу на різному за жанром драматургічному матеріалі, постійно розширюючи коло індивідуальних можливостей студентів, їхній творчий діапазон.

Третій семестр має бути серйозною школою вивчення п'єси, уроком всебічного дослідження матеріалу ролі.

При роботі над уривками слід дуже бережно ставитися до авторського тексту. Засвоюючи дійовий, логічний і психологічний зміст твору, студенти набувають конкретні, живі уявлення про співвідношення тексту й підтексту, навчаються створювати внутрішній монолог, який зумовлює безперервність логіки поведінки в уривку.

---

У четвертому семестрі продовжується робота над уривками з п'єс, більш складними за змістом і задачами, із більшою кількістю персонажів, складнішими запропонованими обставинами.

До завершення четвертого семестру студентів необхідно навчити вмінню вести істинний діалог, плести живий словесний ланцюжок із партнерами, оскільки взаємодія в діалозі – обов'язкова програмна вимога наступного, третього курсу.

До кінця другого курсу студенти мають оволодіти основами створення сценічного образу на матеріалі уривків із класичної та сучасної літератури й драматургії.

### **ЛІТЕРАТУРА**

1. Акторська майстерність: тренінг: навчально-методичний посібник Тернопіль: ТзОВ «Терно-граф», 2014. 96 с., іл.
2. Патріс Паві: Словник театру. Львів, 2006. 640 с.
3. Філософія театру / Лесь Курбас ; упорядн. М. Лабінський ; післямови  
М. Москаленко, Д. Лабінська ; редактор М. Москаленко.  
Харків-Київ : Видавець Олександр Савчук; Видавництво «Основи»,  
2022. -920 с.

---

**Головатюк І. Г.**  
аспірант,  
*Тернопільський національний педагогічний університет*  
*імені Володимира Гнатюка*  
**Науковий керівник: Сорока О. В.**  
доктор педагогічних наук,  
професор, завідувачка кафедри соціальної роботи та  
менеджменту соціокультурної діяльності,  
*Тернопільський національний педагогічний університет*  
*імені Володимира Гнатюка*

## **АРТТЕРАПІЯ ЯК ЗАСІБ ОПТИМІЗАЦІЇ СОЦІАЛЬНО-ПСИХОЛОГІЧНОГО КЛІМАТУ У ТВОРЧОМУ КОЛЕКТИВІ**

Соціально-психологічний клімат визначається як характеристика системи міжособистісних взаємин у групі людей, що відображає комплекс психологічних умов, які або забезпечують, або перешкоджають продуктивній спільній діяльності й розвитку особистості [2, с. 78]. Соціально-психологічний клімат також пов'язаний із емоційним забарвленням зв'язків людей, що виникають на основі їхньої близькості, симпатій, збігу характерів, інтересів і схильностей, і є показником рівня психологічної включеності особистості до професійної діяльності та рівня психологічного потенціалу людини й колективу.

Хочемо наголосити, що соціально-психологічний клімат творчого, зокрема акторського колективу має свою специфіку, зумовлену особливістю професійної діяльності акторів, яким властивий високий рівень емоційності. У них також особливо загострене почуття власної гідності й цінності. Значну роль для акторів відіграють професійні амбіції, а конкуренція стає невід'ємною частиною роботи акторського колективу. Важливо, що перелічені особливості характерні як для колективу професійних акторів, так і для студентського колективу майбутніх акторів. Тож на ці властивості важливо звертати увагу в процесі формування готовності майбутніх акторів сценічного мистецтва до професійної діяльності, зокрема, під час викладання курсу «Майстерність актора».

---

Здоровий соціально-психологічний клімат у акторському середовищі є запорукою успішного здійснення акторами своїх професійних обов'язків, а вміння підтримувати його – обов'язкова складова акторської майстерності. В основі сприятливого соціально-психологічного клімату в колективі лежить його згуртованість, для формування якої необхідно націлити колектив і об'єднати його членів спільною ідеєю, що мотивуватиме і сформує спільні інтереси, дасть змогу членам колективу проявити себе в командній роботі. Відповідальність за згуртування колективу акторів, оптимізацію в ньому сприятливої атмосфери несе головний режисер і, певною мірою, художній керівник театру. Якщо йдеться про колектив студентів-майбутніх акторів, то тут обов'язок створити міцний колектив, у якому пануватиме здоровий соціально-психологічний клімат, лягає на керівника курсу, яким зазвичай є викладач дисципліни «Майстерність актора».

Однією з найчастіше використовуваних і найефективніших вправ, що застосовуються в процесі викладання курсу «Майстерність актора», є акторський або сценічний етюд. Енциклопедія сучасної України зазначає, що етюд в театральному мистецтві – це «вид репетицій і вправ зі сценічних дій для розвитку і вдосконалення акторської майстерності» [1]. Робота над етюдом – це робота з уявним предметом або уявними запропонованими обставинами.

Саме в роботі над етюдом у процесі професійної підготовки майбутніх акторів сценічного мистецтва вбачаємо можливість ефективного застосування арттерапевтичних технологій. Так, наприклад, студенти отримують завдання, яке необхідно виконувати в парах. У кожній парі студенти обирають одну з ролей (читача або демонстратора), де читач читає вголос книгу, а демонстратор намагається відтворити все прочитане за допомогою дій. У цій вправі застосовуються одночасно кілька арттерапевтичних технологій: бібліотерапія, рухова терапія та ігротерапія. Водночас така форма роботи допомагає студентам налагодити міжособистісні зв'язки і, таким чином, створити на занятті сприятливу психологічну атмосферу.

Слід зазначити, що колектив студентів-майбутніх акторів сценічного мистецтва, як зазначено вище, не позбавлений особливостей, властивих колективу професійних акторів,



---

пов'язаних із емоційним напруженням, високим рівнем конкуренції, що набувають особливого значення внаслідок окремих подій, як-от: екзаменаційного періоду, початку роботи над новою виставою тощо. На допомогу викладачеві-керівнику курсу в такому випадку приходять казкотерапія, що може використовуватися під час окремої частини заняття або якій можна присвятити заняття повністю. Казкотерапія – це свого роду спосіб поринути у своє дитинство без турбот і дорослих проблем, а тому, запропонувавши студентам згадати улюблені казки дитинства й спробувавши відтворити їх перед колективом (групою), очікуємо, що це сприятиме налагодженню більш спокійної та дружньої атмосфери й емоційному розвантаженню.

Зазначені форми роботи разом із арттерапевтичними технологіями можна застосовувати й у професійному акторському колективі. Актори можуть брати участь у цій роботі за власним бажанням, факультативно. Задля досягнення кращого ефекту заняття із застосуванням арттерапевтичних технологій доцільно проводити в окремо відведеному приміщенні, наприклад, у кімнаті відпочинку, облаштованій комфортабельними місцями для сидіння або лежання, телевізором чи мультимедійним проектором тощо, де актори можуть на певний час думками «відключитись» від роботи й психологічного напруження, пов'язаного з нею.

Отже, арттерапевтичні технології мають вагомий потенціал задля забезпечення оптимального соціально-психологічного середовища як у колективі професійних акторів, так і серед студентів-майбутніх акторів сценічного мистецтва. Правильно дібрані форми роботи із застосуванням арттерапевтичних технологій дають змогу знизити рівень емоційного напруження в колективі й сприяти психологічному розвантаженню акторів і студентів.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Овчинникова А.П. Етюд у театральному мистецтві. Енциклопедія сучасної України. URL: <https://esu.com.ua/article-18078>

2. Яковлева С.Д. Соціально-психологічний клімат групи та його вплив на суб'єктивне благополуччя студентської молоді. *Науковий вісник Херсонського державного університету. Сер. Психологічні науки*. 2022. Вип. 1. С. 77–83.

---

**Мельник І. І.**  
доцент, заслужена артистка України,  
викладачка кафедри мистецтва театру ляльок,  
КНУТКиТ імені І.К.Карпенка-Карого

## **КОМПЛЕКСНЕ ОВОЛОДІННЯ ЕЛЕМЕНТАМИ СЦЕНІЧНОЇ ДІЇ**

### **ЗА ДОПОМОГОЮ ЛІТЕРАТУРНОГО «ЛАНЦЮЖКА»**

У методологічній розробці представлений суттєвий аспект навчальної програми з основ майстерності актора драматичного театру на кафедрі мистецтва театру ляльок – літературний «ланцюжок» (Моноакт), за допомогою якого студент має змогу комплексно оволодіти елементами сценічної дії.

На прикладі літературного уривка можна говорити про цільність і сукупність у житті фізичних і психічних процесів, які до цього в рамках тренажа розділені різними вправами. У цій вправі елементи сценічної дії існують не окремо, а комплексно. Робота студента над собою в етюдах на літературній основі – початок переходу до органічного засвоєння «чужих» запропонованих обставин.

Моноакт (моно – один; акт – дія) – це цільний і закінчений ланцюжок психофізичних дій, де діє один персонаж, на основі уривка з літературного твору. Він спрямований на психологію людини з її протиріччями й певною логікою фізичних дій. Необхідними умовами для моноакту є такі:

- наявність у літературному тексті влучного уривка (цільного й неперервного);
- його придатність до законів сцени, а саме: зовнішня дія як застава сценічності моноакту й чітко прописані внутрішні мотивації вчинків персонажа.

Три етапи роботи над моноактом – самостійний, теоретичний і практичний.

Перший етап – самостійна робота. Вибір уривка.

Рекомендації з вибору уривка:

- рекомендується обирати уривки з класичної літератури, бо література такого типу рясніє екзистенційними роздумами героїв, детальним описом «життя людського духу» й тіла;

- 
- письменники великого значення надають фізичному існуванню людини, вони скрупульозні в описуванні фізичних процесів, і саме через ці описи знаходять підхід до людської душі;
  - до фізичної дії додаються фізичні відчуття;
  - з фізичними діями й відчуттями виникає загальне фізичне самовідчуття;
  - фізична дія пов'язана з метою;
  - з'являється лінія мислення й лінія уяви.

Логіка, послідовність, цілеспрямованість дії як шлях до органічного існування актора на сцені. Дія як процес має початок, розвиток і завершення. Основні відмінності сценічної дії: роль запропонованих обставин у активізації дії; подолання труднощів і перешкод на шляху персонажа до кінцевої мети як сильний засіб активізації і загострення сценічної дії; сутність дії як основи театру переживання. Зауважимо, що в пошуках уривка не слід звертатися до казок, сатири й фантастичної літератури, оскільки подібний матеріал навантажує студента зайвими й складними обставинами, до яких він іще не готовий.

Другий етап – теоретичний. Вивчення запропонованих обставин, у яких відбувається дія уривка. Необхідною умовою є ведення щоденника, куди записуються всі відомості щодо аналізу уривка:

- ланцюжок фізичних дій;
- внутрішній монолог героя;
- самопочуття й відчуття;
- подія;
- ставлення до події;
- уява.

На цьому етапі слід вивчити й детально відтворити обставини місця дії (меблі, предмети, звуки, одяг); це допоможе правдивому сценічному існуванню.

Пропоную розглянути як приклад розбору уривок із роману Етель Ліліан Войнич «Овід».

*Артур повертається після тюрми з рішенням покінчити життя самогубством. «Він зайшов до своєї кімнати та постояв хвилину на порозі...» Із подальшого внутрішнього монологу ми розуміємо, що, зупинившись, він оглядає кімнату. «Тут після арешту нічого не змінилося. Портрет Монтанеллі стоїть на столі на*

---

тому ж місці, де я його залишив, а в алькові, як і раніш, видніється розп'яття». Артур прислухався – у домі не чуто було ні звуку. Уява. «Очевидно мене ніхто не турбуватиме». *Внутрішній монолог, який стає поштовхом для фізичної дії.* «Він тихенько зайшов у кімнату і замкнув двері: «Отже я дійшов до краю... Про самогубство я, навіть не думаю. Це ж і так очевидно та неминуче. Я навіть як слід не уявляю, як саме заподіяти собі смерть. Аби тільки швидше покінчити з цим і забутись...»» *Внутрішній монолог.* *Артур починає подумки шукати засоби здійснення самогубства.*

Третій етап – практичний. Спочатку студенту пропонується виконати ланцюжок фізичних дій, потім додається самопочуття, далі мета й внутрішній монолог. У роботі над внутрішнім монологом студенту спочатку пропонується промовляти монолог уголос, щоби переконатись у відповідності думок і дій. Коли студент, проговорюючи внутрішній монолог уголос, діє органічно, йому дозволяється перевести його в думку.

Підбиваючи підсумки, хочеться зазначити, що завдяки представленому сегменту навчальної програми майбутній актор театру ляльок має змогу в рамках стислого часу навчання (з майстерності актора драматичного театру) оволодіти необхідними навичками. Він готовий до наступного етапу навчального процесу (автор, текст, роль).

---

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

## **МЕТОДИКА ФОРМУВАННЯ ВОКАЛЬНИХ НАВИЧОК НА ЗАНЯТТЯХ ІЗ ДИСЦИПЛІНИ «СОЛЬНИЙ СПІВ» СТУДЕНТІВ СПЕЦІАЛЬНОСТІ «СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО»**

Сьогодні надзвичайно гостро постає питання професійного формування актора музично-драматичного театру, який має втілювати на сцені навички як акторської гри, так і розкриття вокально-сценічного образу. Але останнім часом дуже часто стикаємося з такою проблемою, як відсутність у майбутніх студентів акторської професії вокального досвіду, тим часом як артистичні потенційні можливості абітурієнтів відповідають усім вимогам до здобуття майбутньої професії – актора театру та кіно. Таких студентів, у яких порушена координація голосу й органів слуху, можна назвати «гудошниками». Вони не можуть інтонаційно правильно заспівати певну мелодію, у них голос рухається на двох-трьох звуках їхнього розмовного голосу. Тому викладач із вокалу мусить шукати нові підходи й методи у процесі підготовки, насамперед розробити індивідуальний план із формування вокальних навичок на заняттях із вокалу.

У чому ж полягає причина такого «гудіння» співочого голосу? Причин декілька:

- природний фактор, тобто людина народжується з такими потенційними можливостями;
- психологічний фактор, який стосується переважно хлопчиків, у яких після мутації голосу розвивається несприйняття свого «нового» голосу, страх виконавства через невдалий досвід;
- відсутність навичок співу та музикування, практичного застосування співочого голосу;
- невміння усвідомлювати структуру мелодії та її ланок, відсутність знань музичної грамоти і вмінь музикування.

Перед тим, як перейти до певної методики роботи з такими студентами, слід правильно визначити природу цього «гудіння», бо

---

для кожного з наведених вище прикладів існують різні методичні прийоми роботи над голосом. Рідко можна зустріти студента, у якого яскраво виражена якась одна причина, зазвичай всі вони дуже тісно пов'язані між собою.

Наслідком кожної з цих причин є відсутність розуміння того, як керувати співочим голосом, відчувати внутрішнім слухом звуковисотність мелодії, формувати певний звук і направляти його в співочий регістр чи резонатор. Вокальний слух містить певні аспекти: ладове відчуття, музичну пам'ять, музичні слухові уявлення, які завдяки роботі центральної нервової системи подають мозку певні імпульси для відтворення того чи іншого вокального звуку. Розвиваючи ці складові кожен окремо й водночас послідовно та систематично, ми можемо сформувати певні навички володіння співочим голосом.

Проблема чистоти інтонування студентами першого року навчання – це лише питання часу (одного-двох семестрів) в здобутті вокально-технічних навичок, але у випадку зі студентом-«гудошником» цей процес може розтягнутися на роки. Важливо застосовувати комплексний підхід до навчання – паралельно з заняттями з дисципліни «Вокал» студенти мають проходити курс навчання дисципліни «Музична грамота й гра на музичному інструменті». Усвідомлюючи та практикуючи теорію музики, насамперед засоби музичної виразності (лади, інтервали, акорди, їхній запис, склад і звучання), студенти оволодівають як теоретичними знаннями, так і практичними вміннями. У такий спосіб у студента формуються навички слухати (і чути себе), вміння відстежувати й аналізувати всі відчуття в процесі співу (м'язові, вібраційні, акустичні, фонетичні).

На перших заняттях викладач має встановити зі студентами довірливі стосунки, які є одним із дуже важливих факторів у процесі навчання. Студент має відчувати повну довіру й професійне ставлення до процесу навчання з боку викладача, доручивши йому формування свого «нового» голосу.

Одним із методів роботи з «гудошниками» є метод зміни основного регістру на фальцетний, тобто студент починає працювати над власним голосом не у своєму діапазоні (низькому, у якому він «гуде»), а у високому регістрі на 6-7 ступенів вище. Такий прийом співу одразу переключає свідомість і слух студента

---

на інше сприйняття свого голосу, використовуючи іншу манеру звукоформування. Цікаво, що повторити декілька звуків у своєму природньому діапазоні (примарній зоні) студент не може, а завдяки такому прийому він починає правильно інтонувати певні звуки, навіть мелодії. Якщо викладач зуміє налаштувати в такий спосіб процес навчання, то студент починає правильно інтонувати, хоча й незвичним для нього способом; при цьому зазвичай у нього збільшується діапазон і покращуються навички музичної пам'яті.

Використовуючи при розспівуванні звуки верхнього регістру, можна досягти за порівняно невеликий термін регулярних занять вокалом гарних результатів. Встановлено, що гучні звуки сприймаються такими студентами набагато важче, ніж тихі або звуки помірної сили (у «гудошників» переважно потужні за силою звучання голоси); їм легше почути й усвідомити звук у високому регістрі, ніж у низькому. Річ у тім, що гучні звуки сильно збуджують нервову систему, втомлюють слух і увагу, а систематичний тихий спів на досягнутій висоті поступово призведе до правильних співочих рухів голосового апарату, з'явиться можливість поступового розширення діапазону і, нарешті, природного співу в усіх потенційних регістрах.

Слід також наголосити на важливості правильного вибору репертуару для студентів-«гудошників». Зазвичай програма навчального процесу вокальної підготовки актора вміщує в собі різні жанри вокальної музики, залучення пісень різних стилів, композиторських шкіл і музичних епох. Для таких студентів найкращим репертуаром будуть народні пісні різного характеру. Інтонаційна природа мелодики української народної пісні має невеличкий діапазон – від квінти до октави; для порівняння у вокальних творах інших жанрів діапазон складає півтори-дві октави. Водночас народна пісня має великий діапазон жанровості й різноманітності: жартівливі, побутові, обрядові, думи, балади, козацькі, історичні, весільні пісні тощо.

Отже, враховуючи ці фактори та спеціальні методи в підготовці майбутніх акторів (насамперед студентів-«гудошників»), а також завдяки наполегливій роботі викладача й студента можна досягти значних результатів у процесі формування співочого голосу.

---

## ЛІТЕРАТУРА

1. Антонюк В.Г. Вокальна педагогіка (сольний спів): підручник. Київ: ЗАТ «Віпол», 2007. 174с.

2. Гринь Л.О. Теоретико-методичні основи вокальної підготовки майбутніх акторів : науково-методичний посібник для студентів спеціальності «Театральне мистецтво» [наук. ред. Г.В. Локарева]. Запоріжжя : ЗНУ, 2011. 140 с., ноти.

3. Колодуб И.С. О народно-песенных традициях украинской вокальной школы/ Музыканту-педагогу. Київ: Музична Україна, 1984. 47с.

4. Методика викладання сольного співу. URL: <http://psp.mdu.edu.ua/wp-content/uploads> (дата звернення 01.04.2024р.)



---

**Чемерис Г. Ю.**  
*PhD (доктор філософії в галузі педагогіки), доцент,  
завідувачка кафедри дизайну,  
Запорізький національний університет*

## **ПРОБЛЕМА ВИКОРИСТАННЯ DEERFAKE ТА AI В СУЧАСНОМУ ДИЗАЙНІ**

Сучасність відзначена широкою цифровізацією майже всіх аспектів суспільного життя. Значна кількість науковців досліджувала питання застосування технології штучного інтелекту, технології deepfake, її походження, розвитку й впливу на різні аспекти суспільства.

Технологія дипфейків («deepfakes») – це синтез оброблених фото чи відео, що базується на технології штучного інтелекту (ШІ), для нанесення одних зображень чи відео на інші. Постійний розвиток інформаційних і комп'ютерних технологій спричинив значні зміни в медіа-ландшафті. Сучасні засоби комп'ютерної графіки все частіше використовуються для створення фотореалістичних зображень і моделювання об'єктів для віртуальної й доповненої реальності. Існують також нейронні мережі для створення реалістичних зображень, від звичайних практик редагування фотографій до контенту, створеного штучним інтелектом, наприклад NeuroArt, CheepFake, DeepFake, DeepNude, CryptoArt, анаморфотні віртуальні перфоманси та Face Swapping тощо.

Технологічний прогрес спростив створення візуального контенту за допомогою технології Deepfake, що дозволяє здійснювати гіперреалістичні візуальні маніпуляції, включаючи зміну обличчя, яка не залишає помітних слідів зміни. Технологія Deepfake може створювати гумористичні, порнографічні чи політично маніпульовані відео без згоди суб'єкта. Це особливо небезпечно, оскільки його можна використовувати для політичного саботажу, фальшивих відеодоказів у судових процесах, терористичної пропаганди, шантажу, маніпулювання ринком і поширення фейкових новин. У найкращому випадку це може бути приємний, легковажний жарт. У гіршому – хтось може використати вашу схожість, щоби створити неправдивий контент.

---

Потенціал для створення фейкових новин, порушення чиєїсь конфіденційності чи отримання конфіденційної інформації зараз більш реальний, ніж будь-коли раніше. Тому зростаюча популярність відеоконтенту підкреслює необхідність розробки методів, які формуватимуть критичне мислення, що дозволить людям визначати достовірність медіа й новин. Для боротьби з проблемами, пов'язаними з дезінформацією, вкрай важливі зусилля з підвищення обізнаності громадськості, медіаграмотності й перевірки фактів. Зважаючи на психологічні особливості особистості, довіра виникає після побаченого на власні очі, створюючи основу для маніпуляції свідомістю шляхом поширення дезінформації через синтетично відтворений медіаконтент за допомогою технології Deepfake та інших методів. Deepfakes – це давня проблема, проте інструменти, необхідні для їхнього створення, стають дедалі доступнішими та складнішими. Зрештою дипфейки становлять значну небезпеку, оскільки підбивають нашу здатність довіряти нашим зоровим і слуховим відчуттям.

Для ілюстрації наведемо актуальний приклад. Перед вторгненням Росії в Україну в 2022 році Сполучені Штати викрили російську схему використання дипфейкових відео як приводу для вторгнення в Україну. Після вторгнення українські урядовці попередили про можливе поширення Росією дипфейків із зображенням капітуляції президента України Володимира Зеленського. Ці побоювання, схоже, матеріалізувалися, коли хакери маніпулювали українським новинним веб-сайтом, показуючи відео, на якому нібито зображений президент Зеленський. На відео він просить українських військових скласти зброю.

На щастя, навіть високоякісним підробкам, які використовуються в кіноіндустрії та рекламі, однаково не вистачає природності чи реалістичності. Найменша неприродність у зовнішньому вигляді й поведінці об'єкта викликає тривогу та неприязнь у глядачів, породжуючи так званий ефект «страшної долини». Саме тому, аналізуючи підозріле відео, спершу варто звернути увагу на головний об'єкт накладання – обличчя.

Отже, дослідження підкреслює поширену цифровізацію сучасного життя та зростаючий вплив генеративних зображень, відомих як «глибокі підробки», у контексті розвитку технологій ШІ. Дослідження підкреслює нагальну потребу в розробці

---

методології критичного мислення, щоби пом'якшити вплив технології дипфейків. Технологія Deepfake покладається на штучний інтелект для маніпулювання у фотографіях і відео, створення реалістичного контенту, зокрема й для неправомірного використання, створюючи загрози, починаючи від політичного саботажу до поширення дезінформації. З огляду на зростаючу популярність відеоконтенту важливість медіаграмотності, громадської обізнаності й зусиль із перевірки фактів стає очевидною для боротьби з проблемами, які створює синтетичний медіа-контент. Ці висновки показують, що дипфейки викликають нагальне занепокоєння, і вирішення цієї проблеми вимагає спільних зусиль і освіти для підвищення цифрової грамотності, зокрема й серед фахівців у сфері візуальної культури.

**Фінансування:** Робота виконана в рамках дослідження CEFRES, UAR 3138 CNRS–MEAE, результати дослідження опубліковано у [1, 2, 3].

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Chemerys H. Combatting Deepfakes: The Role of the Public and Design Community. *Design, Visual Art & Creativity: Modern Trends and Technologies: Proceedings of IInd International Scientific and Practical Conference (12th of December 2023)*. Zaporizhzhia National University. 1. Pp. 46-54. DOI: 10.5281/zenodo.10360296
2. Chemerys H. Enhancing Skills in Recognizing Synthetically Reproduced Media Content: Rationale for Developing an Educational Methodology. *Rajasthali Journal : Peer-Reviewed Multi-disciplinary Journal*. 3(2), 2024. Pp. 15-22. URL : <https://rajasthali.marudharacollege.ac.in/papers/Volume-3/Issue-2/10-03.pdf>
3. Chemerys H. Truth & Trust in the Age of Deepfakes: Recognize & Overcome. Українські студії в європейському контексті: зб. наук. пр., Київ: ГО “Інноваційні обрії України”. 2023. 7. Pp. 403-407. DOI: 10.31110/2710-3730/2023-7

---

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

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

## **МЕТОДИЧНІ ПРИЙОМИ ВИХОВАННЯ ПОЧУТТЯ СЦЕНІЧНОГО РИТМУ В ПРОЦЕСІ ФАХОВОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНЬОГО АКТОРА**

Ритм постійно супроводжує процес життєдіяльності людини. У певному біологічному ритмі відбуваються фізіологічні процеси в людському організмі, що проявляється через діяльність серця, легень і через інші функції наших внутрішніх органів. Ритму підкорюється повсякденна й трудова діяльність у суспільстві, завдяки чому прогнозуються її результати й розраховується економічний ефект. Життєва поведінка кожної окремо взятої людини та великої кількості людей одночасно залежить від ритму, якому притаманні такі основні властивості, як *організованість, періодичність і закономірність*. У побуті ми спостерігаємо щогодинне повторення секунд, хвилин у межах доби, чергування дня і ночі, тижнів, місяців, зміну пір року, природних явищ, що їх супроводжують (4).

Ритм у енциклопедичних словниках визначається як рівномірне чергування мовних, звукових, зображальних елементів у відповідній послідовності, як періодичне чергування звуків, рухів, зображень за такими ознаками, як сила, тривалість тощо. Можна сказати, що ритм – це розміреність, злагодженість у протіканні чогось [6].

Дослідження в галузі природничих наук базуються на ритмічному повторенні біологічних процесів, властивих живим організмам, у поезії, музиці, живописі, театральному мистецтві. У поезії ритм проявляється завдяки чергуванню наголошених і ненаголошених складів, музичний ритм ми сприймаємо через зміну довжини звучання тієї чи іншої ноти. Ритмічні ознаки поетичних і

---

музичних творів, театральних вистав створюють необхідне напруження, що впливає на людину, викликаючи в неї емоційну реакцію [1].

Театр є творчим відображенням життя і, згідно з другим принципом театру, є синтетичним, поєднуючи в собі всі інші види мистецтва й надаючи їм характеру театральності. Ритмічні характеристики різножанрових літературних творів, покладені в основу театральних проєктів, ритм звучання музичних творів, елементів живопису, поєднуються в режисерському задумі та створюють особливий ритм, притаманний твору театрального мистецтва.

Бертольд Брехт, німецький драматург і режисер, розвиваючи концепцію «епічного театру», використовував сценічний ритм для створення відстані між актором і глядачем, щоби спонукати глядача до аналізу й критичного мислення.

Англійський режисер Пітер Брук вважав сценічний ритм одним із головних факторів налагодження взаємодії між акторами та глядачами [5].

Ритмічний малюнок вистави є сукупним результатом діяльності автора п'єси, режисера, композитора, художника-сценографа й актора, який через сценічну дію надає тому чи іншому епізоду вистави необхідного ритму, створюючи емоційне напруження й утримуючи увагу глядачів.

Лесь Курбас у своїх режисерських щоденниках наголошував, що театральний режисер, автор постановки має звертати увагу на ритмічну послідовність сценічної дії, яка викликатиме в глядача почуття причетності до того, що відбувається на сцені, хвилюватиме його [2].

Виховання почуття ритму в майбутнього актора є складним освітнім завданням, оскільки поєднує опанування знань і вмінь із дисциплін професійного циклу підготовки, допоміжних і вибіркового предметів, формування загальної культури, естетичного смаку, інтелектуальних якостей, уміння аналізувати літературні джерела, твори музичного й образотворчого мистецтва, виявляти їхню драматургічну основу [3].

Методи формування почуття сценічного ритму в майбутніх акторів різноманітні. Одним із них є **метод використання засобів музичного мистецтва**, що вимагає терпіння, щоденних зусиль,

---

роботи уяви, фантазії, внутрішньої свободи й довіри у взаєминах між викладачами фахових дисциплін і здобувачами вищої освіти. Покрокова реалізація цього методу в освітньому процесі потребує таких дій:

а) прослуховування різножанрових музичних творів чи окремих уривків;

б) обговорення ритмічних і темпових характеристик музичного твору чи уривка;

в) драматична імпровізація-етюд на основі прослуханого на заняттях музичного уривка;

г) створення драматичного етюду, сюжет якого відповідає ритмічному малюнку й емоційному настрою музичного уривка.

**Метод використання засобів образотворчого мистецтва** для формування почуття ритму в майбутніх акторів вимагає такого алгоритму дій:

а) перегляд творів образотворчого мистецтва;

б) визначення жанрового характеру твору образотворчого мистецтва;

в) визначення сюжетної лінії твору образотворчого мистецтва;

г) визначення ритму зображуваних подій у творі образотворчого мистецтва;

д) створення етюду на тему твору образотворчого мистецтва з використанням техніки утримання стоп-кадру на моменті, зображеному на картині, і продовження сюжету, який, на думку здобувача вищої освіти, є логічним завершенням сюжетної лінії картини.

**Етюдний метод формування почуття ритму в майбутніх акторів полягає:**

а) у вивченні літературного твору, із якого взято уривок для етюду;

б) у визначенні жанру літературного твору та уривка;

б) у визначенні дієвого ряду літературного твору та уривка;

в) у визначенні запропонованих обставин уривка;

г) у визначенні ритму літературного твору та уривка;

д) у визначенні місця уривка в ритмічному малюнку всього літературного твору.

**Метод використання 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».

Важливим етапом роботи над формуванням почуття сценічного ритму в здобувачів вищої освіти є усвідомлення взаємозв'язку та різниці між внутрішнім і зовнішнім ритмом.

Зовнішній ритм є фізичною формою вираження внутрішнього ритму сценічного існування майбутнього актора в межах етюдів, що втілюється у фізичних діях, ритмічних змінах малюнка ролі, у мізансценах, у манері ведення діалогу, використанні сценічних пристосувань відносно партнера, емоційних реакціях на його дії. Прояви зовнішнього ритму завжди виникають як результат наявності ритму внутрішнього, вони не можуть існувати окремо, оскільки взаємозалежні й завжди перебувають у тісному зв'язку.

Внутрішній ритм народжується під впливом певних запропонованих обставин, визначається ступенем напруження переживань сценічного героя і сприймається глядачами на рівні *відчуттів*. Наявність внутрішнього ритму спонукає актора до активної зовнішньої дії, завдяки чому глядачі мають змогу через *споглядання та слух* сприймати зовнішні прояви внутрішнього ритму, який актор транслює, використовуючи різноманітні засоби виконавської техніки.

Отже, виховання почуття сценічного ритму є важливою частиною фахової підготовки майбутнього актора. Працюючи над створенням тренувального етюдів, базовою основою якого є картина, музичний чи літературний твір, здобувач вищої освіти має свідомо підходити до аналізу запропонованих обставин, щоби вирішувати питання відповідності та взаємозв'язку зовнішнього й внутрішнього ритму, фізичної дії її психологічному виправданню.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Бойченко. Аристотель Стагірит // Філософський енциклопедичний словник / В. І. Шинкарук (гол. редкол.) та ін.

---

Київ : Інститут філософії імені Григорія Сковороди НАН України :  
Абрис, 2002. 742 с.

2. Курбас Л. С. Березіль: Із творчої спадщини. Київ:  
«Дніпро», 1988. 518 с.

3. Наталя Єрмакова; Березільська культура: історія, досвід :  
[монографія] / Нац. акад. мистецтв України, Ін-т проблем сучас.  
мистецтва. Київ: Фенікс, 2012. 509с.

4. Основи психотерапії : навч. посіб / М. І. Мушкевич, С. Є.  
Чагарна ; за ред. М. І. Мушкевич. Вид. 3-тє. Луцьк : Вежа-Друк,  
2017. 420 с.

5. Стадніченко Н.В. Організаційно-педагогічні умови  
підготовки майбутнього актора до професійного спілкування:  
дис. ... канд. пед. наук: 13.00.04 / Запорізький національний ун-т.  
Запоріжжя, 2018. 397 с.

6. Універсальний словник-енциклопедія  
(УСЕ) [Електронний ресурс] / ред. М. В. Попович. –  
URL: <http://slovopedia.org.ua/29/53392-0.html>.



---

**Іваницький О. І.**  
доктор педагогічних наук, професор,  
Запорізький національний університет

**ОСОБЛИВОСТІ ВИВЧЕННЯ ДИСЦИПЛІНИ  
«МЕТОДОЛОГІЯ НАУКОВО-ПЕДАГОГІЧНИХ  
ДОСЛІДЖЕНЬ» У ПРОЦЕСІ ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ  
МАЙБУТНІХ МАГІСТРІВ ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА**

Побудова вивчення дисципліни «Методологія науково-педагогічних досліджень» на основі компетентнісного підходу в аспекті формування в магістрантів, що навчаються за освітньо-професійною програмою «Театральне мистецтво», системи фахових методологічних знань і вмінь, передбачала вирішення проблем у двох напрямках.

З одного боку, це побудова системи методологічних знань студентів, необхідної для повноцінного оволодіння сучасними технологіями навчання; удосконалення системи знань про способи навчальної діяльності, форми, методи й засоби ефективного здійснення навчального процесу в закладах вищої освіти. Досягнути цього можна різними шляхами. Значні можливості розкриває вивчення науково-теоретичних засад навчання на найвищому щаблі узагальнення з наступною конкретизацією, а також уведення до змісту навчання поняття про методологію досліджень, рівні методології, теоретичні та емпіричні методи досліджень. Саме в такий спосіб формувалися здатності застосовувати методологічні засади й методіку здійснення наукових досліджень; застосовувати раціональні прийоми пошуку, відбору, систематизації та використання інформації, використовувати професійні комунікативні технології у творчо-педагогічній діяльності [3].

З іншого боку, це пошук можливостей поєднання формування методологічних знань студентів із умінням застосовувати їх на практиці відповідно до практичних потреб і ціннісних орієнтацій, що призвів до необхідності застосування акмеологічних технологій на контекстній основі [1; 2]. Застосування цих технологій у процесі професійної підготовки майбутнього актора було спрямоване на створення таких умов навчальної діяльності, за яких магістрантам необхідно було активно застосовувати знання з курсу «Методологія

---

науково-педагогічних досліджень» для вирішення практичних завдань, пов'язаних із їхньою майбутньою професійною діяльністю. Саме так формувалася здатність до роботи з науковими філософськими, мистецтвознавчими, педагогічними літературними джерелами з метою дослідження й критичного аналізу актуальних культурно-мистецьких процесів і явищ; користуючись професійною термінологією, здатність застосовувати набуті теоретичні знання й узагальнені результати власних наукових досліджень для генерування нових ідей та їхньої реалізації у творчо-виробничій діяльності, уміння публічно презентувати результати власної творчої (інтелектуальної) діяльності в Україні та за її межами [3].

Ще однією суттєвою особливістю вивчення дисципліни була спроба на основі контекстного навчання розширити організаційні й практичні можливості майбутнього магістра театрального мистецтва. Професійно він майбутній актор і водночас – педагог. З метою врахування цих аспектів професійної підготовки майбутніх магістрів театрального мистецтва до прискореної адаптації в умовах фахової практичної діяльності за змістом і характером діяльності курс «Методологія науково-педагогічних досліджень» носить *соціально-професійний орієнтуючий характер*. Соціально-професійна орієнтація – це характеристика суб'єктивної схильності до певної діяльності, вона детермінується престижем цієї професійної ролі, усвідомленням фахівцем суспільно значущих професійних цілей і необхідністю бути конкурентоздатним на ринку праці. Сформованість професійно-педагогічної орієнтації майбутнього магістра театрального мистецтва – одна із провідних характеристик його активної життєвої позиції, тісно пов'язана з практичним залученням до професії. Кожна контекстна ситуація, контекстна модель висуває перед магістрантами нові проблеми, вимагає вибору рішень, визначення необхідних методів впливу. Вирішуючи типові контекстні проблеми, студент накопичує професійно-педагогічний досвід.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Іваницький О. І., Іваницька С. Г., Сузанська Н. С. Поєднання компетентнісного, контекстного та акмеологічного підходів до магістерської підготовки майбутніх педагогів закладів

---

вищої освіти. *Науковий журнал Хортицької національної академії*. 2022. Вип. 6. С. 15-24.

2. Іваницький О. І., Панічук М. А., Сичева С. В. Модернізація магістерської підготовки майбутніх педагогів закладів вищої освіти в умовах цифровізації освітнього простору. *Педагогічні науки: теорія та практика*. Запоріжжя : ЗНУ, 2021. Вип 3 (39). С. 69-76. DOI <https://doi.org/10.26661/2786-5622-2021-3-09>.

3. Освітньо-професійна програма «Театральне мистецтво». Сайт Запорізького національного університету.

URL: [https://www.znu.edu.ua/opp/mag/spp/opp\\_teatr\\_23.pdf](https://www.znu.edu.ua/opp/mag/spp/opp_teatr_23.pdf).

---

**Андрєєв В. О.**  
доктор філософії,  
завідувач навчального (методичного) кабінету,  
КЗ «Дніпропетровський фаховий  
мистецько-художній коледж культури» ДОР»

## **АСПЕКТИ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ АКТОРІВ ФАХОВОГО КОЛЕДЖУ ДО ПРОФЕСІЙНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ**

Важливим аспектом практичної діяльності майбутніх акторів фахового коледжу є їхня готовність до професійної діяльності у сфері сценічного мистецтва, що вимагає від акторів не лише акторської майстерності, а й глибокого розуміння й відчуття творчого процесу. Готовність до творчої діяльності передбачає не лише технічну майстерність, але й здатність до емоційної відкритості, гнучкості й інноваційності. Майбутні актори мають бути готові до постійного саморозвитку, удосконалення своєї гри та вивчення нових методик і акторських технік. Вони також мусять мати велику внутрішню мотивацію, віру в себе й готовність до ризику та викликів, які можуть зустрітися на їхньому творчому шляху. Тільки за умови такої підготовки майбутні актори зможуть досягти високих результатів у своїй професійній діяльності й надихати свою глядацьку аудиторію.

Аспекти професійної підготовки майбутніх акторів розглядалися у наукових працях вітчизняних науковців Г. Локаревої, Н. Стадніченко, О. Кривошеєвої, Л. Гринь, С. Набатова, О. Сороки, В. Баранюка, Н. Гусакової, В. Штефанюк, А. Коленко, О. Маньковської, Н. Соколовської, В. Гончарова, К. Кузьміна, Н. Личковської, С. Бельського, О. Абромович, А. Кудренко та ін.

Майбутньому акторові необхідно оволодіти різними методиками професійної діяльності, які втілюють відомі дослідники-практики в галузі акторського мистецтва: Стелла Адлер [1; 3; 5], Енн Богарт [6], Єжи Гротовський [4], Лі Страсберг [5], Сенфорд Мейснер [2], Ута Хаген [5] та ін.

Більш детально підготовку майбутнього актора фахового коледжу до професійної діяльності розкривають охарактеризовані нижче аспекти.

---

Перший аспект – професійна підготовка майбутнього актора щодо теоретичних знань. Професійна підготовка майбутнього актора – це комплекс навчальних заходів, спрямованих на розвиток акторських навичок, включаючи володіння мовою, рухом, емоційною експресією та вмінням відтворювати різні характери й ситуації на сцені або перед камерою. У майбутнього актора має бути глибоке розуміння сутності театрального мистецтва, історії театру, методики акторського мистецтва, основ режисури й драматургії.

Другий аспект – розвиток акторських технік і методик. Акторська техніка – це сукупність методів, прийомів і навичок, які актор використовує для ефективного втілення своєї ролі на сцені або екрані. Методики допомагають акторові вживатися в роль, створювати переконливі образи й виражати емоції з максимальною природністю. Техніка передбачає роботу з емоціями, мовою тіла, голосом, а також уміння відтворювати характери й ситуації з великою точністю та виразністю;

Третій аспект – фізична витривалість – це здатність організму протистояти втомі під час фізичних навантажень і продовжувати їх виконання протягом тривалого часу без втрати продуктивності. Актор має бути готовим до різних фізичних навантажень на сцені або під час зйомок.

Четвертий аспект – вокальні навички – це навички, пов'язані з контролем і використанням голосу для мовлення, співу або інших вокальних виступів. Уміння правильно використовувати голос і дикцію є головним для майбутнього актора.

П'ятий аспект – емоційна підготовка – це процес свідомого становлення й контролю емоцій з метою підвищення емоційної виразності та автентичності у виконавській діяльності (акторській грі чи виступі на сцені).

Шостий аспект – робота з режисером і колегами. Спільна діяльність із режисером і колегами – це процес співпраці та взаємодії з режисером та іншими членами команди в рамках театрального, кінематографічного або відеопроекту, спрямований на досягнення спільної мети створення якісної творчої продукції.

Сьомий аспект – це практика й досвід. Участь майбутніх акторів у виставах, зйомках фільмів, репетиціях вистав,

---

телевізійних передачах допомагає застосовувати й поглиблювати свої вміння, знання і навички.

Отже, професійна підготовка майбутніх акторів фахового коледжу полягає в комплексному розвитку акторських здібностей, включаючи роботу над емоційною виразністю, вивченням теорії та історії театру, а також удосконаленням технічних навичок акторської майстерності, що створює надійну основу для їхнього професійного успіху у світі сценічного мистецтва.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Adler S. *The Art of Acting* ; Howard Kissel (Editor), Marlon Brando (Preface). Printed in Canada : Applause. 2000. 288 p.

2. Зубков В. Проста і геніальна техніка Мейснера у українських реаліях. *Кінотеатр*. 2020. № 6. <https://salo.li/8Ce2d41> (дата звернення: 08.04.2024).

3. Набоков Р. Г. Техніка акторської майстерності Стелли Адлер. С. 387-392. <https://salo.li/ae9B69f> (дата звернення: 08.04.2024).

4. Фруктова Т. С. Філософсько-естетична концепція дії у театрі Єжи Гротовського : спроба осмислення. *МАгістеріум*. 2011. Сер. *Культурологія*. Вип. 42. С. 21-27.

5. Хлисту́н О. С. Сутнісні особливості акторського перевтілення. *Мистецтвознавчі записки*. 2018. Вип. 34. С. 43-51.

6. Шваб Л. П. Американський постмодерний театр. *Актуальні філософські, політологічні та культурологічні проблеми розвитку людини і суспільства у динамічному та глобалізованому світі* : Матеріали міжнар. наук.-практ. конф., 11-12 лют. 2022 р. Київ : ТНУ ім. В. І. Вернадського, 2022. С. 93-97.

---

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

## **ОПАНУВАННЯ БАЗОВИХ АКТОРСЬКИХ НАВИЧОК ЗА МЕТОДОМ СЕНДФОРДА МЕЙСНЕРА**

Відомий американський актор, театральний педагог Сендфорд Мейснер – розробник акторської техніки, заснованої на реальності сценічної взаємодії, на зосередженні акторської уваги на партнері, на імпровізаційності сценічного існування актора, на його відкритості для спілкування. Створюючи власну систему підготовки актора, Сендфорд Мейснер узяв за основу досвід своїх педагогів із Театральної гільдії Нью-Йорка Гарольда Клармана та Лі Страсберга [1, 2].

Віра актора у вигадані уявні обставини п'єси, його здатність проживати описані драматургом події, пропускати через себе переживання сценічного персонажа пробуджує в глядача мимовільне бажання розділити його переживання, змушує стати своєрідним свідком і співучасником сценічних подій і реагувати на них відповідно. Перебуваючи в залі під час вистави, глядач реагує власними емоціями. Для сучасного глядача, замкнутого в особистому просторі, ізольованого від безпосереднього спілкування й переважно позбавленого можливості емоційно самовиражатися, прихід до театру та перегляд вистав є необхідним. Пересічній людині не завжди вдається зняти емоційне напруження в обставинах щоденного життя через страх перед умовностями («погано бути сентиментальним, слабким», «потрібно стримуватися», «чоловіки не плачуть» тощо) або в силу загальноприйнятих правил соціальної поведінки, тобто вихованості. У театрі під час перегляду вистави в процесі співпереживання сценічним персонажам внутрішній контроль послаблюється й людина відчуває бажання поділитися емоціями, враженнями від акторської гри, висловити власні почуття, приєднунючись до загального сміху або сліз, не думаючи про умовності.

---

Про таку форму сприйняття мистецтва взагалі й театральної вистави зокрема говорив Аристотель – давньогрецький філософ-енциклопедист, автор трактату «Поетика», у якому йдеться про специфіку театального мистецтва як форми пізнання життя, а трагедійний жанр визначається як головний. На його переконання, глибоке емоційне потрясіння – катарсис (грец. *κάθαρσις* – очищення), що виникає в людини в результаті перегляду театального видовища, призводить до оздоровлення, морального очищення, душевного піднесення [1, 3].

Щоби досягнути такого ефекту, глядач має вірити в реальність сценічних подій і реагувати на них у процесі сприйняття сюжету вистави щиро й безпосередньо. Це можливо за умови, коли сам актор вірить у щосекундну достовірність свого перебування на сценічному майданчику, у реальність існування свого сценічного героя, реальність його переживань, почуттів, виражених емоцій, співчуває йому.

Відомий американський театральний педагог Сендфорд Мейснер вважав, що для актора базовим є принцип пробудження співчуття до свого сценічного героя. Тобто, працюючи над роллю, актор має керуватися принципом емпатії, бажанням зрозуміти й захистити персонажа, виправдати його вчинки [2].

Наступним принципом фахової підготовки актора за Сендфордом Мейснером є закладання основ розуміння студентами реальності дії з використанням вправи на повторення, виконання якої практикується протягом усього періоду навчання.

На першому курсі студенти мають усвідомити якісний рівень власних психофізичних даних: фізичне тіло, голос, дикція, пластика, почуття ритму, інтелект), навчитися органічно себе відчувати в умовах вигаданої театральної дійсності, яка відрізняється від повсякдення.

Вправи першого курсу з формування елементів акторської техніки є *імпровізаційними* в межах певних правил їхнього опанування. У процесі засвоєння вправи поступово ускладнюються, але умова виконання є незмінною – *актор залишається собою у вигаданих обставинах* [2].

Виконуючи вправи на повторення, студенти мають усвідомити ще один педагогічний принцип



---

Сендфорда Мейснера – сприйняття дії як реакції на партнера. Іншими словами, *дії на сцені залежать не від самого актора, а від його партнера.*

Цей принцип вимагає від актора зосередженості на діях партнера, намагання розгадати його мету й підготуватися до відповідної реакції, яка завжди має бути несподіваною [1, 2].

Отже, Сендфорд Мейснер робив акцент на вправах, що викликають у майбутнього актора природні реакції. Саме тому в пошуках відповіді на питання, як змусити актора, який знає сюжет і текст п'єси, реагувати спонтанно, нічого не «граючи», він змушував своїх учнів зосереджувати увагу на діях партнера, а не на самому собі.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Брокетт, Оскар Г., Франклін Г. Гілді. Історія театру. 10-те вид, пер. з англ. Львів: Літопис, 2014. 729 с.
2. Сендфорд Мейснер. Про акторську майстерність. Переклад українською Романа Бажана. Видавець ФОП Василь Рогів, м. Івано-Франківськ, 2023. 236 с.
3. Клековкін О. Історіографія театру: Напрями. Школи. Методи. Постаті: Навчальний посібник. Київський національний університет театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого. Київ: АртЕк, 2017. 336 с.

---

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

## **ФОРМУВАННЯ НАВИЧОК МОВНИХ ШТАМПІВ У МАЙБУТНІХ АКТОРІВ**

В умовах розширення міжнародної співпраці фахівців підвищуються вимоги до професійної підготовки майбутніх акторів. Однією з найважливіших складових цієї підготовки в рамках курсу «Професійно-орієнтований практикум іноземною мовою» є розвиток навичок і вмінь здійснювати адекватний переклад текстів, що містять мовні штампи та кліше.

Зміст терміна «мовне кліше» потребує конкретизації, а його дефініція – уточнення. Це пов'язано із суперечностями в трактуванні поняття «кліше», які виникають у зв'язку з різними підходами до тлумачення його мовної природи, що може пояснюватися традиційним та інноваційним розумінням сутності цієї лінгвоодиниці [3]. Мовний штамп – це стійке словосполучення або вираз, яке має фіксовану форму й використовується в певному контексті. Мовні кліше можуть набувати різних форм за винятком ідіом. Нижче наведені деякі з них.

1. Ідіоми – стійкі словосполучення, які мають фіксоване значення, відмінне від значення складових слів. Наприклад, «наробити галасу», «кинути виклик», «зав'язати вузол».

2. Словосполучення – комбінації слів, які часто вживаються разом і утворюють єдине ціле. Наприклад, «робіть висновки», «висловлювати думки».

3. Кліше – заїжджені, стереотипні вирази, які часто використовуються в усних або письмових текстах. Наприклад, «усім відомо», «якщо можна так висловитись», «врешті-решт».

4. Прислів'я та приказки – короткі, лаконічні вирази, які містять мудрість народу й відображають життєвий досвід. Наприклад, «Восени й курчата курми будуть», «Краще – ворог хорошого».

5. Цитати – висловлювання відомих людей, які часто цитуються в усних або письмових текстах. Наприклад, «Учітесь,

---

читайте, і чужому навчайтесь, і свого не цурайтесь» (Т. Г. Шевченко), «Людина є те, що вона їсть» (Л. Фейєрбах).

Мовні кліше є важливою частиною мовлення. Вони полегшують процес спілкування, роблячи його швидшим і ефективнішим. Оскільки мовні кліше мають фіксовану форму і значення, їхнє використання не вимагає додаткових зусиль з боку мовця або слухача. Мовні кліше можуть виражати певні емоції, ставлення до співрозмовника або ситуації, що також сприяє більш ефективному спілкуванню [4].

Однак слід зазначити, що використання мовних кліше може бути пов'язане з певними труднощами, особливо при перекладі з однієї мови на іншу, що пов'язано з особливостями мовних систем, культурними відмінностями та смисловою неоднозначністю. Розглянемо деякі з цих труднощів, а також приклади, пов'язані з перекладом із англійської на українську [1].

1. Відсутність прямого перекладу. Деякі мовні штампи не мають прямого перекладу на цільову мову, що ускладнює цей процес. Наприклад, англійський вислів «kick the bucket» (померти) не має прямого перекладу українською мовою.

2. Культурні відмінності: мовні кліше часто відображають культурні особливості й цінності носіїв мови. Переклад із однієї мови на іншу може бути ускладнений через культурні відмінності. Наприклад, англійський вислів «break a leg» (побажання удачі) може бути незрозумілим для носіїв української мови, оскільки в українській культурі бажання зламати ногу вважається поганим знаком.

3. Семантична неоднозначність: мовні штампи можуть мати кілька значень, що ускладнює процес перекладу. Наприклад, англійське слово «bank» може означати «банк» або «берег річки» залежно від контексту. При перекладі на українську мову необхідно враховувати контекст, щоби вибрати правильний переклад.

4. Граматичні відмінності: мовні штампи можуть мати різні граматичні структури в різних мовах, що ускладнює процес перекладу. Наприклад, англійський вислів «it's raining cats and dogs» не має прямого перекладу українською мовою, оскільки в українській мові немає граматичної структури, подібної до цього виразу.

---

Оскільки мовні штампи мають фіксовану форму та значення, їхній дослівний переклад може бути неправильним або незрозумілим для носіїв мови, що вивчається. Тому для успішного перекладу мовних штампів необхідно володіти навичками та знаннями в області лінгвістики, культури й перекладу.

Отже, свідомо користуючись різними способами перекладу фразеологічних одиниць, майбутній актор має володіти не тільки знанням обох мов, але й уміти аналізувати стилістичні й культурно-історичні аспекти вихідного тексту в зіставленні з можливостями мови перекладу й культури.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Bolotnikova A.P. Peculiarities of English-Ukrainian official business style texts translation / A.P. Bolotnikova, V.V. Chernyshov, H.M. Talovyria. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2021. Вип. 40, т. 1. С. 94-98. URL: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/40-1-14>

2. Мацюк Г.П. Термін у соціолінгвістичних традиціях. *Ucrainica II : současná ukrajinistika – problémy jazyka, literatury a kultury : sborník článků : Olomoucké sympozium ukrajinistů (Olomouc, 24-26 srpna 2006) / redakční rada J. Anderš. Olomouc : Acta Universitatis Palackianae Olomucensis. Facultas Philosophica. Philologica, 2006. 1. část. С. 477–482.*

3. Шарманова Н.М. Мовне кліше і фразеологічна дилема. *Науковий вісник Криворізького державного педагогічного університету. Філологічні студії : зб. наук. пр. / відр. ред. Ж. В. Колоїз. Кривий Ріг, 2011. Вип. 6. С. 512–516. сайт. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/PhSt\\_2011\\_6\\_75](http://nbuv.gov.ua/UJRN/PhSt_2011_6_75)*

4. Шарманова Н.М. Кліше в українському телепросторі : прагматичний і метакомунікативний вияви. *Мовознавство: зб. наук. пр. Київ : Інститут мовознавства ім. О. О. Потебні; Український мовно-інформаційний фонд НАН України, 2012. № 5. С.81-86. сайт. URL : <http://movoznavstvo.org.ua/vsi-nomera-zhurnalu/69-2012-5-veresen-zhovten/420-sharmanova-n-m-klishe-v-ukrajinskomu-teleprostor-i-pragmatichnij-i-metakomunikativnij-viyavi.html>*

---

**Брянцев О. А.**  
старший викладач кафедри дизайну,  
Запорізький національний університет

## **ПАПЕРОВА ІНЖЕНЕРІЯ В ДИЗАЙН ОСВІТІ**

Співставлення аналізу зарубіжного й українського ринку праці про запит працедавців на фахівців паперової інженерії із науковими розвідками щодо того, як у сфері освіти вирішуються питання підготовки фахівців висвітлює певні розбіжності. Нині, у першій чверті ХХІ століття, папір використовується широко, як ніколи до цього. Напрямами паперової інженерії розвивають дизайнери й митці засобами паперової флористики, листівкарства, конструкторів зі складання паперових моделей, паперових настільних ігор і мап, об'ємних та інтерактивних книжок і багатьма іншими продуктами, в основу яких покладені паперові матеріали. Паперові твори розробляються як для великих – тисячі й десятки тисяч – тиражів, так і створюються в одиничному екземплярі, приміром, паперові артоб'єкти. Папір також широко використовується для оформлення інтер'єрів, вітрин, локацій проведення івентів.

Аналіз вакансій фахівців, орієнтованих на роботу з папером, не виявив сталої статистики щодо працевлаштованих за таким фахом. Водночас запити на платформі Etsy.com на кшталт «paper cutting» і/або «paper flowers» продемонстрував вражаючу кількість результатів пошуку в кожній із позицій. Це обумовлено тим, що, з одного боку, більшість сучасних паперових інженерів самозайняті й саморозвинені, з іншого ж боку, в освіті приділяється недостатньо уваги формуванню змістовної компоненти паперової інженерії як професійного спрямування. У результаті запит «паперовий інженер» у пошуках вакансій не фігурує, оскільки паперову інженерію розглядають як складову фахової підготовки графічного дизайнера; утім можна виокремити окремі напрями професії, які є частиною графічного дизайну й розглядаються як окремий фах, як от послуги з веб-дизайну, поліграфічного дизайну.

На паперові мистецтво й інженерію частіше можна натрапити в мережеских об'єднаннях, спільнотах і групах, як от: «Creative Peas»; «The Paper Architect»; «Origami Community»; «Quilling Enthusiasts» та інші. У них фахівці, майстри й аматори об'єднуються для обміну досвідом, ідеями з різних напрямів. Найбільша концентрація інформації з паперового арту й паперової інженерії спостерігається на

---

таких електронних ресурсах: [www.designandpaper.com](http://www.designandpaper.com); [www.thisiscolossal.com](http://www.thisiscolossal.com); [beautifulbizarre.net](http://beautifulbizarre.net); [www.britishorigami.org](http://www.britishorigami.org).

У мережі в рамках неформальної освіти широкому загалу пропонуються численні курси, а саме: «*Introduction to Paper Engineering*» на платформі *Udemy*; «*Paper Engineering: Fold, Pull, Pop & Turn*» на платформі *Skillshare*; «*Advanced Paper Engineering*» на платформі *Domestika*; «*Origami Basics: Mastering the Art of Paper Folding*» на платформі *Coursera*. Електронні платформи дають змогу крок за кроком ґрунтовно опанувати конкретні техніки, популярні в сучасній паперовій інженерії.

На платформі «*YouTube*» за ключовими словами «*paper engineering tutorials*» або «*paper craft tutorials*» можна знайти безліч відеоуроків, зокрема об'єднаних у канали зі спеціалізованим, орієнтованим на паперову інженерію, контентом.

В освітянській сфері питання роботи з папером розглядаються доволі активно, передусім на образотворчих заняттях, що зумовлено необхідністю прикладного творчого розвитку здобувачів середньої освіти. Також робота з папером використовується для розвитку здобувачів у закладах вищої освіти, що знайшло відображення в статтях і роботах науковців про формування в здобувачів дизайнерських умінь засобами паперопластики (Т. Носаченко, 2012), пошукового макетування (О. Пасько, 2021). У інших галузевих напрямках розглядається класифікація методів трансформативного формоутворення в дизайні одягу (З. Нагорна, 2013), пошукове макетування як засіб формування проєктного образу в промисловому дизайні (О. Луговський, 2018) тощо.

Серед українських навчальних видань, які розглядають питання паперової інженерії і мистецтва, треба відзначити зокрема такі: Вергунов С. Основи формоутворення : навч. посібник. 2021; Резніченко Г. Робота з папером : навчально-методичне видання. 2012; Ковальчук Т. Азбука паперової пластики: метод. рекомендації. 2019; Кульчицька О.В. Багатобарвний світ мистецтва: Paper Art : посібник. 2015.

Огляд сучасної освітньої практики показав, що в системі фахової підготовки здобувача вищої освіти – майбутнього графічного дизайнера – формування професійної компетентності засобами паперової інженерії потребує певного переосмислення. Цьому сприяло те, що більшість навчальних закладів залучають паперову інженерію в рамках міждисциплінарного підходу. Нове бачення місця паперового мистецтва й інженерії також зумовлене доробком митців і

---

дизайнерів усього світу, який вони презентують широкому загалові на виставках і бієнале, на персональних сайтах і в стрічках соціальних мереж.

За умов, які склалися, виникла нагальна потреба у створенні навчального посібника, у якому було б наведено в структурованому поглибленому вигляді навчальний програмний матеріал із освітнього компоненту «Паперова інженерія» відповідно до стандарту освітньо-професійної програми підготовки здобувачів першого (бакалаврського) рівня освіти з графічного дизайну. Представлені в опрацьованому навчальному посібнику матеріали послідовно розкривають значення паперу як базового матеріалу в графічному дизайні, докладно описують базові маніпуляції з папером, покроково розкривають техніки й технології обробки паперу, наводять маніпуляції та операції зі створення плоских і об'ємних форм, паперової графіки й ілюстрації, об'ємних моделей і прототипів, паперових артоб'єктів. Навчальний посібник проілюстрований більш як 500-ма зображеннями зі схемами популярних маніпуляцій із папером і прикладами виробів сучасних паперових інженерів і митців, а також містить практичні завдання різного рівня складності та запитання до самоконтролю. Навчальний посібник рекомендований здобувачам ступеня вищої освіти бакалавра спеціальності 022 «Дизайн», які навчаються за освітньо-професійною програмою «Графічний дизайн». Посібник розміщений у репозитарії ЗНУ. Його можна знайти за ключовими пошуковими словами «Паперова інженерія». Видання сприятиме розвитку професійної компетентності майбутніх дизайнерів.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Носаченко Т. Формування у студентів дизайнерських умінь засобами паперопластики. Рідна школа : наук.-пед. журн. 2012. № 11. С. 56-59.

2. Пасько О. М. Методика навчання пошукового макетування майбутніх фахівців з дизайну : дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02 / Київ, 2021. 277 с.

3. Нагорна З. В. Класифікація методів трансформативного формоутворення в дизайні одягу. Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. 2013. № 2. С.87-90.

4. Луговський О. Ф. Пошукове макетування як засіб формування проектного образу в промисловому дизайні : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.07 / Харків, 2018. 306 с.

---

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

## **НАЦІОНАЛЬНО-ПАТРІОТИЧНА КОМПЕТЕНТНІСТЬ МАЙБУТНІХ ДИЗАЙНЕРІВ**

Сьогодні в Україні склалася складна ситуація, коли гостро постає питання захисту нашого суверенітету й незалежності. Це вимагає від кожного українця ініціативи, активності й готовності вирішувати складні завдання, які ставляться перед кожним громадянином. Система вищої освіти стикається з важливим викликом – вихованням національно-свідомих громадян, патріотів України з активною життєвою позицією. Для досягнення цієї мети необхідний комплексний підхід, який містить елементи етнодизайну, народознавства, а також вивчення української історії та культури.

Існує кілька нормативно-правових документів, які підкреслюють значення національно-патріотичного виховання в розвитку свідомого й активного громадянина. Це, наприклад, Постанова Кабінету Міністрів України № 932 від 9 жовтня 2020 р. «Про затвердження плану дій щодо реалізації Стратегії національно-патріотичного виховання на 2020–2025 роки», розпорядження Кабінету Міністрів України № 1233-р від 09 жовтня 2020 р. «Про схвалення Концепції Державної цільової соціальної програми національно-патріотичного виховання на період до 2025 року» тощо.

Дослідження національно-патріотичної компетентності знаходимо в роботах таких науковців: Є. Антонович, Т. Паньок, А. Бровченко, В. Гриньова, а також І. Бех, А. Гаврилюк, Н. Лазуріна, А. Погрібний та інші. Проте вивченню національно-патріотичної компетентності в контексті формування професійних навичок майбутніх дизайнерів не приділено достатньо уваги.

Під національно-патріотичною компетентністю розуміємо компетентність, що є базовою складовою компетентнісного підходу в сучасній освіті. Вона є інтегративною характеристикою особистості, яка передбачає й певний рівень психологічної готовності до активного здійснення суспільного життя – патріотичність, національна свідомість [1].



---

Одним із основних завдань національно-патріотичної компетентності є сприяння в студентів глибокому розумінню історії, культури й традицій своєї країни. Також важливою умовою формування національно-патріотичної компетентності в майбутніх бакалаврів дизайну є оновлення й удосконалення навчальних програм професійних дисциплін або розробка спеціальних курсів, спрямованих на розвиток відповідної компетентності в студентів. Посилення виховної роботи й створення умов для впровадження історичних, культурних цінностей, традицій і фольклору в освітній процес і самостійну роботу студентів є також важливими. Для досягнення цих цілей ефективним буде використання сучасних інтерактивних педагогічних технологій, інноваційних форм і методів навчання.

Важливо зауважити, що процес формування національно-патріотичної компетентності має бути системним і враховувати всі її аспекти. Дидактичні основи для розвитку цієї компетентності включають розробку системи дидактичних категорій, таких як методи, форми, прийоми, принципи, закономірності тощо. Для успішного освітнього процесу важливо використовувати різноманітні форми навчання, включаючи створення сприятливого середовища для розвитку, проведення тематичних занять, культурну взаємодію з громадськістю через екскурсії, відвідування музеїв, виставок, театрів та інших культурних і мистецьких подій.

Під час організації навчально-виховного процесу для формування національно-патріотичної компетентності в майбутніх дизайнерів корисним буде використання різноманітних методів навчання й виховання, які сприяють засвоєнню знань і їхньому практичному застосуванню. Наприклад, можна використовувати бінарний підхід, що включає методи організації навчально-пізнавальної діяльності (технологія навчання), методи формування свідомості особистості (технологія виховання), методи навчально-пізнавальної діяльності (технологія навчання), методи організації діяльності й формування досвіду поведінки (технологія виховання), методи контролю й самоконтролю в навчальній діяльності, методи стимулювання діяльності та поведінки [2, с. 71].

Ключовою методологічною основою для розвитку цієї компетентності є культурологічний підхід, який дає студентам змогу краще розуміти культурно-мистецьке надбання українського

---

народу й свою національну ідентичність. Цей підхід перетворюється на етнопедагогічний, що прямо пов'язаний із формуванням національно-патріотичної компетентності через етнодизайн. Ще одним важливим фактором для розвитку цієї компетентності в студентів є створення відповідного середовища, яке відповідає таким педагогічним умовам:

1) впровадження методики формування національно-патріотичної компетентності в навчально-виховний процес;

2) включення елементів етнодизайну до навчальних програм відповідних дисциплін;

3) створення сприятливого культурно-освітнього середовища для активної творчої національно-патріотичної діяльності;

4) залучення й мотивування студентів до громадської і соціальної патріотичної діяльності.

Отже, виконання вказаних педагогічних умов для формування національно-патріотичної компетентності в студентів дизайну є гарантією розвитку особистості, яка через творчість у проектуванні буде створювати дизайнерські об'єкти, враховуючи історичні, культурні й етнічні зв'язки, тим самим просуваючи українську культуру та мистецтво у світовому контексті.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Овчинникова А.П. Етюд у театральному мистецтві. Енциклопедія сучасної України. URL: <https://esu.com.ua/article-18078>

2. Яковлева С.Д. Соціально-психологічний клімат групи та його вплив на суб'єктивне благополуччя студентської молоді. *Науковий вісник Херсонського державного університету. Сер. Психологічні науки*. 2022. Вип. 1. С. 77–83.

---

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

## **ОПАНУВАННЯ ЗАСОБІВ ТРАНСФОРМАЦІЇ ПОБУТОВИХ, БОЙОВИХ, СПОРТИВНИХ ДІЙ У ПЛАСТИЧНИЙ ТРЮК НА ЗАНЯТТЯХ ІЗ ДИСЦИПЛІНИ «СЦЕНІЧНИЙ РУХ»**

Дисципліна «Сценічний рух» охоплює комплекс навчальних методик і практичних вправ, спрямованих на розвиток фізичних, пластичних і координаційних здібностей акторів. Сценічний рух розглядає тіло актора як основний інструмент виразності, допомагає розвивати контроль над ним, гнучкість, силу й витривалість. Це допомагає акторам виконувати складні фізичні трюки, зберігати енергію, уникати травм. Однією з ключових проблем, яку можна розкрити в рамках цієї теми, є недостатність інтегрованого підходу в навчанні акторів до техніки трансформації різних видів рухів (побутових, бойових, спортивних) у пластичні трюки.

Трансформація побутових дій у пластичні трюки є важливим елементом у навчанні сценічного руху. Цей процес передбачає зміну звичних повсякденних рухів так, щоб вони набули естетичної виразності й сценічної ефектності. Спочатку необхідно ретельно проаналізувати побутову дію, визначити її основні фази та рухові елементи. Наприклад, підйом предмета з підлоги включає нахил, захоплення предмета й вирівнювання. Розподіл дії на складові частини дозволяє детально опрацювати кожен етап, що спрощує їхню подальшу трансформацію.

Побутові дії зазвичай виконуються в природному ритмі. Для сценічного ефекту можна змінити ритм, зробити його більш виразним чи драматичним. Варіація темпу виконання рухів допомагає створити різний настрій або підкреслити певні емоційні стани. Повільний рух може підкреслити напруженість, а швидкий – динаміку й енергійність. Для перетворення побутової дії на сценічний трюк потрібно збільшити її експресивність. Це може включати більшу амплітуду рухів, акцентування на певних фазах дії, додавання емоційної забарвленості. Збільшення амплітуди рухів

---

робить їх помітнішими й виразнішими на сцені. Наприклад, простий жест руки можна трансформувати в широкий розмах.

Трансформація бойових дій у пластичні трюки вимагає ретельного підходу, який поєднує технічну майстерність і творчий підхід. Першим кроком є аналіз бойових рухів, їхнє розуміння й адаптація для безпечного виконання на сцені. Важливо зберегти автентичність рухів, але при цьому змінити їх так, щоби акцент був на візуальному ефекті. Це передбачає управління силою й контролювання координації для уникнення травм.

Розвиток навичок контролю є критично важливим. Бойові рухи часто вимагають швидкості й сили, тому акторам необхідно вчитися виконувати їх із керованою інтенсивністю. Використання різних швидкостей, уповільнення деяких елементів або, навпаки, прискорення інших додає драматичності й робить трюк більш виразним, а застосування технік синхронізації з партнером значно підвищує рівень реалізації. Виконання бойових сцен часто потребує точного «таймінгу» і взаємодії між акторами, тому координаційні вправи на розвиток реакції та взаємної довіри є необхідними. Також важливо враховувати просторову орієнтацію, розташування акторів на сцені й роботу з реквізитом, який може додати реалістичності бойовим сценам.

Перетворення спортивних дій на пластичні трюки включає застосування декількох ключових методик. Основою є аналіз спортивних рухів із метою їхньої адаптації до сценічного контексту. Наприклад, рухи гімнастів чи акробатів можуть бути модифіковані для створення ефектних сценічних трюків. Зміна ритму й темпу виконання дає змогу надати рухам нової динаміки й візуальної привабливості. Для ефективною трансформації спортивних дій у сценічні трюки використовуються спеціалізовані вправи. Вправи на баланс і координацію допомагають акторам виконувати складні рухи без ризику падіння. Силкові вправи підвищують витривалість і фізичну форму, що необхідно для виконання трюків. Практика з уявними об'єктами допомагає акторам розвивати уяву і здатність точно відтворювати рухи навіть без реального реквізиту. Це важливо для сценічних ситуацій, коли реальні об'єкти можуть бути замінені уявними для створення певного ефекту.

---

Трансформація побутових, бойових і спортивних дій у пластичні трюки є невід'ємною складовою професійного розвитку акторів. Цей процес дає акторам змогу розширити свій арсенал фізичних і виразних засобів, що робить їх універсальними й гнучкими у виконанні різноманітних ролей. Опанування техніки трансформації рухів сприяє розвитку фізичної форми, координації, гнучкості й витривалості. Це також підвищує їхню здатність до креативного мислення, імпровізації та швидкої адаптації до різних сценічних ситуацій.

Подальші дослідження у сфері сценічного руху можуть зосереджуватися на більш детальному аналізі специфічних технік трансформації рухів, інтеграції новітніх технологій у навчальний процес і розробці інноваційних методик навчання. Наприклад, використання цифрових засобів може значно розширити можливості для тренувань і аналізу рухів. Дослідження впливу різних видів фізичної активності на розвиток акторської майстерності також може надати цінну інформацію для оптимізації навчальних програм.

Загалом розвиток методик навчання сценічного руху сприятиме підвищенню професійного рівня акторів, розширенню їхніх фізичних і творчих можливостей, що позитивно впливатиме на якість театральних і кіновистав. Це сприятиме підвищенню якості професійної підготовки акторів, розвитку їхніх фізичних і творчих здібностей, а також зробить виконання складних сценічних трюків безпечнішим.

#### **ЛІТЕРАТУРА**

1. На допомогу сценічному митцю : навчальний посібник / Авраменко П., Берелет В., Берелет Л., Данчук Л., Шинкарук І., Бондарчук Н., Оксютрович І. / Ред.-упор. Л. В. Обух. Житомир : ЖДУ ім. І. Франка, 2021. 131 с.
2. Косінова О. М. Сценарна майстерність театралізованих видовищ: підручник. Київ : НАККІМ, 2018. 164 с.

---

**Урицький М. Я.**  
старший викладач  
кафедри мистецтва театру ляльок,  
Київський національний університет театру,  
кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого

## **СТВОРЕННЯ ІНСЦЕНІЗАЦІЇ ЯК НЕОБХІДНИЙ ЕЛЕМЕНТ У НАВЧАННІ СТУДЕНТІВ РЕЖИСЕРСЬКИХ КУРСІВ**

Аналізуючи репертуарну політику театрів, ми можемо помітити, що велику частину репертуару складають вистави, що створені не на базі драматургічного матеріалу, а є інсценізацією літературних творів. Професійні режисери доволі часто або самі створюють такі інсценізації, або замовляють їх драматургам.

У навчальній програмі студентів-режисерів кафедри мистецтва театру ляльок КНУТКиТ імені І. К. Карпенка-Карого є завдання зі створення режисерських робіт за мотивами літературних творів. Вже з першого семестру другого курсу навчання перед студентом-режисером ставиться завдання інсценувати твір малої літературної форми, байку або невеличкий віршований твір і втілити його в практичній роботі за принципом «театру тіней», залучаючи своїх колег із акторського курсу, які саме вивчають цей розділ за програмою «Майстерність актора театру ляльок». Водночас за програмою «Основи майстерності актора драматичного театру студенти опановують розділ «Інсценізація оповідань». Тож уже в першому семестрі другого курсу майбутні режисери мають навчитися створювати інсценізації за літературними творами. Це має бути достатньо простий, короткий твір, зазвичай із однією головною подією, але побудований за законами драматургії – із зав'язкою, розвитком дії, кульмінацією і розв'язкою. Перед студентами ставиться завдання перекласти прозовий або віршований твір на короткі діалоги, зберігаючи стилістику автора. Також студенти мають вибудувати й виписати у творі конфлікт, який їм буде необхідно реалізувати вже під час постановки.

У другому семестрі другого курсу ми суттєво ускладнюємо завдання. Оскільки в цьому семестрі за програмою «Майстерність актора театру ляльок» студенти режисерських курсів вивчають розділ «Маска», вони мають втілити свої режисерські роботи з

---

масками. Їм пропонується створити інсценізацію за казками або легендами. Це можуть бути як авторські казки, так і народні. Особливо привабливими для студентів є казки або легенди народів світу з яскраво вираженими етнічними ознаками, що дозволяє поєднати вищезгадані вправи з завданням зі стилізації. Ускладнення полягає в тому, що при написанні інсценізації студенти мають використовувати вже складнішу драматургічну форму, у якій обов'язково має бути вихідна подія, запропонована обставина (що даватиме поштовх подальшим діям), низка подальших подій (що створюють розвиток дії), кульмінація і розв'язка. Так само, як і при написанні інсценування за твором малої літературної форми, студент має визначити конфлікт, а також поділити персонажів твору на умовні табори: «табір дії» і «табір контрдії». Для візуалізації ми пропонуємо студентам при написанні інсценувань використовувати розкадровку. Кожній події має відповідати одна клітинка, у яку ми вписуємо умовну назву події (наприклад, «Зустріч», «Допомога», «Підступність» тощо). Далі ми вписуємо персонажів, присутніх у сцені (хто який табір представляє: табір дії або табір контрдії). Також стрілочками вгору або вниз ми можемо визначити загальний настрій сцени (позитивний чи негативний). Необов'язково, але корисно навіть схематично намалювати в кожній клітинці, що саме відбувається в сцені. Це дає змогу студенту наявно побачити побудову свого твору, не загубити героїв або сюжетні лінії (при написанні вже більш складних інсценізацій), чітко означити подію, яка стане кульмінаційною, вийти на фінал твору. При виконанні цього завдання студенти зазвичай стикаються з деякими труднощами: як відмовитись від описових сцен, якщо в описі відсутні діалоги; як позбутися зайвих персонажів, якщо, на думку майбутнього постановника, вони яскраві, харизматичні, але нічого не дають для розвитку дії? У цьому випадку ми дозволяємо студентам делегувати частину тексту від прохідних персонажів головним героям.

Безумовно, написанню інсценізації має передувати дослідницька робота. Студенти мають дізнатися про автора вихідного твору, якщо це не першоджерело, побудоване на основі народного твору, про країну написання (або країну, що фігурує у творі), час написання, стиль автора. Особливу увагу варто

---

приділити правильному визначенню жанру твору. Звісно, кожний студент, який пише інсценізацію, має спиратися на своє оригінальне режисерське рішення.

Навички написання інсценізацій можуть знадобитися студентам і на старших курсах. Так, уже на третьому курсі майбутні режисери-лялькарі мають ставити коротенькі вистави з розділу «Народний театр». Оскільки більшість вистав народного театру були вуличними спектаклями, що гралися просто неба й не мали сталої драматургічної основи, то оригінальні тексти в основі своїй практично не збереглися. Студентам-режисерам доводиться робити реконструкцію драматургічного матеріалу, а саме відтворювати діалоги за збереженими сценаріями або лібрето. Це також є своєрідною інсценізацією за базовим сценарієм. При постановці переддипломних або дипломних робіт ми не обмежуємо студентів вибором уже написаних авторських п'єс, а дозволяємо за потреби ставити свої режисерські роботи за власними інсценізаціями творів.

Отже, можна стверджувати, що навички написання інсценізацій за літературними чи народними творами, за збереженими лібрето є надзвичайно корисними й навіть необхідними як під час навчання, так і в процесі подальшої професійної практики.



---

**Іщенко Л. В.**  
викладач вищої категорії кафедри  
хореографічних та мистецьких дисциплін,  
Коледж хореографічного мистецтва  
«КМАТ імені Серґа Лифаря»

## **ФОРМУВАННЯ КООРДИНАЦІЙНИХ НАВИЧОК ЯК ОДНОГО З НАЙВАЖЛИВІШИХ ЕЛЕМЕНТІВ У ПРОФЕСІЇ АКТОРА**

Координаційні здібності є важливою сходинкою в процесі виховання психотехніки в здобувачів акторської освіти, а також є фундаментом успіху в професійній підготовці акторів. Природна координація рухів чудово допомагає людині в її повсякденній діяльності, однак на сцені вона часто втрачається. Трапляється це тому, що природна здібність має проявлятися у штучно створених умовах і незвичному для життя темпоритмі й різноманітності сценічних дій. Саме тому акторська підготовка потребує виховання координаційних навичок.

Трактування поняття «координація» залежить від кута зору, під яким воно розглядається. Як загальне поняття координація – це 1) узгодження, зведення до відповідності, установлення зв'язку, контакту в діяльності людей, між діями, поняттями; 2) узгодження рухів, дій. Як фізична якість людини координація – це здатність узгоджувати рухи між різними ділянками тіла під час виконання конкретних рухових завдань у реальному просторі й часі, яка залежить від властивості центральної нервової системи (моторної пам'яті) запам'ятовувати й відтворювати точні цілеспрямовані рухи.

В акторському мистецтві координація розглядається як здатність артиста координувати свої дії. Ступінь її розвитку визначає рівень професіоналізму, оскільки без координації не може бути виконана жодна мізансцена. Уже з перших кроків навчання і впродовж усього творчого життя в театрі артисту необхідно вміти узгоджувати свої рухи при вирішенні сценічної задачі, поставленої режисером, погоджуючи її з музикою, внутрішнім монологом, зовнішніми й внутрішніми пристосуваннями відповідно до стильових особливостей твору.

---

У творчій практиці артист стикається з найрізноманітнішими формами координації. Різноманітність варіантів, що виникають у процесі навчання, сприяє вдосконаленню його підготовки. Практичне ознайомлення з різноманітними вправами з поступовим їхнім ускладненням сприяє розвитку винахідливості, здатності не розгубитися за непередбачуваних обставин, імпровізаційно обіграти будь-яку несподівану ситуацію.

На основі різноманітних координаційних навичок формується ключовий комплекс властивостей, що запобігає виникненню перешкод на шляху успішного вільного існування у творчому сценічному житті. Цей комплекс містить спритність, пластичність, рівновагу, точність, дорогоцінну навичку – чути, розуміти поставлену задачу, візуалізувати її, миттєво включати в роботу м'язову групу, що забезпечує відтворення необхідного результату з демонстрацією внутрішніх і зовнішніх пристосувань відносно поставленої задачі.

Удосконалення координаційних рухів допомагає створити необхідну керовану систему психофізичних якостей і досягти високого рівня узгодженості дій м'язових груп, що допомагають у створенні миттєво точного відтворення незнайомих раніше сценічних задач, які швидко змінюються.

Актор має бути здатний досягнути, за словами Є. Гротовського, «стану пасивної готовності» реалізувати активну роль, стану, коли людина не «хоче цього робити», а скоріше «відмовляється від того, щоб цього не робити».

---

**Сільченко Т. І.**  
доктор мистецтва, доцент  
кафедри мистецтва театру ляльок,  
Київський національний університет театру,  
кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого,  
заслужена артистка України

**ВАЖЛИВІСТЬ РОЗКРИТТЯ МОЖЛИВОСТЕЙ ФАКТУРИ  
МАТЕРІАЛІВ У НАВЧАННІ СТУДЕНТІВ  
ЗА СПЕЦІАЛЬНОСТЮ «РЕЖИСУРА ТЕАТРУ ЛЯЛЬОК»**

У навчальній програмі студентів-режисерів першого курсу кафедри мистецтва театру ляльок КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого є підрозділ «Оживлення фактури». Перед студентами постає завдання ознайомитися з будь-якою фактурою, самостійно вивчити й дослідити її властивості, зробити аналіз матеріалів, що належать цій фактурі, розглянути їхню трансформацію, функціональність і врешті зробити етюд із обраним матеріалом.

Цей розділ дуже важливий для виховання майбутнього режисера, адже він дає змогу не тільки зануритися в історичне походження, виникнення (створення) фактури або матеріалу, ба більше, він виховує вміння досліджувати й обґрунтовувати вибір фактури для створення історії, яка розповідатиметься в етюді. Студентів-сценографів також долучають до цього завдання, адже майбутньому художнику надзвичайно важливо достеменно знати ще й текстуру матеріалу, який обирається для роботи. В основі цього розділу також лежить мета – виховання художнього смаку, творчих і художніх здібностей, таких необхідних режисеру та сценографу. Розвиток уяви й фантазії студентів також надзвичайно важливі під час роботи з фактурою, адже засилля в медіапросторі художніх сюжетів, де події розвиваються кожні десять-п'ятнадцять секунд, не дає природньо розвиватися уяві й фантазії молодій людині.

Після того, як студент обирає матеріал для своєї роботи, йому необхідно дослідити різновиди обраного матеріалу, а саме різноманіття фактур. І вже враховуючи властивості різних фактур одного обраного матеріалу, треба знайти конфлікт, а на основі конфлікту придумати й прописати історію, яку він розповідатиме, і за допомогою акторів створити етюд. Саме цей період спонукає

---

майбутнього режисера до свідомого обґрунтування й актуалізації своєї історії, де він створює її, виходячи з функціональності обраного матеріалу та здатності до асоціативної трансформації, що є одним із важливих етапів у його навчанні.

Фактура (з лат. *factūra* – обробка, побудова) – характер поверхні об'єкта, предмета, його рельєфність. Для роботи з фактурою студентові необхідно пройти два етапи: теоретичний і практичний.

Теоретичний (самостійний) етап передбачає:

- вибір матеріалу для створення етюдів (папір, плівка, фольга, резина тощо);

- дослідження й вибір різних фактур одного обраного матеріалу (наприклад, папір може бути щільним як картон чи легким як серветки, може бути напівпрозорим і пропускати світло, може легко складатися, різатися тощо); фактура обраного матеріалу має відповідати технічним нормам безпеки й можливості працювати з нею в умовах аудиторії;

- дослідження матеріалів, що є обов'язковими складовими фактури, ознайомлення з їхньою історією, походженням, переходом із одного стану в інший тощо;

- аналіз властивостей обраних матеріалів, а саме: їхня функціональність, пластичність, здатність до трансформації, текстура, прозорість, колір, шумове та звукове відтворення тощо.

Практичний етап містить такі кроки:

- написання історії, у якій можуть брати участь декілька фактур одного обраного матеріалу, необхідні для побудови конфлікту або створення події тощо;

- створення етюдів на майданчику з використанням обраного матеріалу.

Для роботи з фактурами режисери та сценографи запрошують студентів акторського курсу. Під час практичної роботи студента викладач дає рекомендації щодо розстановки подій, підсилення конфлікту.

Відтворюючи свою історію на майданчику, студент вчиться правильно розставляти акценти на важливих моментах, робити відбір більш виразних і дієвих засобів. Наведу кілька прикладів обраних студентами фактур і їхньої подальшої роботи з ними. Студентка-сценограф Марія, вивчаючи фактури металу,

---

зупиняється на виборі фольги й дроту. У своїй історії вона вибудовує конфлікт між штучним (фольга, срібна квітка, лялька з дроту) і природним (жива квітка, актор-людина), підкреслюючи цей конфлікт контрастом у світловому оформленні та підборі музики. Студентка-режисер Дарина обирає бавовну, у самому матеріалі якої вже закладено конфлікт: бавовна як ніжна й легка текстура та порох і вибухівка, в основі виробництва яких лежить та сама бавовна. Вибір фактури цього матеріалу вона обґрунтовує сучасними подіями в країні, створивши історію про «ідеальний мирний пухнастий світ, зруйнований вибухами». Свій етюд вона підсилює виразними засобами світлового й музичного оформлення. Студентка-сценограф Надін вирішує створити історію про голодомор. Для цього вона обирає матеріалом борошно, що має сипучу, легку фактуру, а також може трансформуватись у фактуру тіста. У її етюді основними виразними засобами є борошно, тісто й руки акторів, які несуть сенс як життя, так і смерті.

Творча колективна робота розвиває комунікативні навички студентів через співпрацю та взаємодію в команді, уміння довести думку, ідею, надзавдання тощо. Під час створення етюду з оживлення фактури студенти розвивають уміння аналізувати, оцінювати й критично мислити, що дуже важливо для майбутніх режисерів.

Підбиваючи підсумки, робимо висновок, що підрозділ «Розкриття можливостей фактури матеріалу» в програмі навчання «Режисура» дуже корисний для студентів. Цей етап дає змогу розвивати аналітичні здібності, уяву, фантазію, виховує художній смак, творчий і художній потенціал, украй необхідні режисерам і сценографам.

---

**Кузьмін К. С.**  
*старший викладач кафедри акторської майстерності,  
Запорізький національний університет*

## **ХОРЕОГРАФІЧНИЙ ПІДХІД ДО РОЗВИТКУ ЕМОЦІЙНОЇ ТА ПЛАСТИЧНОЇ ВИРАЗНОСТІ В МАЙБУТНІХ АКТОРІВ**

На сьогодні зростають вимоги до професійної підготовки майбутніх акторів, зокрема до розширення та якості емоційної і пластичної виразності, що забезпечує яскраве втілення художніх образів у практичній діяльності. Соціальне замовлення суспільства на виховання творця, новатора, дослідника, який може виразити себе у творчій діяльності, посилює значення пластичної виразності як одного з компонентів майстерності майбутніх акторів. Емоційна й пластична виразність майбутніх акторів – це робочий інструмент, який необхідно постійно розвивати й удосконалювати. Зазвичай для розвитку емоційної виразності розглядаються акторські тренажі та робота над голосом. Засобами емоційної виразності поряд із інтонацією та мімікою також є жести й постава, що розвиваються за допомогою хореографії.

Хореографічний підхід до проблеми формування емоційної та пластичної виразності передбачає розвиток майбутніми акторами рівня володіння власним тілом. Розвиток гнучкості, координації рухів і відповідності жестів запропонованому емоційному стану – необхідні компоненти органічного існування актора у виставі та втілення задачі режисера.

Перший етап розвитку пластичної виразності – це робота над класичними хореографічними вправами біля станка та всередині сценічного простору; робота над розвитком фізичних можливостей тіла майбутнього актора й розвитком пластики. Вправи класичної хореографії передбачають розвиток пластики голови, корпусу, рук і ніг. Робота над хореографічними комбінаціями передбачає технічно вірне й естетично гарне виконання рухів, що сприяє розвитку красивих жестів і постави завдяки стану апломба.

Другий етап розвитку пластичної виразності – робота над танцями й пластичними етюдами. Робота над танцями різного жанру передбачає різну пластику виконання. Залежно від часу й жанру танцю змінюється енергійність і характер рухів. Танець

---

передбачає роботу з партнерами та втілення емоційного забарвлення постановки. Пластичний етюд має втілювати короткий сюжет, у якому події та емоції необхідно передати хореографічними рухами. В етюді майбутній актор має використовувати навички класичної хореографії, а також жести й міміку для підкреслення емоційного стану.

Третій етап розвитку пластичної та емоційної виразності – хореографічні постановки. У хореографічній постановці окрім технічно вірного виконання комбінації хореографічних рухів перед виконавцями постає завдання втілити художній образ. Через пластику потрібно донести характер персонажа та його емоційні реакції на події постановки. Майбутній актор має без слів передати всю глибину почуттів за допомогою рухів. Важливою частиною підготовки хореографічного втілення образу має бути робота з музичним супроводом. Рухи можуть як підкреслювати музичний супровід, так і контрастувати з ним.

Хореографічний підхід до розвитку емоційної та пластичної виразності в майбутніх акторів – це невід’ємна частина їхнього комплексного розвитку, якому приділяється значна роль у навчальному процесі. Хореографічна підготовка розширює можливості актора для вирішення творчих завдань у майбутній професійній діяльності. Майбутні актори, які на високому рівні володіють навичками пластичної та емоційної виразності, є конкурентоспроможними в реаліях сьогоденного попиту в акторській професії.

## ЛІТЕРАТУРА

1.Тополевський В.Ю. Сучасні аспекти виховання майбутніх акторів [Електронний ресурс] / В.Ю. Тополевський // Культура України. 2014. Вип. 47. Режим доступу: <http://ku-khsac.in.ua/kultura47/27.pdf>.

2. Гончаренко Ю. Умови формування пластичної майстерності майбутніх акторів у процесі хореографії. Вісник Запорізького національного університету: збірник наукових праць. Педагогічні науки / Головний редактор Локарева Г.В. Запоріжжя: Запорізький національний університет. 2018. № 1 (30). С. 81-86.

---

*Нестулій М. М.*  
*викладач кафедри акторської майстерності,*  
*Запорізький національний університет*

## **ЛОГІКА МОВЛЕННЯ. ФОРМУВАННЯ ГОТОВНОСТІ МАЙБУТНЬОГО АКТОРА ДО ПРОФЕСІЙНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ**

Логіка мовлення. Демонстрація готовності майбутнього фахівця до професійного спілкування відбувається в межах опанування дисципліни «Сценічна мова» через сформованість таких якостей: бажання творчої реалізації, установка на самовдосконалення, прагнення до самопізнання, розвинутий розмовний слух, фонаційне дихання, гучність голосу, польотність голосу, чітка дикція, артикуляційна виразність, відчуття темпоритму, володіння немовними виразами, фізична й психічна активність, мімічна виразність.

Теоретико-методологічні, методичні та практичні аспекти проблеми формування сценічного мовлення як засобу вербального спілкування в процесі фахової підготовки висвітлені в працях філологів (Ф. Бацевич, Н. Грипас, Н. Костриця, Л. Мацько та ін.), психологів (Л. Виготський, А. Жинкін, О. Леонт'єв та ін.), фізіологів (І. Павлов, І. Сеченов та ін.), театральних педагогів, викладачів зі сценічної мови вітчизняних і зарубіжних мистецьких закладів освіти, акторів, професійних читців, режисерів (І. Барібіна, С. Беррі, А. Гладишева, В. Камишнікова, І. Козлянінова, К. Лінклейтер, А. Петрова, І. Промптова, З. Савкова, Е. Чарелі, Р. Черкашин, О. Чорна та ін.).

Слово є найголовнішим елементом мистецтва словесної взаємодії. Досліджуючи його структуру, були сформульовані закони логіки мовлення, опанування й використання яких є основою у формуванні готовності майбутнього фахівця до професійного спілкування:

- закон підтексту;
- закон надзавдання;
- закон наскрізної дії;
- закон нового поняття;
- закон порівняння й протиставлення;
- закон створення та відображення послідовної лінії внутрішніх бачень.



---

Закон підтексту: виконавець, промовляючи текст, який містить певну інформацію, має продемонструвати також оцінку цієї інформації, що виражає ставлення до суб'єкта чи об'єкта спілкування.

Закон надзавдання: проголошення тексту не може відбуватися без усвідомлення ним визначеного завдання для кожної його частини й тексту загалом. Надзавдання – це мета, задля якої промовець вступає в процес спілкування зі слухачами під час виступу. Тому складовою частиною логіки мовлення є закон надзавдання.

Закон наскрізної дії: шлях промовця до реалізації завдання виступу лежить через виконання ним послідовних логічних дій, які відбуваються в безперервному процесі спілкування зі слухачами.

Закон нового поняття: мовне спілкування партнерів незмінно супроводжується невербальною взаємодією. Використання в ній пауз, нових інтонацій, підтекстів, немовних виразів привертає увагу слухача.

Закон порівняння й протиставлення: професійне спілкування засобами мовлення передбачає трансляцію процесу проходження думки від моменту сприйняття інформації, її аналізу й реакції на неї до судження та висновку. У діалогічному спілкуванні інформація може бути сприйнята слухачами позитивно, підтримана, розвинута або сприйнята негативно й відкинута, у цьому й полягає сутність закону порівняння й протиставлення.

Закон створення й відтворення послідовної лінії внутрішніх бачень: мовне спілкування за допомогою слова відбувається на основі чуттєвого образного уявлення про дійсність і спонукає уяву промовця на створення кінострічки внутрішнього бачення, що транслюється слухачам.

Дисципліни «Сценічна мова» та «Майстерність актора» є невіддільними одна від одної, тому їх викладання часто відбувалося за участю одних і тих самих педагогів.

Такої ж думки дотримується англійський педагог зі сценічної мови, режисер Королівського Шекспірівського театру С. Беррі. Розглядаючи психологічні аспекти роботи над голосом, вона стверджує, що голос є природним транслятором внутрішнього життя людини. Це положення відображає прикметну особливість її

---

методики роботи над голосом, що полягає у відпрацюванні тісного зв'язку голосу й тіла в процесі мовного спілкування.

На думку С. Беррі, розвиток голосових якостей відбувається в три етапи:

- на першому етапі студент опановує техніку виконання на релаксацію, дихання, укріплення м'язів язика та губ;
- на другому етапі відпрацьовується свобода й гнучкість голосу з метою досягнення єдності фізичної та емоційної енергії;
- на третьому етапі синтезуються результати двох попередніх етапів, студент набуває почуття свободи й упевненості в собі.

#### **ЛІТЕРАТУРА**

1. Коваль А.П. Практична стилістика сучасної української мови. Київ: Вища школа, 1987. 143 с.
2. Різун В.В. Літературне редагування. Київ: Либідь, 1996. 245с.
3. Особливості мови і стилю засобів масової інформації: Навчальний посібник. Київ: Вища школа, 1983. 297с.

---

**Баранюк В. В.**

*аспірант,*

*Тернопільський національний педагогічний  
університет імені Володимира Гнатюка*

**Науковий керівник: Сорока О. В.**

*професор, доктор педагогічних наук,  
завідувачка кафедри соціальної роботи та  
менеджменту соціокультурної діяльності,  
Тернопільський національний педагогічний  
університет імені Володимира Гнатюка*

## **ПЕДАГОГІЧНІ УМОВИ ФОРМУВАННЯ АКТОРСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ СТУДЕНТІВ У ПРОЦЕСІ ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ В ЗАКЛАДАХ ФАХОВОЇ ПЕРЕДВИЩОЇ ОСВІТИ**

Мистецтво як сфера суспільної свідомості має особливі засоби впливу на формування естетичної культури особистості. Найбільші можливості в цьому процесі має театр, оскільки він акумулює виразні засоби літератури, музики й образотворчого мистецтва. Значущість завдань, які театр ставить перед глядачами, вимагають від акторів високої акторської майстерності, формування якої має відбуватися в процесі їхньої професійної підготовки, починаючи з закладів фахової передвищої освіти.

Акторська майстерність, на нашу думку, є особливим станом переживання ролі, якого можна досягнути за допомогою тренування. Розуміння сутності акторської майстерності дало нам змогу визначити комплекс педагогічних умов, що забезпечують її ефективне формування в майбутніх акторів у процесі їхньої професійної підготовки в закладах фахової передвищої освіти.

Слідом за О. Сорокою [2] ми трактуємо педагогічні умови як обставини процесу навчання, що є результатом цілеспрямованого відбору, конструювання й застосування елементів змісту, форм, методів, технологій і прийомів навчання для досягнення певних дидактичних цілей. Умови є результатом заздалегідь продуманого й ретельно виявленого перетворення (відбору, конструювання) кожного з елементів освітнього процесу, що допомагає досягти досконаліших результатів. Отже, педагогічними умовами формування в студентів акторської майстерності ми вважаємо такі: 1) розробку на основі культурологічного

---

й поліхудожнього підходів моделі досліджуваного процесу та її реалізацію; 2) здійснення індивідуального підходу до кожного студента й урахування його вікових особливостей в освітньому процесі; 3) формування й розвиток культурно-освітнього середовища закладу фахової передвищої освіти. Розглянемо їх детальніше.

Першою умовою є розробка моделі досліджуваного процесу. При розробці цієї моделі ми спиралися на положення культурологічного й поліхудожнього підходів. Сутність культурологічного підходу полягає в розумінні культури як системотвірного фактору становлення людини, її свідомості й життєдіяльності [1]. Відповідно до положень аксіологічного аспекту дії цього підходу ми визначили цільовий блок нашої моделі. За мету ми обрали досягнення середнього/ високого рівня сформованості акторської майстерності студентами фахового коледжу.

Завданнями досліджуваного процесу ми визначили розвиток у майбутніх акторів мотивації до формування досліджуваного феномена, створення умов інтеріоризації ними системи акторських цінностей, повідомлення практико-орієнтованих знань, накопичення студентами досвіду акторської діяльності. Вирішення перелічених завдань має здійснюватися з урахуванням низки принципів: культуровідповідності, природовідповідності, системності, інтеграції, індивідуалізації та диференціації, професійної спрямованості тощо.

Другою педагогічною умовою є здійснення індивідуального підходу й урахування вікових особливостей у процесі формування акторської майстерності здобувачів фахової передвищої освіти спеціальності 026 Сценічне мистецтво. Експериментальною базою нашого дослідження виступили Терехівлянський і Калуський фахові коледжі культури і мистецтв. Студентами коледжу є юнаки й дівчата віком від 15–16-ти до 20–22-ох років. При організації процесу формування в них акторської майстерності необхідно враховувати особливості цієї вікової групи (становлення самосвідомості, завершення формування образу «Я», професійне й особистісне самовизначення, розвиток рефлексивних здібностей і здібностей до саморегуляції, самоуправління тощо). Реалізація другої педагогічної умови передбачає створення сприятливих

---

умов для ефективної професійної підготовки кожного студента, розвитку його особистісного потенціалу, осмислення мети й сенсу життя, забезпечення можливостей реалізації його особистісного творчого потенціалу.

Третя педагогічна умова була акцентована на створенні й розвитку культурно-освітнього середовища коледжу. При розробці цієї умови ми спиралися на поліхудожній підхід, згідно з яким одночасне використання різних видів мистецтва створює умови для гармонійного розвитку студентів. Активна участь у діяльності з освоєння різних мистецтв забезпечує розвиток їхньої емоційної сфери, творчих здібностей і художніх потреб. Поліхудожній підхід передбачає реалізацію принципу інтеграції, спрямованого на поглиблене вивчення здобувачами фахової передвищої освіти спеціальності 026 Сценічне мистецтво різних видів мистецтва (образотворчого, музичного, художнього тощо). Активне залучення майбутніх акторів до мистецтва дає їм змогу глибше зрозуміти витоки театрального мистецтва, сценічної діяльності, оволодіти базовими уявленнями й навичками в галузі кожного виду мистецтва.

Формування культурно-освітнього середовища коледжу та його розвиток дає змогу реалізувати поліхудожній підхід. Під культурно-освітнім середовищем ми розуміємо, з одного боку, простір професійного й культурного самовизначення особистості студента, що відповідає його індивідуальним особливостям і культурним перевагам, а з іншого – це сфера формування траєкторій професійно-особистісного розвитку кожного здобувача фахової передвищої освіти та створення педагогічних умов їхньої реалізації. Важливою складовою культурно-освітнього середовища є позааудиторна діяльність студентів, організована у формі тренінгів. Позаурочні заняття мають охоплювати різні види тренінгів (психофізичний, акторський, арттерапевтичний, ігровий тощо) і залучати студентів до театрального мистецтва засобами художньої творчості.

Виявлені педагогічні умови (1) розробка на основі культурологічного й поліхудожнього підходів моделі досліджуваного процесу та її реалізацію; 2) здійснення індивідуального підходу до кожного студента й урахування його вікових особливостей в освітньому процесі; 3) формування й

---

розвиток культурно-освітнього середовища коледжу) охоплюють основні компоненти акторської майстерності, враховують особливості освітнього процесу закладу фахової передвищої освіти й професійної підготовки майбутніх акторів. Реалізація виокремлених умов, на нашу думку, забезпечує ефективне формування в коледжі акторської майстерності студентів.

#### **ЛІТЕРАТУРА**

1. Винничук Р. В. Аксиологічний та культурологічний підходи як аспекти методології сучасної підготовки фахівців у вищій школі. *Молодий вчений*. 2018. № 2.2 (54.2). С. 93–96.

2. Сорока О. В. Теоретичні і методичні засади підготовки майбутніх учителів початкової школи до використання арт-терапевтичних технологій: Дис. д-ра пед. наук: 13.00.04. Тернопіль, 2016. 534 с.

---

## Секція 1

### «Теоретико-методологічні основи мистецької освіти»

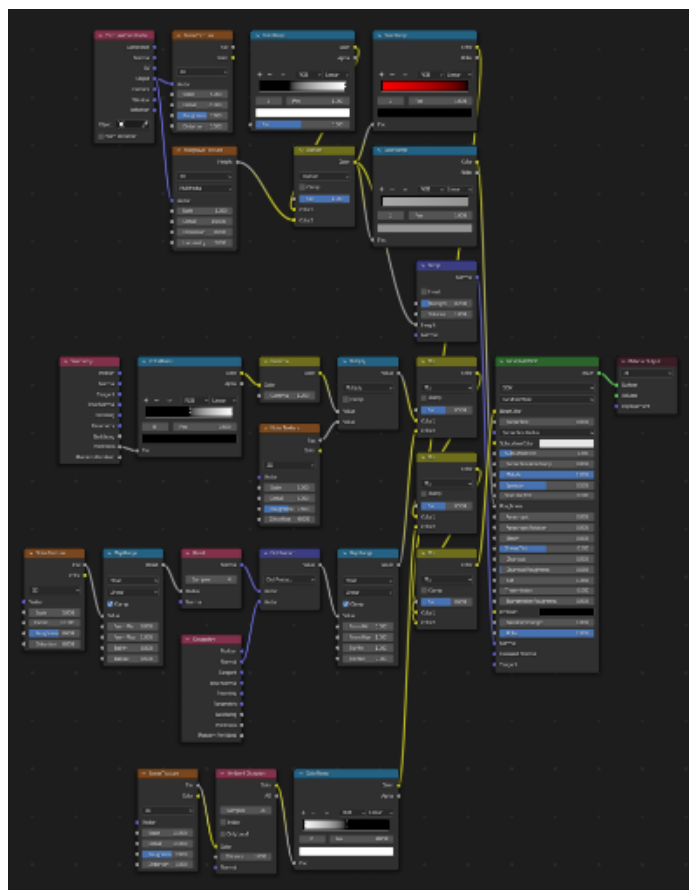
---

*Банас Денис*  
*студент ОП «Графічний дизайн»,*  
*Запорізький національний університет*  
**Науковий керівник: Кардашов В. М.**  
*доцент, доктор філософії,*  
*професор кафедри дизайну*  
*Запорізького національного університету*

### РОЗРОБКА АНІМАЦІЙНОГО РОЛИКА «SPACE JOURNEY»

Однією з основних тенденцій у галузі проєктування на сьогодні є перехід від двовимірного проєктування та креслення до тривимірного моделювання. Впровадження сучасних систем тривимірного проєктування є стратегічно новим кроком, який багато в чому визначає хід розвитку проєктних організацій, враховуючи сучасні потреби різних галузей проєктування. Засобами тривимірної графіки можна здійснювати проєктувальну діяльність і створювати фотореалістичні зображення, які практично не поступаються реальній дійсності, можна розглядати об'єкти під різними кутами зору, виконувати складні проєкти, що суттєво економить матеріальні, часові та інтелектуальні ресурси. Актуальним на сьогодні є використання систем тривимірного комп'ютерного проєктування, за допомогою яких не тільки створюють віртуальні об'єкти й 3D зображення, але і втілюють їх у реальність, використовуючи технології тривимірного друку. Або ж навпаки, моделюється віртуальна реальність чи комп'ютерний ігровий геймплей. Це зумовлює велику популярність комп'ютерних графічних технологій і їхнього застосування в усіх галузях людської діяльності: інженерії, освіті, мистецтві, архітектурі, дизайні тощо. Методи роботи з програмним забезпеченням тривимірного моделювання викладені в працях Дж. Джонса, Д. Банаха, Т. Бордмена, Г. Грехама, М. Джамбруно й інших дослідників. Опосередковано тема тривимірного моделювання як інструменту розглядається в публікаціях О. Боднара, О. Бойчука, В.

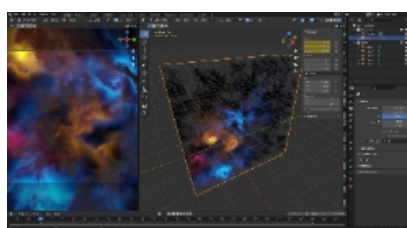
Даниленка, В. Мироненка. Також технологічні можливості й проблеми комп'ютерної графіки досліджували Д. Кожушко [2], О. Шевченко [3], Т. Басюк, І. Малякова, Д. Калина та ін. У роботі наведено результати розробки анімаційного відеоролика «Space Journey».



а)



б)



в)



г)

Рис. 1. Етапи роботи над анімаційним відеороликом «Space Journey»

Основна частина роботи була зроблена у Blender 3D [1], а фінальна сцена доопрацьована в After Effects. Роботу було розпочато з фону, створення зірок і хмар (Рис. 1.в) та їхньої анімації в 3D. Ракету було створено за референсами (Рис. 1.б) з примітивних 3D об'єктів із подальшим додаванням деталей і металевих матеріалів. На Рис. 1.а наведено налаштування металевого червоного матеріалу, який виступає основним кольором. На наступному етапі була здійснена анімація появи, обертання та зникнення самої ракети, а також додавання музичного супроводу. Наприкінці було додано освітлення й насиченість усієї сцени в After Effects.



---

## ЛІТЕРАТУРА

1. Blender. Матеріал з Вікіпедії URL: <http://ru.wikipedia.org/wiki/Blender>
2. Кожушко Д. Г. Методи та апаратні засоби нанесення текстур для синтезу зображень зворотним трасуванням у системах візуалізації : автореф. дис. ... канд. Техн. Наук. Харк. нац. ун-т радіоелектроніки. Харків : ХНУРЕ, 2011. 19 с.
3. Шевченко О. В. Комп'ютерні засоби у жанровій системі тележурналістики. Вчені записки Тавричеського національного університету ім. В. Вернадського. Серія «Філологія. Соціальні комунікації». 2011. Т.24. №4. Ч.1. С. 116–120.

---

**Вольвач Поліна**  
студентка ОП «Графічний дизайн»,  
Запорізький національний університет  
**Науковий керівник: Кардашов В. М.**  
доцент, доктор філософії,  
професор кафедри дизайну  
Запорізького національного університету

## **ОСОБЛИВОСТІ РОЗРОБКИ ДИЗАЙНУ САЙТУ ДЛЯ КАВ'ЯРНІ «ЛЬВІВСЬКІ ПЛЯЦКИ»**

У сучасному суспільстві наявність власного веб-сайту в інтернеті має велике значення для організації, надає можливості пошуку нової клієнтської бази й рекламування своїх послуг. Через це багато компаній створюють власний веб-ресурс (сайт). На сьогодні його наявність є правилом хорошого тону й запорукою успіху в розвитку бізнесу. За видами надаваних послуг веб-сайти можна розділити на комерційні й некомерційні. Некомерційні несуть інформаційний характер про щось і не продають нічого прямо. Вони не рекламують жодних послуг, не просувають бренд [1]. Прикладами некомерційних сайтів є інформаційні ресурси. До комерційних сайтів відносять ті, які безпосередньо пов'язані з веденням бізнесу. Вони дають змогу просувати як «офлайн» бізнес (який знаходиться поза межами Інтернету), так і орієнтований на онлайн-комерцію, тобто прямі продажі в мережі. Основна аудиторія тут – потенційні й реальні клієнти [2].

Розробка дизайну веб-сайту для кав'ярні «Львівські Плячки» потребує уваги до декількох ключових аспектів, які відобразатимуть унікальний стиль і атмосферу закладу. Для цієї кав'ярні були основною функціональною вимогою була визначена можливість адміністрування: для співробітників можливість створення/видалення/редагування фото, відео та іншого контенту не мала забирати багато часу й потребувати складних маніпуляцій, так само як і глибоких технічних знань.

Сайт має передавати аутентичну атмосферу кав'ярні «Львівські Плячки», використовуючи в дизайні елементи, що відповідають її стилю та історії. Це можуть бути традиційні львівські мотиви, архітектурні деталі або відтінки, що асоціюються із затишком кав'ярні. Дизайн сайту має чітко відобразити меню

---

кав'ярні та її пропозиції за допомогою фотографій страв і напоїв, які викликать апетит і сприятимуть розумінню асортименту. Додавання функціоналу для онлайн-бронювання столиків на сайті дасть клієнтам змогу зручно планувати свій візит і забезпечить зручність у обслуговуванні. Важливо розмістити на сайті контактну інформацію кав'ярні та режим її роботи, щоби клієнти могли швидко зв'язатися або перевірити години роботи перед візитом.

Дизайн сайту має бути адаптований для мобільних пристроїв для забезпечення зручного перегляду й доступності інформації для користувачів на будь-яких пристроях. Загалом ефективний дизайн сайту для кав'ярні «Львівські Плячки» має відображати її унікальний характер і пропонувати зручний та привабливий інтерфейс для клієнтів.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Чемерис Г. Ю. UX/UI дизайн : навчальний посібник для здобувачів ступеня вищої освіти бакалавра спеціальності «Дизайн» освітньо-професійної програми «Графічний дизайн». Запоріжжя: ЗНУ, 2021. 290 с. URL: <https://dspace.znu.edu.ua/jspui/handle/12345/5157>
2. Парненко В. С. Веб-дизайн як фундамент сучасного віртуального середовища. *Науковий вісник НЛТУ України*. 2013. Т. 23. №. 10. С. 380-386.

---

*Безверха Діана*  
*студентка ОП «Графічний дизайн»,*  
*Запорізький національний університет*  
**Науковий керівник: Содомора Х. М.**  
*кандидат мистецтв*  
*викладач кафедри дизайну*  
*Запорізького національного університету*

## **ІЛЮСТРУВАННЯ ЯК ВАЖЛИВИЙ АСПЕКТ СТОРИТЕЛІНГУ**

У сучасному світі, де інформація йде нескінченним потоком, уміння розповідати історії стає важливою навичкою, що допомагає привернути увагу й донести важливі ідеї.

Саме слово *storytelling* запозичене з англійської мови; воно складається з двох коренів *story* (історія) і *telling* (розповідь) і означає «розповідати історію» в прямому значенні [2].

Проте мета сторітеллінгу – не просто розповісти історію, а й викликати певні емоції та реакції в аудиторії. Хороші історії здатні захоплювати увагу, надихати, мотивувати й навіть змінювати світогляд людей. В ілюстрації та інших творчих сферах сторітеллінг допомагає розкрити ідею, контекст, доповнити історію через картинки. Наприклад, наявність візуалізації допомагає в інструкціях чи дитячих казках (із картинками легше сприйняти й запам'ятати інформацію), а також спрощує побудову емоційного зв'язку [1]. Із візуальною комунікацією людина швидше сприймає інформацію – цей факт підкріплює розуміння того, як швидко змінюється світ навколо нас. Також візуал підвищує довіру до прочитаної інформації. Наприклад, коли разом із рецептом пирога ми бачимо процес приготування й підсумковий результат, то готувати його стає простіше.

Передати настрій можна за допомогою певних палітр кольорів, композиції, рівня деталізації і навіть вибору інструментів. Наприклад, використання олівця або акварелі в ілюстрації надає їй більш м'якої та відкритої атмосфери. Водночас різкі, товсті лінії та яскраві кольори створюють напруженість, вказують на строгість і навіть небезпеку.

Вибір стилістики залежить від призначення й місця використання. Якщо ілюстрація створена для особистого

---

використання, то в ній буде більше творчої свободи, палітри кольорів і дозволених тем.

Отже, резюмуючи сказане вище, зазначимо, що сторітеллінг передбачає створення історій. Він допомагає зачепити увагу аудиторії, встановити емоційний зв'язок і передати ідею через свою розповідь. Метою ілюстрації в сторітеллінгу є створення візуальної частини комунікації спільно з глядачем і передача йому потрібної інформації.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Харитоненко, О. І. Сторітеллінг як жанр, наратив і засіб архітектоніки в журналістиці : зміст, різновиди, сучасні інтерпретації. *Сучасний мас-медійний простір : реалії та перспективи розвитку : матеріали III Всеукраїнської науково-практичної конференції (25 жовтня 2018 р.)* / [наук. ред. В. М. Каленич]. Вінниця, 2018. С. 243-249. URI: <http://enpuir.npu.edu.ua/handle/123456789/22258>

2. Азеєв С. Трансмедійний сторітеллінг як синергія жанрів, цифрового контенту та мультимедійних платформ. *Діалог: медіастудії*. 2019. №. 25. С. 8-17.

---

**Зайцев Н. Г.**  
студент 4-го курсу  
спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»,  
Запорізький національний університет

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

## **ОСОБЛИВОСТІ СПРИЙНЯТТЯ ХУДОЖНЬО- ЕСТЕТИЧНОЇ ІНФОРМАЦІЇ ТВОРІВ МИСТЕЦТВА**

Художньо-естетичне сприйняття в різних видах і жанрах мистецтва є багатограним і складним феноменом, який потребує залучення численних сенсорних, когнітивних, емоційних і естетичних здібностей реципієнта. Воно поєднує в собі декілька психічних процесів: емоційне переживання реципієнта; осягнення логіки розвитку, яку заклав автор; багатство і розгалуженість асоціацій, що втягує все культурне поле в процес рецепції. У такому разі художнє сприйняття формується на основі особистісних, суб'єктивних факторів: логіка, пам'ять, фантазія, емоційний досвід, знання.

На відміну від наукової чи побутової інформації, художньо-естетична інформація має особливий характер і передається через художні образи, метафори, символи й естетичні форми вираження.

Специфіка художньо-естетичної інформації полягає також у її багатозначності й відкритості для різноманітних інтерпретацій. Один і той самий твір мистецтва може по-різному сприйматися кожним окремим реципієнтом, викликаючи асоціації та роздуми, пов'язані з його індивідуальним життєвим досвідом, освітою, світоглядом і естетичними уподобаннями.

У літературі процес художньо-естетичного сприйняття переважно визначається жанровими особливостями творів. Епічні жанри, такі як роман, повість, оповідання, стимулюють емоційну ідентифікацію читача з персонажами, занурення в сюжетну лінію і художній світ, створений автором. Поетичні жанри, зокрема лірика, балада, сонет, апелюють до чуттєвості сприйняття музичності слова, багатозначності метафор і символів. Драматургічні твори вимагають від читача розвиненої уяви для візуалізації сценічної дії,

---

жестів та інтонацій героїв, а також глибокого емпатичного занурення в гостроту зображених конфліктів. Сатиричні й гумористичні жанри резонують із почуттям гумору реципієнта, його здатністю розпізнавати іронію, гротеск і дотепність авторських спостережень.

У живописі ключову роль у процесі художньо-естетичного сприйняття відіграє візуальна складова: композиція, колорит, техніка виконання. Проте залежно від жанру й стилістичних особливостей твору, реципієнт має продемонструвати різні психічні інструменти для сприйняття. Сприйняття творів бароко вимагає глибокого знання культурно-історичного контексту епохи для розшифровки алегоричних образів і символів, а також чутливості до експресивності художніх засобів. Реалістичний живопис апелює до раціонального сприйняття деталей і об'єктів реального світу. Імпресіоністичні полотна залучають здатність реципієнта відчувати ефемерність миттєвих вражень, схоплених художником за допомогою світлових і колірних вібрацій. Абстрактне мистецтво стимулює пошук асоціацій і вільну інтерпретацію форм, ліній і кольору.

Незалежно від виду мистецтва й жанрових особливостей творів справжнє естетичне переживання й осмислення художньо-естетичної інформації потребує гармонійної взаємодії когнітивних і емоційних процесів у свідомості реципієнта. Аналіз, інтерпретація, критичне мислення мають доповнюватись емпатією, чуттєвістю сприйняття та розвиненою уявою. Високий рівень естетичної чутливості, емоційного інтелекту, загальної ерудиції дає змогу реципієнту глибоко проникати в авторський задум, декодувати прихований символізм і резонувати з атмосферою твору.

Отже, здатність до повноцінного художньо-естетичного сприйняття є невід'ємною складовою всебічного розвитку особистості, її емоційної зрілості й духовного збагачення. Саме тому знайомство з різноманітними жанрами літератури й живопису, розвиток відповідних рецептивних навичок має важливе значення для формування культурної обізнаності, ціннісних орієнтирів і світогляду індивіда в цілому.

---

## ЛІТЕРАТУРА

1. Басанець Ю., Басанець О., Осипчук М. Особливості суб'єктивного сприйняття кольору у процесі навчання живопису. Нові технології навчання: наук.-метод. Зб. 2016. № 88. С. 184–189.
2. Кіреєва Т., Кіреєва О. Символи мистецтва у часі. Наука. Релігія. Суспільство. 2011. № 2. С. 214–221.
3. Орлова О. Сприйняття як літературознавча проблема. Рідний край. 2011. № 1. С. 115–125.
4. Стрітьєвич Т. Особливості художнього сприйняття на заняттях з образотворчого мистецтва. Наукові записки Кіровоградського державного педагогічного *університету імені Володимира Винниченка*. Серія : Педагогічні науки, 2012. № 103. С. 284–290.
5. Яланський А. Принципи формування цілісного сприйняття і відтворення в академічному живопису тонових і колірних співвідношень. Науковий пошук. 2014. № 22. С. 125–133.



---

*Єрещенко Дмитро*  
*магістр 1-го курсу*  
*спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»,*  
*Запорізький національний університет*  
**Локарєва Г. В.**  
*доктор педагогічних наук, професор,*  
*завідувачка кафедри акторської майстерності,*  
*Запорізький національний університет*

## **МИСТЕЦЬКА ПЕДАГОГІКА ЯК СУСПІЛЬНЕ ЯВИЩЕ: ПЕДАГОГІЧНИЙ ФУНКЦІОНАЛ**

Мистецька педагогіка – це галузь педагогіки, що поєднує освіту й мистецтво, спрямована на формування естетичних цінностей і розвиток творчих здібностей учнів.

Системний аналіз дає змогу визначити ряд принципово важливих функцій навчально-художньої діяльності, особливо суттєвого значення серед яких набувають такі: мотиваційно-виховна, культурно-ціннісна, пізнавальна, творчо-спонукальна, комунікативна, гедоністична й катарсисно-релаксаційна.

Мотиваційно-виховна функція спрямована на формування в учнів позитивного ставлення до навчання й творчості. Мистецька педагогіка виконує важливу роль у створенні мотиваційного середовища, де здобувачі освіти відчують натхнення та бажання досягати успіхів. Виховання через мистецтво допомагає формувати моральні й естетичні цінності, розвивати почуття відповідальності та наполегливості. Воно сприяє розвитку внутрішньої мотивації до оволодіння художньо-естетичною інформацією творів мистецтва, що є ключовим для успішного навчання й особистісного розвитку.

Культурно-ціннісна функція полягає в передачі культурних знань, цінностей і традицій наступним поколінням. Мистецька педагогіка сприяє збереженню й популяризації культурної спадщини, розширюючи знання учнів про різні культурні контексти.

Завдяки культурно-ціннісній функції люди набувають розуміння своєї національної і світової культури, що сприяє формуванню їхньої культурної ідентичності. Це також допомагає

---

збагачувати їхній духовний світ і виховувати повагу до культурного розмаїття.

Пізнавальна функція сприяє розвитку інтелектуальних здібностей і розширенню світогляду здобувачів освіти через мистецтво. Мистецька педагогіка інтегрує знання з різних галузей, створюючи міждисциплінарні зв'язки. Ця функція спрямована на розвиток уяви, аналітичного мислення та здатності до самостійного пізнання. Студенти не тільки отримують знання про мистецтво, але й вчаться використовувати художньо-естетичні підходи для розуміння явищ навколишньої дійсності.

Творчо-спонукальна функція спрямована на стимулювання творчої активності й розвиток креативних здібностей майбутнього фахівця. Мистецька педагогіка надає можливості для самовираження та реалізації творчого потенціалу. Творча діяльність сприяє розвитку інноваційного мислення, самостійності й упевненості у своїх силах. Здобувачі освіти вчаться генерувати нові ідеї, вирішувати нестандартні завдання й реалізовувати власні проекти через залучення до творчого мистецького процесу. Так, створення власних художніх творів або участь у театральних постановках сприяє розвитку уяви й творчого мислення.

Комунікативна функція мистецької педагогіки полягає у формуванні навичок спілкування та співпраці через спільну творчу діяльність. Мистецтво слугує засобом вираження думок і емоцій, сприяючи ефективній комунікації. Комунікативна функція допомагає розвивати соціальні навички, вчитися працювати в команді й ефективно взаємодіяти з оточуючими. Вона також сприяє розвитку емоційного інтелекту й емпатії.

Гедоністична функція зосереджена на отриманні задоволення від взаємодії з мистецтвом. Мистецька педагогіка сприяє розвитку естетичного смаку й насолоди красою. Вона підвищує емоційну якість життя особистості, сприяє позитивному настрою та створює емоційно збагачене середовище. Реципієнти вчаться цінувати естетичні аспекти життя, що сприяє їхньому гармонійному розвитку.

Катарсисно-релаксаційна функція полягає в знятті емоційного й фізичного напруження через заняття мистецтвом. Мистецька педагогіка використовує творчість як засіб релаксації та

---

відновлення. Ця функція допомагає знижувати рівень стресу, покращувати психічне здоров'я й загальне самопочуття. Заняття мистецтвом сприяють розслабленню, що позитивно впливає на здатність до навчання та підвищує рівень емоційної різноманітності життя.

Отже, мистецька педагогіка як суспільне явище виконує важливу роль у розвитку особистості й суспільства в цілому. Вона поєднує в собі різноманітні функції, а саме: мотиваційно-виховну, культурно-ціннісну, пізнавальну, творчо-спонукальну, комунікативну, гедоністичну й катарсисно-релаксаційну. Завдяки мистецькій педагогіці здобувачі освіти не тільки здобувають знання й розвивають свої творчі здібності, але й формують естетичні та моральні цінності, культурну ідентичність, навички спілкування й співпраці, а також емоційно збагачуються й відчують задоволення від творчої діяльності. Важливість мистецької педагогіки полягає в її здатності гармонійно поєднувати освітні, виховні й терапевтичні аспекти, сприяючи всебічному розвитку особистості. Вона створює сприятливе середовище для самовираження, креативності та взаємодії, що є необхідним для успішної соціалізації та особистісного зростання. Тому підтримка й розвиток мистецької педагогіки є ключовими для формування гармонійного й культурно багатого суспільства.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Гайдамака О. Інтегративна мистецька освіта – крок у майбутнє. *Мистецтво та освіта*. 2006. №4. С. 2–4.
2. Лобанов А. П. Педагогічна творчість. Практикум для студентів. Харків: Федорко, 2020. 322 с.
3. Падалка Г. М. Педагогіка мистецтва: Теорія і методика викладання мистецьких дисциплін. Київ: Освіта України, 2008. 274 с.

---

*Екслер Дар'я*  
*магістр 1-го курсу*  
*спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»,*  
*Запорізький національний університет*  
**Локарева Г. В.**  
*доктор педагогічних наук, професор,*  
*завідувачка кафедри акторської майстерності,*  
*Запорізький національний університет*

## **ГУМАНІСТИЧНЕ СПРЯМУВАННЯ МИСТЕЦЬКОЇ ПЕДАГОГІКИ**

Проблема гуманізації в сучасному суспільстві дуже актуальна у зв'язку зі значними соціально-політичними явищами, що відбуваються в нашій країні. По-перше, воєнні події, які певним чином впливають на свідомість людей взагалі й молоді зокрема. Стан війни об'єктивно активізує механізми морально-психологічного й фізичного самозахисту особистості. Одним із таких соціальних інститутів, який має потенціал для вирішення цієї проблеми (формувати гуманістичну особистість) є театр. Отже, підготовка й виховання компетентних, висококваліфікованих, гуманістично спрямованих спеціалістів у цій галузі є актуальною та важливою, а результатом процесу фахової підготовки мають стати випускники, які найперше були б особистостями, що несуть людям (глядачам) Добро, Красу й Любов.

Мистецька освіта передбачає здобуття спеціальних знань, розвиток спеціальних здібностей, формування естетичного досвіду, а також ціннісних орієнтацій і духовної культури в процесі активної мистецької діяльності, набуття особою комплексу професійних (водночас виконавських) компетентностей. Вона також має бути спрямована на професійну художньо-творчу самореалізацію особистості й отримання кваліфікацій у різних видах мистецтва. Духовна культура людини визначається передусім її ставленням до загальнолюдських цінностей, слугує мірою їхнього засвоєння й привласнення, здатністю реалізувати ці цінності, розкрити свої глибинні життєві потенції, здійснити гуманно-творчу спрямованість своєї особистості.

Водночас усе частіше наукове товариство підкреслює, що сучасна криза освіти має серйозні внутрішні причини через

---

недосконалість наявної програми, пов'язаної зі втратою концептуальних сенсів для освіти людини. Через це тема гуманізації освіти на сьогодні є вельми актуальною та затребуваною [1].

Сучасний феномен гуманізму містить системостворювальні постулати: любов, толерантність, рівність, свобода й життя. Гуманізм є стійкою системою поглядів, що визнають цінність кожної окремої людини як особистості та проголошують її права на щастя й розвиток. Як підкреслює В. А. Будянська, «Гуманізація пропагує гідне ставлення до людини та визнання загальнолюдських цінностей» [1, С. 61]. Проте далеко не завжди ці благородні постулати бажано реалізуються в житті. Зигмунд Фройд у своїй роботі «Я і Воно» [3] наголошував на цій амбівалентності, властивій *Homo sapiens*. У педагогічному контексті наше свідоме хоче передати свій досвід майбутньому поколінню, але підсвідоме хоче розкритикувати сповнену помилок роботу учня. Тому не дивно, що сучасна система освіти переживає серйозну кризу, багато в чому сформовану деякими помилками в педагогічній практиці минулих поколінь.

Гуманізація освіти є процесом, спрямованим на розвиток особистості як активного суб'єкта творчої праці, пізнання та спілкування. Вона є ключовим елементом нового педагогічного мислення, що змінює погляд на характер і сутність педагогічного процесу, у якому і педагог, і учні виступають як рівні суб'єкти розвитку власної творчої індивідуальності. У сучасній гуманістичній теорії кінцевою метою освіти є здатність кожної людини бути активним суб'єктом діяльності й нести відповідальність за свої вчинки, думки, висловлювання. З цього постає мета гуманізації освіти – створення відповідних передумов для розвитку тих властивостей особистості, які потрібні їй і суспільству для включення в соціально значущу діяльність.

Гуманізація освіти передбачає єдність загальнокультурного, соціально- морального та професійного розвитку особистості. Освіта як процес становлення психічних властивостей і функцій зумовлена взаємодією молодого покоління зі старшим. У зв'язку з різким науково-технічним стрибком останніх десятиліть, виразно помітний момент значної несхожості поколінь. Особливо підкреслив цю проблему загальний і різкий перехід на дистанційну

---

форму навчання. Викладачеві старшого покоління не просто комунікувати зі студентом однією мовою, йому важко дається технічний компонент освітнього процесу, не визначені й не «узаконені» норми комунікації.

Особистісний підхід передбачає, що і педагоги, і здобувачі освіти ставляться до кожної людини як до самостійної цінності, а не як до засобу для досягнення своїх цілей. Чим менш вираженими будуть загальнокультурні й соціально-моральні розбіжності суб'єктів у педагогічному процесі, тим вищою буде вірогідність появи вільної та творчо-активізованої особистості.

У сучасному мінливому світі проблема недостатньо розвиненої гуманізації освіти все ще є серйозною перешкодою в подальшому розвитку системи освіти. Особливо гостро вона відчувається в мистецьких дисциплінах, у яких синергія творчості й порозуміння між студентом і викладачем є неодмінним чинником ефективного виховання. Вихід із цього положення ми вбачаємо в більш розвиненій міжособистісній комунікації, усвідомленому та двосторонньому обміні досвідом між викладачем і здобувачем освіти.

Проблема гуманістичного спрямування виховання майбутнього актора містить два аспекти: з одного боку – формування гуманістичної особистості майбутнього фахівця; з іншого – гуманізація самого освітнього процесу вищої школи (гуманітаризація змісту професійної освіти, встановлення гуманістично-толерантних стосунків суб'єктів навчально-виховного процесу, встановлення гуманістичної позиції для закладу вищої професійної освіти, відповідно до якої людина є найважливішою цінністю суспільства). Визначення цих аспектів детермінує шляхи (вектори) виховання гуманістичної спрямованості майбутнього актора в системі професійної освіти вищої школи. Формування гуманістичної особистості майбутнього фахівця є, на нашу думку, стратегічним питанням педагогічного процесу вищого навчального закладу, і не тільки в контексті виховання майбутнього актора [2].

Отже, театральне мистецтво як одна з форм суспільної свідомості має безмежні можливості впливу на свідомість як окремої людини, так і суспільства. Ми переконані, що проголошення гуманістичних цінностей є головною функцією

---

театрального мистецтва. Відповідно до цього має бути підготовлений і вихований актор, який сам був би гуманістичною особистістю. Для цього освітній процес вищого навчального закладу має бути гуманістично спрямованим.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Локарева Г.В. Гуманістичне спрямування професійного виховання майбутнього актора. *Вісник Запорізького національного університету: Педагогічні науки: зб. наук. пр. Запоріжжя: ЗНУ*, 2018. № 2(31). С. 53-60(Index Copernicus) .

2. Пилаєва Т.В., Будянська В.А. Теоретично обґрунтування поняття «гуманізація освіти». *Збірник наукових праць "Педагогічні науки"*. 2019. № 86. С.60-64.

URL: <https://ps.journal.kspu.edu/index.php/ps/article/view/892> (дата звернення 20.05.2024)

3. Фрейд З. Я и Оно: Сочинения. Харьков: «Фолио», 2001. 864 с.

---

## Секція 2

### «Історія театру: персоналії та мистецький досвід»

---

**Модератори: Соколовська Н. П.** – ст.викладач кафедри акторської майстерності ЗНУ

**Гринь Л. О.** – канд. пед. наук, доцент кафедри акторської майстерності ЗНУ

***Болотна Анастасія**  
студентка 1-го курсу  
спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»,  
Запорізький національний університет*

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

### **ПОЕТИЧНІСТЬ ЯК СЦЕНІЧНА СТИЛІСТИКА АКТОРСЬКОЇ ГРИ НАТАЛІЇ УЖВІЙ**

Стилістична своєрідність твору, мовна характерність, що відбиває в собі систему мислення героїв, і багато інших особливостей мови відіграють величезну роль у створенні повноцінного сценічного твору.

Ці особливості мають знайти яскраве вираження в мовленні виконавців. Однією з таких особливостей сценічної стилістики є поетичність акторської гри та мовлення легендарної української акторки театру та кіно Наталії Михайлівни Ужвій.

Майбутня акторка народилася 8 вересня 1898 року в невеличкому містечку Любомль на Волині. У буремні роки революції Наталка зі своєю сім'єю переїхала до Золотоноші Черкаської області. Саме тут у аматорському театрі Наталка зіграла свою першу епізодичну роль квартирантки в п'єсі Габрієли Запольської «Мораль пані Дульської».

У 1922 році Наталія Ужвій переїхала до Києва. Завдяки доленосній зустрічі з Іваном Мар'яненком акторка-початківця потрапила в допоміжний склад Київського українського



---

драматичного театру імені Тараса Шевченка. У 1925-му та 1926-му роках стала ведучою акторкою Одеського драматичного театру.

У 1926-му році Лесь Курбас запросив Наталію Михайлівну до свого театру «Березіль». Талановита акторка мала надзвичайної краси тембр голосу й майстерно володіла словом. Коли Наталія Ужвій працювала над образом своїх героїнь, розкривала їхню честь і гідність, громадянську свідомість, суспільну активність, душевну цнотливість і благородство, випромінювалася тонка, сердечна поезія. І це не залежало від того, що грає актриса, – ліричну чи характерну роль, комедійний чи трагедійний образ.

Поетичність була сценічною стилістикою Н. М. Ужвій. Вона залишалася справжньою поетесою й тоді, коли виступала на захист ображених, скривджених, обійдених долею героїнь, прославляла велич людського духу. Дізнаємося про інтонаційну пластику акторки у викладі Йосипа Кисельова: «Спокійні, карбовані слова зосередженої Оксани, м'який ліричний голос Тугіної, тонка іронія у швидких репліках шекспірівської Беатріче, фальшиві й награні признання Марини Мнішек, чутлива мова Марусі Богуславки, з глибини душі вихоплюються слова Лізи Муравйової, невдаваною щирістю сповнена мова Кручиніної, дзвінкий і зворушливий голос Наталки Ковшик, напружено пристрасний Тані Єгорової» [2]. У гострому словесному двобої Катаріні з Петруччіо, коли їхній діалог нагадував змагання на шпагах, Н. Ужвій різючими репліками героїні відстоювала людські права, жіночу честь і гідність, що продовжувала зрештою робити протягом усього свого творчого життя. Мета була одна – дати відсіч насильству, власницькій чоловічій самовпевненості. Створюючи образи матерів, артистка завжди виходила з певного творчого задуму. У Кручиніної то були духовна й культурна місія прогресивного митця. У Софії Коломійцевої – прикре усвідомлення своєї нікчемності й приреченості. У Марусі Богуславки – трагічні вагання між патріотичним обов'язком і материнськими почуттями. У Наталки Ковшик – заклик до життєвої активності, до утвердження особистості. Філумена Мартуруано обстоювала свою людську гідність, право на родинне гніздо. Люсі Купер мовчки засуджувала меркантильність своїх дітей, меркантильний дух буржуазного суспільства [1, с. 176]. Зображувалася людська індивідуальність із усіма притаманними їй рисами, відтворювалися

---

образи матерів, конкретні й символічні. Проте при цьому ніколи не забувалася громадянська, суспільна мета, без якої мистецтва реалізму не буває. Тому образи матерів, створені Н. Ужвій, такі емоційно багаті й духовно насичені, життєво вірогідні й поетично узагальнені, у них завжди поєднуються почуття і думка, пристрасть і мрія.

Артистка виконувала розгорнено виписані й епізодичні ролі. У житті актриси нерідко особисто пережите виплескувалось у сценічному творінні.

Історія загибелі власного сина безпосередньо стосувалася Н. Ужвій у виставі «Без вини винні» за драмою Олександра Островського в постановці Бориса Норда. Там вона відтворила свій біль у образі Кручиніної – матері, яка теж втратила свого сина. Коли Ужвій-Кручиніна промовляла від імені своєї героїні: «І я була матір'ю, і я так само бачила вмираючого сина, тільки мій син помер ще дитиною», здавалося, що вона говорить від себе, про своє, наболіле. Так воно і було. Натхненно, без усяких сентиментів, на високій трагедійній ноті. «Наталія Михайлівна не просто грала, а немов наново створювала образи, через слово оживляла, наповнювала кожного персонажа почуттями, зливалася в одне ціле з персонажем» [3].

У документальному фільмі 50-х років ХХ ст. Наталія Михайлівна виступає перед юнаками, майбутніми військовими чи дипломатами, говорячи: «Я би хотіла зіграти матір майбутнього! Ту матір, син якої підкорює нові галактики, нові планети і ніби об'єднує часи». І в інтонації актриси, і в її очах видніється неприхована щирість, материнський щем.

Наталія Ужвій майже півстоліття втілювала на українській сцені символічний і реалістичний образ Матері українського театру, образ берегині. Саме цей мелодраматизм, ліризм і вокальність подачі тексту були абсолютно органічними [4]. Кожний образ Наталії Ужвій (і драматичний, і комедійний) ніби огортає унікальний український сценічний мелос актриси. На думку критиків і театрознавців, саме поетичність актриси і є основою її сценічної стилістики. У постановці Гната Юри в «Украденому щасті» актриса зіграла легендарну Анну. Про цю франкову героїню критик Й. Кисельов пише: «Вона не говорить, а ніби співає. Кожен, хто бував у карпатських верховинах знає, що, зображуючи Анну,

---

Ужвій не декламувала, а правдиво, життєво передавала у своїй мові співучі інтонації жительок Карпат» [5]. Тембр Наталії Ужвій м'який, іноді надтріснутий. Її ліричне проникнення в ество образу, яке не передбачало сентиментальності, а завжди стверджувало особливості характеру персонажу, надихало глядача [5].

Сьогодні ім'я Наталії Ужвій увічнене в історії. На її честь названо вулиці в Києві, Харкові, Черкасах. Своєю грою вона залишає добрі сліди в серцях і глядачів, і драматургів. Зорею ясніє образ прекрасної українки, яка вірною любов'ю освітила націю. Зорею вічною сяє дочка України в пам'яті народу [6, с. 121].

#### **ЛІТЕРАТУРА**

1. Кисельов Й. Поетеса української сцени : підручник. Київ: Мистецтво, 1978. 205 с.
2. Саква О. Безсилий батіг реальності : стаття. Київ: Кіно-Театр, 2019. 35-38 с.
3. <https://uain.press/blogs/1077763-1077763>
4. <https://rozмова.wordpress.com/2013/08/22/oleh-verhelis/>
5. <https://ft.org.ua/ua/frankivtsi/history/uzhviy-nataliya>
6. <https://nashformat.ua/files/products/ebook-nataliya-uzhviy-622776.800x800.jpeg?240502035613>

---

**Садовська Анастасія**  
студентка III курсу  
спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»,  
Запорізький національний університет  
**Науковий керівник: Гринь Л. О.**  
кандидат педагогічних наук,  
доцент кафедри акторської майстерності,  
Запорізький національний університет,  
заслужений діяч мистецтв України

## **ЗНАЧЕННЯ ТВОРЧОСТІ МИКОЛИ САДОВСЬКОГО ТА МАРІЇ ЗАНЬКОВЕЦЬКОЇ В РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ СТОЛІТТЯ**

Яскравою сторінкою в історії української культури ХІХ століття є професійний український театр корифеїв, які, не дивлячись на всі намагання влади пригнітити національну культуру, зробили новий крок у тогочасному театральному мистецтві. Корифеями називали провідних акторів у хорі давньогрецького театру. Коли хор брав участь у дії п'єси, то корифей здійснював контакт між акторами й хором, двома-трьома віршами резюмуючи почутий монолог або повідомляючи про вихід нового персонажа. Сьогодні слово «корифей» набуло переносного значення провідної особи, світила в будь-якій галузі: корифей науки, корифей театру тощо.

Український театр завжди славився своїми видатними акторами, які стали справжніми корифеями мистецтва. Серед них особливе місце займають Марія Заньковецька та Микола Садовський – дві великі постаті українського театру, які своєю акторською майстерністю залишили слід у історії національної культури. Микола Садовський працював у період зростання національної свідомості серед українського народу, коли театр відіграв важливу роль у формуванні національної ідентичності й культурного самовизначення.

Ціла низка талановитих сценічних образів, створених Миколою Садовським, гідно репрезентує зразки високої театральної культури, є прикладом вірного служіння своєму народу й об'єктом уважного вивчення сучасними молодими діячами мистецтва. Марія Заньковецька була однією з перших актрис, яка

---

говорила українською мовою на сцені, що було важливим кроком для підтримки української культури й ідентичності. Вона також зробила значний внесок у поширення української літератури й театрального мистецтва серед широкого загалу, була людиною цілісного характеру, великого розуму, глибокої душі й сильних пристрастей. Менше за все вона думала про примарний успіх. Уперто працюючи над собою, із кожним роком удосконалюючи свою майстерність, блискуче виконувала найскладніші ролі, жила життям своєї героїні, повністю перевтілюючись у світ її думок і почувань. Марія Заньковецька та Микола Садовський – талановиті актори, які зуміли передати глибокі почуття й емоції через свої вистави. Їхня особистість була такою ж яскравою, як і їхня акторська майстерність, і саме ці дві талановиті постаті змогли зробити український театр по-справжньому народним.

На основі проаналізованих джерел можемо визначити величезний вклад Миколи Садовського та Марії Заньковецької в діяльність театру корифеїв другої половини XIX століття, яка увійшла в історію української культури як «золотий вік» театру. Вони створили школу акторської та режисерської майстерності й піднесли український театр на значно вищий щабель професіоналізму.

Обидва актори були видатними представниками українського театру, які відзначалися високим рівнем професіоналізму, талантом і вражаючою емоційною грою. Вони володіли широким діапазоном акторських здібностей, здатністю до втілення різноманітних персонажів у різних жанрах театрального мистецтва.

Микола Садовський і Марія Заньковецька намагалися розвивати акторське мистецтво через глибоке розуміння ролей, емоційну глибину й постійне самовдосконалення. Актори прагнули до ідеалу в кожному виступі та ставили перед собою завдання постійного розвитку як фахівці своєї справи.

Марія Заньковецька вражала своєю глибокою емоційною грою, чарівним голосом і здатністю до передачі психологічних конфліктів персонажів, тоді як Микола Садовський був майстром режисерської діяльності, але також успішно виконував комедійні, драматичні й трагічні ролі. Вистави та фільми за їхньої участі справляли незабутнє враження на глядача, що свідчить про велику силу театрального мистецтва. Марія Заньковецька й Микола

---

Садовський назавжди залишаться для нас невмирущими символами справжньої творчості, великих талантів, які стали прикладом для шанувальників українського мистецтва.

#### **ЛІТЕРАТУРА**

1. Заньковецька М.К. Київ: Мистецтво, 1937. 16 с.
2. Софія Тобілевич. Корифеї українського театру. Київ: Мистецтво, 1947. 99 с.
3. Мар'яненко І.О. Мої зустрічі і спільна творча праця з М.К. Заньковецькою. Вінок спогадів про Заньковецьку. Київ: Мистецтво, 1950. 82 с.
4. Василько В. М. Садовський та його театр. Київ: Мистецтво, 1955. 302 с.

---

*Лебедєва Олена*  
студентка 3 курсу  
спеціальності «Сценічне мистецтво»,  
Запорізький національний університет  
**Науковий керівник: Гринь Л. О.**  
кандидат педагогічних наук,  
доцент кафедри акторської майстерності,  
Запорізький національний університет,  
заслужений діяч мистецтв України

## **СПАДЩИНА МОЛЬЄРА В СУЧАСНОМУ ТЕАТРІ**

Жан Батист Мольєр був одним із найвідоміших драматургів класичної французької літератури. Його роботи «Тартюф», «Дон Жуан» і «Міщанин у дворянстві», залишаються популярними й часто ставляться на сучасних сценах, що свідчить про безсмертність і універсальність обраних драматургом тем. Його п'єси часто містять сатиричні елементи, критикуючи суспільні звичаї, лицемірство й корупцію. Твори часто використовують у навчальних освітніх програмах для вивчення літератури, театрального мистецтва й історії, адаптації п'єс на сучасній сцені допомагають студентам і молоді краще зрозуміти й оцінити класичні твори. Ці теми залишаються актуальними і в наш час, що дозволяє режисерам використовувати роботи драматурга для відображення сучасних проблем і викликів. Ж. Б. Мольєр був новатором у своєму епосі, вводячи нові жанри та форми в театральне мистецтво. Дослідження його методів і прийомів може надихати сучасних драматургів і режисерів на нові експерименти й інновації. Вивчення й переосмислення спадщини Ж. Б. Мольєра допомагає зберігати й розвивати французькі культурні традиції. Його роботи є важливою частиною європейської культурної спадщини, і звернення до них сприяє збереженню цього надбання для майбутніх поколінь. Дослідження спадщини Жана Батиста Мольєра сприяє не лише збереженню класичної літературної спадщини, але і її інтеграції в сучасний культурний контекст. Театральне мистецтво Франції XVII століття надзвичайно багате та впливове. В його основу покладено естетичні принципи Мольєра.

На основі проаналізованих джерел нами виявлені теоретичні й естетичні аспекти театрального мистецтва Франції XVII століття.

---

Вони відображали вплив гуманізму та класицизму, а також барокову розкіш і риторичу. Театр став місцем, де відбувалася не лише розвага, а й високомистецький та культурний обмін ідеями.

Драматург залишив неймовірний слід у історії та розвитку театру, а методи, які митець розвинув у своїх п'єсах, продовжують впливати на сучасних акторів і залишаються актуальними й сьогодні. Багато з його принципів, таких як глибоке вивчення характерів, природність у грі та акцент на комічність, знаходять своє відображення в сучасних акторських школах і театральних постановках. Його відомий стиль комедії дає акторам змогу розвинути тонкий гумор і майстерно використовувати мовленнєві засоби для створення яскравих образів на сцені. Його традиція використання масок, міміки й жестикуляції для створення комічного ефекту й підкреслення характерів персонажів продовжує інспірувати нове покоління театральних майстрів.

Ж. Б. Мольєр відомий як батько комедії та великий новатор театального мистецтва. Його вистави відзначалися глибоким пізнанням людської природи, гострим сатиричним поглядом на суспільні проблеми й умінням підкреслити комічні аспекти поведінки людей. Процес творення й постановки його п'єс вимагав великої акторської майстерності та висував певні вимоги до виконавців ролей.

Драматург був великим майстром сценічної гри, і його методи акторської роботи стали ключовими для досягнення успіху на сцені. Він дбав про вивчення характерів і психології персонажів, віддавав перевагу натуралізму у виконанні ролей, використовував різні техніки комічної гри та проводив суворі репетиції для досягнення максимальної виразності в постановці п'єс.

Важливою особливістю його творчості було поєднання глибокого розуміння людської психіки з високорозвиненим акторським мистецтвом. Звичайно, письменник не був ні філософом, ні теоретиком мистецтва, і було б марно вимагати від нього послідовно продуманих відповідей. Будь-яке вчення цікавило його насамперед у своєму соціальному – міжособистісному й суспільному – втіленні та наслідках. Не дотримуючись суворо філософських доктрин, він вбирав багато ідей із різних джерел, із самої атмосфери того часу, і розчиняв їх у власному «мольєрівському» світогляді.



---

## ЛІТЕРАТУРА

1. Давиденко Г. Й., Величко М. О. Історія зарубіжної літератури XVII-XVIII століття: Навч. посібник. Київ: Центр учбової літератури, 2007, 292 с.
2. Оскар Г. Брокетт, Франклін Г. Гілді, Історія театру. Львів: "Літопис", 2014. 727 с.
3. Ніколенко О.М. Зарубіжна література. 9 клас: підруч. Київ: «Ранок», 2009. 256 с.

---

*Горбачова Злата*  
студентка III курсу  
спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»,  
Запорізький національний університет  
**Науковий керівник: Гринь Л. О.**  
кандидат педагогічних наук,  
доцент кафедри акторської майстерності,  
Запорізький національний університет,  
заслужений діяч мистецтв України

## **ВНЕСОК ЛЕСЯ КУРБАСА ЯК РЕФОРМАТОРА В РОЗВИТОК УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ**

На початку ХХ століття Україна пережила період значних культурних і соціальних змін, які відобразилися в розвитку театральної сфери. У цьому контексті особливою постаттю став визначний режисер Лесь Курбас, який своєю революційною творчістю суттєво вплинув на розвиток українського театру. Його творчість була важливим етапом у формуванні сучасної української театральної культури.

Лесь Курбас відомий своїм новаторським підходом до режисерської роботи, він поєднував елементи традиційного українського народного театру із сучасними європейськими тенденціями. Режисер, впізнаваний за своєю педагогічною діяльністю, створив унікальну систему акторської майстерності, яка допомагала акторам розвивати свої таланти й виразність на сцені. Його вплив на український театр був надзвичайно великим і досі відчувається в сучасних театральних постановках.

У своїй режисерській діяльності Лесь Курбас відзначався такими особливостями: відмовлявся від традиційних підходів до роботи; поєднував різні види мистецтва, включаючи акторську майстерність, музику, танець і мистецтво декору, створюючи цілісні театральні постановки; використовував театр для висвітлення соціальних проблем і піднесення свідомості глядачів, змінював уявлення про театр.

Ця тема залишається актуальною, оскільки в сучасному світі на фоні стрімкого розвитку технологій і глобалізації режисерське мистецтво залишається важливим інструментом візуалізації ідей та цінностей. Лесь Курбас і його творча спадщина можуть надихати й

---

навчати сучасних театральних діячів експериментувати з новими формами та способами виразності.

На основі досліджених і проаналізованих джерел нами виявлено становлення українського театального мистецтва на початку ХХ ст. У цей час Україна переживала великі культурні й соціальні трансформації, що знайшли своє відображення і в розвитку театального сектору. У цьому контексті особливою постаттю став видатний режисер Лесь Курбас, який своїми революційними роботами сприяв розвитку українського театру.

За часів Леся Курбаса український театр пережив період активного розвитку й експериментів, став важливим інструментом висвітлення соціальних і політичних проблем українського суспільства, але також пережив і період репресій з боку влади, що згодом призвело до ліквідації театру, арештів і заслання митців.

Лесь Курбас європеїзував український театр, який до того часу був виключно націоналістичним і побутовим. Він створив експериментальний театр українського модернізму, який виводив західний театр на передові рубежі мистецьких пошуків. Режисер ретельно планував кожен деталь вистави, включаючи декорації, костюми та освітлення, створюючи цілісну картину світу, що відображала його концепції та ідеї.

Митець працював актором, режисером, педагогом, публіцистом і перекладачем. Заснував кілька мистецьких об'єднань, зокрема «Молодий театр» і Мистецьке об'єднання «Березіль», і розробив власну систему режисури, засновану на методі «трансформації». Його п'єси вирізнялися глибоким підходом до психології персонажів і естетичною складністю, яка не завжди була зрозумілою широкому загалу.

Творчість Леся Курбаса відкрила нові горизонти для українського театру та мала значний вплив на подальший його розвиток у світі. Його ідеї щодо нового театру досі залишаються важливими для сучасних театральних діячів. Завдяки йому сценічне мистецтво стало по-справжньому естетичним і філософським. І зараз для нас «Березіль» є символом високої культури, сміливих мистецьких експериментів і боротьби за справжній український театр.

---

## ЛІТЕРАТУРА

1. Видатний митець ХХ століття: (До 120-річчя від дня народж. Леся Курбаса). Харків: Харківська облдержадміністрація, 2007. 72 с.
2. Козак Б. Життя і творчість Леся Курбаса Львів: Літопис, 2012. 656с.
3. Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ століття / Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. Київ: Інтертехнологія, 2006.
4. Курбас Л. Філософія театру / упоряд. М. Лабінський. Київ: Видавництво «Основи», 2001. 918 с.

---

**Найдьонова Ірина**  
студентка III курсу  
спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»,  
Запорізький національний університет  
**Науковий керівник: Гринь Л. О.**  
кандидат педагогічних наук,  
доцент кафедри акторської майстерності,  
Запорізький національний університет,  
заслужений діяч мистецтв України

## **ВПЛИВ ДАВНЬОГРЕЦЬКИХ ДІЯЧІВ НА РОЗВИТОК ТРАГЕДІЇ**

Давньогрецька трагедія є важливим елементом культурної спадщини, який не лише відображає складність духовного світу стародавніх греків, але й відіграє значну роль у формуванні та еволюції сучасного театрального мистецтва. Особливості розвитку давньогрецької трагедії є ключовими для розуміння її впливу на суспільство й культуру епохи, а також для визначення її значення як основи реформ у давньогрецькому театрі.

Для будь якого народу культура має великий вплив. Для Давньої Греції це були в першу чергу діячі, що розкрили поняття трагедії. Їхні твори та виступи можуть відображати актуальні проблеми й ідеї, спонукаючи громадський діалог і рефлексію. Вони можуть бути каталізаторами змін, спонукаючи до нових ідей і перегляду старих уявлень.

Діячі можуть об'єднувати людей навколо спільних цілей та ідеалів. Вони здатні створювати ініціативи й події, які сприятимуть розвитку суспільства й підвищенню його свідомості.

Давньогрецька трагедія, що виникла в V столітті до нашої ери, не тільки відображала духовні та соціальні проблеми свого часу, але й заклала основи для розвитку театрального мистецтва. Театральні вистави були важливим засобом виховання громадян, допомагаючи формувати їхнє моральне та етичне світосприйняття. Через драматичні сюжети й персонажів глядачі вчилися розуміти й розглядати складні етичні питання, навчалися співчуттю та милосердю. Головними постатями, які суттєво вплинули на розвиток цього жанру, є Есхіл, Софокл і Еврипід.

Есхіл, якого часто називають «батьком трагедії», здійснив справжню революцію в театрі. Його основний внесок полягав у

---

введенні другого актора, що дозволило створити діалоги й підвищити драматичну напруженість вистав. Есхіл також суттєво вдосконалив декорації та костюми, що сприяло більш реалістичному відтворенню подій на сцені. Його найвідоміші трагедії «Прометей закутий» і «Орестея» є класичними зразками давньогрецької драми.

Софокл, який прийшов на зміну Есхілу, продовжив розвивати трагедію, ввівши третього актора. Це дало змогу створювати більш складні сцени й розширювати сюжетні лінії. Софокл також звертав особливу увагу на розвиток персонажів, роблячи їх більш глибокими й багатогранними. Його шедеври «Цар Едіп» і «Антигона» залишаються неперевершеними прикладами трагедії, що досліджують складні етичні та філософські питання.

Еврипід, останній із великих трагіків, вніс гуманістичний підхід у трагедію. Його персонажі стали більш реалістичними та психологічно складними. Еврипід не боявся ставити під сумнів традиційні цінності й критикувати суспільні норми. Його трагедії «Медея» та «Іполит» відрізняються глибоким психологізмом і соціальною критикою.

Порівнюючи внески Есхіла, Софокла та Еврипіда, можна побачити, як кожен із них додав нові елементи до трагедії, розширюючи її межі та збагачуючи жанр. Есхіл створив основу для діалогу й драматичної дії, Софокл поглибив розвиток персонажів і їхніх внутрішніх конфліктів, а Еврипід приніс реалістичність і соціальну критику.

Отже, внесок цих трьох видатних діячів у розвиток давньогрецької трагедії є неоціненним. Вони не лише заклали основи для розвитку жанру, але й стали авторами творів, що залишаються актуальними та впливають на літературу й театр до сьогодні. Дослідження їхньої творчості дає змогу краще зрозуміти еволюцію трагедії та її вплив на подальший розвиток світової драматургії.

### ЛІТЕРАТУРА

1. **Аристотель.** "Поетика". Київ: Мистецтво, 2010. 150с.
2. **Софокл.** "Цар Едіп". Харків: Фоліо, 2015. 120с.
3. **Есхіл.** "Орестея". Київ: Либідь, 2013. 200с.
4. **Еврипід.** "Медея". Київ: Веселка, 2008. 130с.
5. **Бернард Нокс.** "Вступ до Грецької трагедії". Cambridge University Press, 1983. 168с.

---

**Стрибіж Анна**  
студентка 1-го курсу  
спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»,  
Запорізький національний університет  
**Петрик Т. Д.**  
старший викладач кафедри акторської майстерності,  
Запорізький національний університет

## **ПРАКТИЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ П. К. САКСАГАНСЬКОГО Й ТЕОРЕТИЧНІ ПРАЦІ, СПРЯМОВАНІ НА ПІДНЕСЕННЯ КУЛЬТУРНОГО РІВНЯ СЦЕНІЧНОГО СЛОВА**

Сценічна мова є особливо важливим елементом культурного рівня та професійної виразності для сучасного актора. З розвитком саме сценічного слова пов'язані безліч напрацювань і вдосконалень. Багато видатних діячів-класиків – М. Л. Кропивницький, М. К. Заньковецька, М. К. Садовський, П. К. Саксаганський та інші – наполегливо працювали над естетичністю української мови, показуючи її красу й витонченість, постійно розвивали її та вивели на новий рівень. Великий і безцінний внесок у розвиток сценічного мовлення зробив видатний актор, режисер, наставник і педагог багатьох акторів і режисерів Панас Карпович Саксаганський (справжнє прізвище Тобілевич).

Народився він на Херсонщині в 1859 році. Вже в юності захопився влаштуванням аматорських вистав, і після закінчення Єлисаветградського реального училища розпочав свою сценічну кар'єру в Єлисаветграді, де брав участь у аматорському гуртку під керівництвом Михайла Кропивницького.

Під час військової служби також грав у українських виставах трупи Чернишова. А свою професійну творчу діяльність розпочав на сцені миколаївського театру в 1883 році, виконавши роль Возного в Наталці Полтавці. У 1918 році в Києві П. К. Саксаганський створив народний театр, а в 1922 році на його базі було створено Український драматичний театр імені М. Заньковецької, який сьогодні знаходиться у Львові.

Творчість П. К. Саксаганського набула великого значення для формування правдивої, реалістичної сценічної мови. У ній він виявляв багатство й красу мови українського народу, її мелодико-ритмічні й інтонаційні можливості, довів, що слово може бути

---

високохудожнім, ідейно-впливовим, що воно здатне виявити всі відтінки духовного життя персонажів. Висока культура сценічної мови, зміни в її стилі й техніці створювали передумови для вироблення основних елементів українського сценічного мовлення [1, с. 49].

Необхідно відзначити підвищену яскравість і чистоту вимови П. К. Саксаганським тексту своїх ролей. Актор і режисер Борис Васильович Романицький, згадуючи про свого наставника, писав, що він не може пригадати жодної дикційної вади в П. К. Саксаганського: «І в подачі характерного звукового й дикційного обрамлення образу, і в інтонаційних спогадах, і в півтонах розмовної й іноді психологічної подачі слова, і в сценах найвищого горіння, і в напруженні пристрасного шепоту, і в грайливості легкої комедії, і у винятково блискучому вмінні артиста подавати крещендо, і в скоромовці, і в мові широкого білого вірша, – словом, у всій багатющій і безконечній барвистості сценічної мови – скрізь допомагала Панасові Карповичу його виняткова дикційна вправність. Вона ніколи не зраджувала йому» [3]. І хоч актор мав неабиякі природні голосові дані, це не заспокоювало його, роботу над поліпшенням звучання слова він проводив протягом усього життя.

П. К. Саксаганський усебічно розвивав виразність і гнучкість голосу, силу звуку і його забарвлення, постійно розширював діапазон звучання. «Муштра всього тіла і язика забирала в мене багато часу і доводила мене часто до фізичної втоми» [3], – зізнавався він пізніше.

У своїй акторській роботі П. К. Саксаганський створив цілу галерею своєрідних «мовних портретів», використовуючи для цього багату палітру свого голосу. Створюючи партитури сценічної мови, Панас Карпович використовував дикційні, тембральні модуляції, паузи, акценти, ритміку. Але ця технічна досконалість сценічної мови не була самоціллю, а служила для виявлення різного духовного світу персонажів, їхніх класових та ідейних позицій.

Видатний український поет і вчений М. Т. Рильський писав: «Саксаганський-артист працював безупинно. Його акуратність у ставленні до роботи ввійшла в прислів'я. Коли другий велетень українського театру, брат Панаса Карповича і по крові, і по сцені –



---

Микола Садовський – іноді, покладаючись на свій величезний досвід і колосальний темперамент, дозволяв собі «грати під суфлера» або імпровізувати слова ролі, то Саксаганський, як правило, завжди точно знав не тільки свою роль, а і всю п'єсу» [1, с. 54].

П. К. Саксаганський приділяв особливу увагу вивченню авторського тексту, його цікавили не тільки соціальна й побутова конкретність образу, а й світогляд автора, епоха, середовище. Добре знаючи цензурні перепони, П. К. Саксаганський наполегливо захищав авторський текст від довільного втручання й переробок [3]. Він вимагав від акторів не тільки абсолютно чіткого й точного вивчення тексту, а і його смислового навантаження, бо часто актори «не дбають про розуміння деяких окремих слів» [2].

Одночасно з акторською діяльністю П. К. Саксаганський вперше в історії українського театру намагався теоретично узагальнити закони словесної дії. У своїх працях про роботу над роллю особливу увагу він приділяв сценічному слову.

У «подачі слова», тональності, акцентуванні митець вбачав дуже відповідальну роботу актора як щодо розкриття та втілення авторського задуму, так і щодо тлумачення образу героя. Він також вважав, що водночас зі створенням зовнішньої і внутрішньої характеристик персонажів, необхідно розділяти внутрішню й зовнішню техніку роботи над словом. Зовнішня техніка – це голос, дихання, дикція, логічний розбір. При оволодінні внутрішньою технікою весь текст ролі драматург поділяв на три категорії: високодинамічні, динамічні та службові слова. «Слова службового та вирішального значення не можуть... вимовлятися однаковим тоном. Потрібне нюансування слів. Я не кажу, що всі динамічні слова вимагають обов'язкового підвищеного голосу, крику. Треба уникати одноманітності у звучанні голосу. Одноманітність обезбарвлює мову і заважає виділити головне і цікаве» [2, с. 89].

Говорячи про темп, упевненість і твердість тону, П. К. Саксаганський підкреслює, що створити закон про інтонації неможливо, тому що «багато тут залежить від тону, а тон, на превеликий жаль, умирає разом з артистом» [3].

Використовуючи великий досвід створення сценічних реалістичних образів, П. К. Саксаганський прийшов до висновку,

---

що «міміка, вираз очей, жести, хода – все це мусить діяти в цілковитій погодженості зі словом» [2, с. 90].

Отже, огляд і аналіз стану мови українського театру ХІХ – початку ХХ ст. дає підстави стверджувати, що пошуки реалістичного сценічного слова велися видатними майстрами сцени безупинно. У невичерпних джерелах образної поетичної народної мови збагачувався не лише словник, а й сама система художнього мислення акторів. І практична діяльність П. К. Саксаганського та його теоретичні напрацювання, спрямовані на піднесення культурного рівня сценічного слова, сприяли розвиткові художньо-реалістичного українського мовлення на сцені театру.

#### **ЛІТЕРАТУРА**

1. Абрамян В. Театральна педагогіка: навчальний. посібник, Київ: Лібра, 1996. 224 с.
2. Ворон А. Українська мова : підручник 10 кл. закладів загальної середньої освіти. Київ : Видавничий дім «Освіта», 2018, 288 с.
3. Сценічне мовлення в українському театрі (sovfartfor.com)

---

*Дзяба Анна*  
студентка 2-го курсу  
спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»,  
Запорізький національний університет

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

## **ВПЛИВ ІДЕЙ ЛЕСЯ КУРБАСА НА СТАНОВЛЕННЯ УКРАЇНСЬКОЇ ТЕАТРАЛЬНОЇ ШКОЛИ**

Володіючи знаннями в галузі філософії, історії, теорії мистецтва, психології, педагогіки, біології, рефлексології, Лесь Курбас розумів необхідність різнобічної освіти для актора, для його професійного розвитку. Він вважав відсутність загальної культури фактором, що обмежує творчі можливості особистості. Лесь Курбас був відкритим для творчого й педагогічного експерименту, його прагнення реалізувати ідею нового театру починалося з виховання особистості, яка, маючи універсальні творчі можливості й виключні людські якості, буде впливати на формування театрального процесу в Україні.

Організувавши в 1916 р. театральну студію, яка згодом стала називатися Молодим театром, а на початку 1920 р. – мистецьким об'єднанням «Березіль», яке складалося з дев'яти творчих лабораторій, Лесь Курбас зробив значний внесок у розвиток театральної освіти в Україні. У творчих лабораторіях навчалось більше 250-ти учнів. Нові пошуки в напрямі виховання актора також можна було здійснювати у «Кийдрамте» й театрі «Березіль», організованих режисером [1, 3].

Педагогічна діяльність Леся Курбаса полягала в різносторонньому розвитку творчої особистості, у підготовці майбутнього актора до засвоєння законів *демонстрації і сприйняття*, за якими, на його переконання, існує театр: *закону виразності* – підкресленої, не побутової манери використання жестів, міміки, руху; *закону ощадливості* – відбору необхідних засобів зовнішньої виразності, що вимагає опанування актором рухових дисциплін (акробатики, ритміки, пластики); *закону*

---

*сприйняття світу* – опанування елементів психотехніки (сприйняття, оцінка, реакція); *закону послідовності, мотивації, перспективи* – логіки й доцільності сценічної поведінки, психологічної мотивованості, побудови вистави за законами розвитку, що дістала назву архітектоніки сценічного твору; *закону ритмічності* – безперервної, логічно вибудованої лінії ритмічних переходів, згідно з якими створюється малюнок ролі; *закону контрастів* – підтримки напруження дії за рахунок виявлення конфлікту, боротьби протилежностей [2, 3].

Лесь Курбас розробив власну систему формування акторської майстерності, яка ґрунтувалася на тому переконанні, що актор має переживати емоції свого персонажа на фізичному рівні. Актори постійно тренувалися, виконували складні фізичні вправи, вчилися хореографії, прийомам сценічного руху, володіння зброєю, розвивали пластику, манеру мовлення, міміку й інші фізичні якості, щоби якнайглибше розкрити перед глядачами сутність характеру сценічного героя. Актори тренувалися відтворювати власні пережиті почуття з метою їхнього використання в роботі над ролями. Лесь Курбас вважав акторське тіло своєрідним інструментом вираження емоцій і втілення творчих завдань. Він сприяв розвитку індивідуального виконавського стилю кожного зі своїх акторів. Це спонукало їх до вільного самовираження й відкритості перед глядачами, до використання власного емоційного досвіду як матеріалу для створення сценічних образів [1, 2].

З переміщенням театру «Березіль» до Харкова Лесь Курбас продовжував успішно займатися педагогічною діяльністю на театральному факультеті музично-драматичного інституту, відкритому в 1923 р.

Отже, ідеї та практичні здобутки Леся Курбаса, його новаторський підхід до мистецтва режисури, акцент на соціальних проблемах і експерименти з формою, його методи професійного виховання актора, інноваційні підходи до опанування прийомів акторської майстерності відкрили нові можливості для розвитку українського театру, що підтверджує актуальність його творчих і педагогічних пошуків.

---

## ЛІТЕРАТУРА

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

2. Єрмакова Н. Лесь Курбас – театральний педагог. Н.Єрмакова. Проблеми театральної освіти в Україні: Матеріали наукової конференції [Голова ред.колегії: академік І.Д.Безгін]. К.:ВВП «КОМПАС», 2003. С. 9-11.

3. Кравчук П. Лесь Курбас – театральний педагог. Петро Кравчук. Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К.Карпенка-Карого. К. : ВД «ЕКМО», 2008. С. 275.

---

**Гринь Роман**  
студент 2-го курсу  
спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»,  
Запорізький національний університет  
**Соколовська Н. П.**  
старший викладач кафедри акторської майстерності,  
Запорізький національний університет,  
заслужена артистка України

## **ВИКОНАВСЬКА МАЙСТЕРНІСТЬ АКТОРА ПЕРІОДУ СТАНОВЛЕННЯ УКРАЇНСЬКОГО ПРОФЕСІЙНОГО ТЕАТРУ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ СТОЛІТТЯ**

На території нашої держави через заборону української мови в ХІХ ст. відкривати спеціальні заклади для надання професійної театральної освіти було неможливо. Майбутніх акторів готували на приватних драматичних курсах, де навчання проводилося російською або польською мовами. Також необхідні професійні знання й уміння набувалися акторами безпосередньо впродовж практичної діяльності в процесі спілкування з більш досвідченими колегами, режисерами, керівниками театрів (М. Кропивницький, П. Саксаганський, М. Садовський, Й. Стадник та ін.) [1, 2].

Наприкінці 70-х років українське акторське мистецтво й сам театр набули виразних суспільно-громадських функцій, сприяючи піднесенню національної свідомості народу. Цей театр прийнято називати театром корифеїв. Слово «корифей» має грецьке походження. У давньогрецькій трагедії корифеєм називали керівника хору або заспівувача, іншими словами – ватажка митців. У сучасному розумінні слово «корифей» означає людину, яка є визначним діячем у певній сфері мистецтва [2,3].

Підвалини нового українського театру заклав М. Кропивницький, який створив прекрасну трупку акторів і особливу увагу приділяв режисурі. Якщо досі кожен актор грав відокремлено, то М. Кропивницькому вдалося створити такий колектив, де творча індивідуальність одночасно зберігала себе як високоталановиту особистість і доповнювала своєю грою гру інших артистів. Тобто йдеться про акторський ансамбль як один із засобів впливу театрального видовища на глядачів.

Як актор М. Кропивницький роками працював, відшліфовуючи ролі Тараса Бульби, Макогоненка, Потоцького,

---

Шельменка, Хоми Кичатого. Тогочасна преса писала про його гру: «Пан Кропивницький чудово уособлює героя гоголівської повісті Тараса Бульбу. У його виконанні Бульба постає перед очима глядача характерним осколком козацтва тієї грубої і могутньої епохи...» [2].

Великий талант, хороша школа (Чернігівський пансіонат Осовської, консерваторії в Гельсінкі) й надзвичайна працьовитість дали змогу Марії Заньковецькій створити понад 30 неповторних ролей. Вона мала гарний голос – драматичне сопрано, бездоганно виконувала найскладніші пісні. Ще за життя М. Заньковецьку порівнювали з акторками, яких знав світ, – італійкою Елеонорою Дузе, французенкою Сарою Бернар. Представники театру корифеїв М. Садовський, М. Кропивницький, І. Карпенко-Карий, П. Саксаганський, М. Заньковецька були людьми обдарованими, але добре розуміли, що для підтримання робочої форми й успішної сценічної діяльності актор має постійно працювати. Завдяки любові до справи, якою займалися, та багатій практиці вони досягли вершин виконавської майстерності [1, 2].

Але нові часи вимагали нових прийомів акторської виразності, нової сценічної лексики. Тому наприкінці ХІХ ст. виникла необхідність створення українського навчального закладу з підготовки фахівців у галузі театрального мистецтва, які б сприяли становленню, продовжили розвиток і взяли на себе відповідальність за майбутнє українського театру. За підтримки відомих діячів української культури М. Старицького та М. Лисенка в 1904 р. у Києві було відкрито музично-драматичну школу. Першим керівником драматичного відділу й викладачем сценічної майстерності та декламації була актриса М. Старицька, донька відомого драматурга М. Старицького, яка пізніше по смерті М. В. Лисенка очолювала школу й упродовж усього творчого життя не залишала педагогічної роботи. Попри офіційну заборону М. Старицька проводила заняття українською мовою, працюючи на майбутнє українського театру. До педагогічної діяльності були залучені режисери й актори київських театрів С. Броневський, Ф. Гущин, Л. Загаров, І. Мар'яненко, О. Муравйова, В. Сладкопєвцев, Й. Стадник [1, 3].

Навчальна програма школи містила професійні й допоміжні дисципліни, була розрахована спочатку на чотири, а потім на три

---

роки. Професійними дисциплінами були сценічна гра, декламація й режисура, допоміжними – міміка, фехтування, танок, гримування, історія драми, історія культури, психологія, естетика, італійська й французька мови, історія літератури, фольклор, історія драми.

До викладання на драматичному відділенні музично-драматичної школи був залучений і Лесь Курбас. Він, працюючи паралельно з майбутніми акторами у власних студіях, шукав методи формування виконавської майстерності, яка ґрунтувалася на переконанні, що актори мають постійно тренуватися, виконувати складні фізичні вправи, вчитися хореографії, прийомам сценічного руху, володіння зброєю, розвивати пластику, манеру мовлення, міміку й інші фізичні якості для розкриття сутності характеру сценічного героя. Оскільки Лесь Курбас вважав акторське тіло своєрідним інструментом вираження емоцій і втілення творчих завдань, він вимагав від учнів відтворювати власні пережиті почуття з метою їхнього використання в роботі над ролями, що спонукало майбутніх акторів до вільного самовираження й відкритості перед глядачами, до використання власного емоційного досвіду як матеріалу для створення сценічних образів [3].

Отже, завдяки зусиллям відомих діячів українського театру, їхньому усвідомленню необхідності створення української національної школи для підготовки нових поколінь театральної молоді була створена перша українська музично-драматична школа з підготовки майбутнього актора, на основі якої було започатковано Київську національну консерваторію (Національна музична академія), та Київський інститут театрального мистецтва імені І. К. Карпенка-Карого (Національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого). З часом були організовані творчі кафедри у Львівському державному університеті імені І. Франка, Тернопільському педагогічному університеті імені В. Гнатюка, Запорізькому національному університеті тощо, де здійснюється фахова підготовка майбутніх акторів, які успішно реалізують себе в театрах України та за її межами.



---

## ЛІТЕРАТУРА

1. Веселовська Г. Театр Миколи Садовського (1907-1920) : монографія. Київ: Темпора, 2018. 412 с.
2. Лягущенко А. Г. Український театр: видатні діячі та менеджмент. Київ: Мистецтво, 2021. 496 с.
3. Курс лекцій з історії українського театру «Український театр: від кози до постдрами». URL:<https://artarsenal.in.ua/laboratory/proekt/kursu-lektsij-zistoriyi-ukrayinskogo-teatru-ukrayinskyj-teatr-vid-kozy-do-postdramy>

---

*Козлова Єлизавета*  
студентка 3-го курсу  
спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»,  
Запорізький національний університет  
**Науковий керівник: Гринь Л. О.**  
кандидат педагогічних наук,  
доцент кафедри акторської майстерності,  
Запорізький національний університет,  
заслужений діяч мистецтв України

## **ПОЛІТИЧНА ТА ФІЛОСОФСЬКА ПРОБЛЕМАТИКА В ТРАГЕДІЯХ ВІЛЬЯМА ШЕКСПІРА**

З поширенням творчості Вільяма Шекспіра його трагедії стали не лише символом величі літературного мистецтва, але й вічним дзеркалом, що відображає складність людської долі й сутності суспільства. У своїх творах він глибоко досліджує політичні й філософські проблеми свого часу, а також вічні теми, які залишаються актуальними й у наші дні.

В. Шекспір жив у знаменний час, який уже сучасниками було названо епохою Відродження. Ця епоха ознаменувалася чудовими досягненнями практичної діяльності й духовної творчості – географічними та науковими відкриттями, сміливим злетом філософської думки, що звільнилася від релігійного догматизму, дивовижним розквітом мистецтва.

З часом людство все глибше занурюється в історії, написані Вільямом Шекспіром, і знаходить у них щось нове. Він отримував позитивні відгуки ще за життя, але справжня популярність прийшла до нього лише в ХІХ столітті. Таке захоплення драматургом у цей період навіть мало назву «бардопоклонство». Митець розвинув кордони роботи письменника із сюжетом, жанром і характеристикою персонажів.

Вільям Шекспір – великий майстер слова, який у своїх трагедіях не лише розповідає про любов, зраду й смерть, але й звертається до політичних і філософських питань, що залишаються актуальними сьогодні. Його твори стають основою для вивчення глибинних концепцій влади, моралі, справедливості й людської природи.

Дослідивши та проаналізувавши літературні джерела, ми визначили, що його твори стали класикою світової літератури і невичерпним джерелом для досліджень і тлумачень. Митець

---

використовував свої трагедії, комедії та історичні драми як засіб для висловлення політичних, філософських і моральних думок. І протягом століть вони залишаються актуальними й відкривають нові шари значень для кожного покоління.

Ми дослідили, як розвивалися п'єси драматурга під впливом політичних і соціальних змін. Сучасне шекспірознавство знає багато деталей про Шекспірову манеру письма, прийоми композиції, причини неточностей і невідповідностей. Адже за життя автора його п'єси вважалися власністю театру, офіційно не видавалися. Детальний аналіз його творчості показує, що твори, опубліковані під ім'ям Вільяма Шекспіра, належать одному автору.

«Гамлет» – один із тих творів, у яких підсумовано всі здобутки, досягнення й поразки цілого періоду розвитку людства й поставленні великі питання до майбутнього. Інтерпретація автором трагедії принца датського становить суттєвий етап у розумінні й осмисленні цього класичного твору. Гамлет уособлює внутрішній конфлікт між обов'язком і бажанням, розчаруванням у людях і вірою в справедливість. Політичне протистояння в «Гамлеті» Вільяма Шекспіра є центральною темою, яка впливає на розвиток сюжету і розкриття характерів персонажів. П'єса досліджує політичні інтриги, боротьбу за владу й моральні дилеми, що виникають в умовах королівського двору Данії.

Аналізуючи психологічні образи героїв трагедії «Ромео і Джульєтта», слід зазначити, що драматург створив неперевершену пару, яка зберігає свою актуальність і привабливість протягом століть. Психологічна характеристика Ромео і Джульєтти розкриває їхні складні внутрішні конфлікти, емоційну глибину й рішучість віддати все заради кохання. Ромео і Джульєтта залишаються символами неперевершеної любові й молодіжного прагнення до волі, а їхні історії продовжують надихати й вражати читачів і глядачів усього світу. Ромео і Джульєтта є молодими представниками ворогуючих родин. Їхнє кохання, яке розцвітає на тлі цієї ворожнечі, символізує надію на примирення. Однак їхній союз приречений на трагедію через непримиренний конфлікт їхніх родин. Ворожнеча між Монтеккі й Капулетті є настільки глибокою, що вона стосується не тільки головних героїв, а й усіх членів їхніх родин, слуг і навіть широкого суспільства Верони. Це протистояння показує, як особиста неприязнь може перерости в суспільний конфлікт.

---

Слід окреслити риси поведінки героїв трагедії «Король Лір» Вільяма Шекспіра. Політична боротьба доньок короля Ліра – Гонерілії, Регани й Корделії – є центральним аспектом сюжету, що відображає не тільки особисті амбіції та характер кожної з них, а й загальну динаміку влади й зради. Завершальний вибух насильства й катастрофічний розвиток подій у п'єсі підкреслює небезпеку, що виникає, коли політична боротьба перетинається з особистими інтересами. Це нагадує нам про те, що влада й зрада можуть призвести до катастрофи не тільки для тих, хто в них замішаний, але й для всього суспільства.

Аналіз політичного протистояння у творах Вільяма Шекспіра «Ромео і Джульєтта», «Гамлет» і «Король Лір» розкриває глибокі взаємозв'язки між особистими почуттями й державними обов'язками, які впливають на долю персонажів і розвиток сюжету. У «Ромео і Джульєтті» ворожнеча між родинами Монтеккі й Капулетті підкреслює руйнівний вплив родових конфліктів на молоде покоління, призводячи до трагічної загибелі закоханих. «Гамлет» досліджує складну політичну ситуацію через призму особистої помсти й моральних дилем, що виникають на тлі узурпації трону Клавдієм. У «Королі Лірі» політичний розпад королівства внаслідок непродуманої передачі влади між дочками Ліра підкреслює наслідки неправильної оцінки людської природи та вразливість держави перед внутрішніми конфліктами.

Отже, В. Шекспір використовує політичне протистояння як важливий інструмент для розкриття людських характерів, моральних питань і суспільних проблем, показуючи, як особисті амбіції, родові конфлікти й боротьба за владу можуть руйнувати як окремі родини, так і цілі держави. Ці твори залишаються актуальними, оскільки відображають вічні теми людської природи й політичної боротьби, що продовжують резонувати й у сучасному світі.

#### **ЛІТЕРАТУРА**

1.Макалін Г. В., Михальська Н. П. Історія англійської літератури. Підручник. посібник для студентів педагогів ин-тів і фак. іноз. мов. Київ: "Вища школа", 1997. 528 с.

2. Мальцев В.Г., Художня література. Київ: Освіта, 1996. 319 с.

---

**Забеліна Альона**  
студентка 3-го курсу  
спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»,  
Запорізький національний університет

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

## **СПОСІБ СЦЕНІЧНОГО ІСНУВАННЯ АКТОРА У ВИСТАВАХ КОМЕДІЇ ДЕЛЬ АРТЕ**

Період розквіту комедії *дель арте* можна назвати однією з найяскравіших сторінок історії італійського театру. *Комедія дель арте* означає майстерний театр, що свідчить про високу професійну майстерність його акторів. Тобто в середині XVI століття в Європі з'явився театр, у якому актори викликали цікавість глядачів віртуозною виконавською технікою, способом професійного спілкування з глядачами, актуальністю тем вистав, що традиційно виносилися на суд глядачів. Втілюючи реалістичність, життєрадісність і світськість, комедія *дель арте* суттєво вплинула на розвиток виконавської майстерності актора, підняла соціальну значимість театрального мистецтва, надала йому гострої сатиричної спрямованості, відображаючи світлі й темні сторони життя італійського суспільства [1].

Комедія *дель арте* з'явилася на основі дуже поширеного на той час видовищного жанру «фарс». Для сценічного втілення п'єс, написаних у жанрі фарсу, від актора вимагалася яскрава зовнішня форма демонстрації характеру сценічного персонажа, перебільшена фізична й емоційна активність, надмірна жестикуляція, форсування голосу, карикатурний грим, яскравий костюм тощо. Завдяки простоті сюжетів, актуальності й доступності тем, вистави в жанрі фарсу довгий час користувалися популярністю. Актор, який у процесі комунікації транслював сценічні події глядачам, був носієм критики соціальних проблем, підкреслював недоліки людського характеру й висміював їх зі сцени [2].

Професійні вміння виконавців ролей у фарсових виставах стали базовими для італійської комедії *дель арте*. Актори також

---

опанували навички імпровізації у створенні текстової основи вистав і в манері сценічного існування в межах ролі, що потребувало розвитку додаткових професійних якостей: сценічної уваги, винахідливості, багатой фантазії, яскравих емоційних проявів, швидкого реагування на дії партнера, гарної пам'яті, віртуозної дикції, чіткої декламації, володіння голосом і диханням, акробатичної вправності, тілесної виразності, що була не менш важливою за слово [3].

Специфікою комедії дель арте на той час була поява на сцені жінок як рівноправних і абсолютно необхідних учасників кожної, навіть найменшої, трупи. Виконання жіночих ролей молодими чоловіками ніколи не було правилом для комедії дель арте, на відміну від театру Англії, де жінкам вихід на сцену був дозволений лише в середині XVII ст. [2, 3].

Важлива особливість комедії масок (комедії дель арте) полягала в тому, що актор протягом усього життя виступав у одній і тій самій ролі. Назви й сюжети п'єс змінювалися регулярно, але актор не міг сьогодні грати Панталоне, завтра Арлекіна або Доктора. Зміна амплуа для театру масок була неможливою. Змінювався зміст, сюжет, але не сутність характеру маски. Через це завдання актора комедії дель арте зовсім інше, ніж у актора авторської п'єси. Художнє завдання, яке розв'язує актор комедії масок, таке: зобразити, що повинен відчувати, говорити, робити його персонаж, якщо його поставили в умови конкретної ситуації. Це завдання кожної вистави, і від вистави до вистави змінюються тільки умови, що визначаються сценарієм, тобто сюжет п'єси. Актору не потрібно «йти від себе», він раз і назавжди обирав роль, яка найбільше відповідала його творчим задаткам, і грав її. Характер ролі залишався одним і тим самим, будучи постійною величиною в масці. Змінною величиною була імпровізація – творче знаряддя, яке об'єднує в гармонійне ціле сценічний характер і кожний сценарій, бо комедія дель арте є комедією імпровізації. Вона не знає писаних ролей, вона знає тільки сценарій. Усе інше створюється на місці, тобто імпровізується [1, 3].

Отже, у період розквіту *комедії дель-арте* роль актора як комунікатора, через якого здійснювався зв'язок із глядачем, стала визначальною. Спосіб сценічного існування актора у виставах комедії дель-арте вимагав наявності всіх професійно важливих

---

особистісних якостей – інтелекту, інтуїції, емоційності, уваги, спостережливості, віртуозного володіння голосом, мімічної виразності, жестикуляційної точності, почуття темпоритму, імпровізаційних здібностей, що підняло акторську майстерність до рівня виконавського мистецтва не лише в Італії, але й у Західній Європі.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Брокетт, Оскар Г. Франклін Г. Гілді. Історія театру. 10-те вид, пер. з англ. Львів: Літопис, 2014. 729 с.
2. Васильєв Є. Жанрові модифікації комедії Дель-арте в сучасній драматургії. Сучасні літературознавчі студії. Літературні виміри видовищних форм культури. Випуск 14. 2017. С. 95 – 107.
3. Литовська Олександра. Давня аттична комедія та комедія дель-арте: діалог у «Великому часі». Вісник Львівського університету. Серія іноземні мови. 2012. Вип. 20. Ч. 1. С. 226–23.

---

*Гуменна Марія*  
студентка 3-го курсу  
спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»,  
Запорізький національний університет  
**Науковий керівник: Гринь Л. О.**  
кандидат педагогічних наук,  
доцент кафедри акторської майстерності,  
Запорізький національний університет,  
заслужений діяч мистецтв України

## **ВИКОРИСТАННЯ СУЧАСНИХ ТЕХНОЛОГІЙ У СЦЕНІЧНОМУ МИСТЕЦТВІ ІТАЛІЇ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XX СТОЛІТТЯ**

До кінця XX століття театр і сценічне мистецтво стали невід'ємною частиною культурної спадщини кожної країни, відображаючи соціальні, політичні й культурні зміни того часу. Італія, яка завжди славилася своєю багатогранністю й культурним багатством, не залишилася осторонь цього процесу постійної еволюції. Цей період визначався значними соціальними, культурними й технологічними змінами, які виразно відобразилися на театральній сцені. Тисячоліттями театр був змішаною формою мистецтва й протягом сотні років перебував під впливом багатьох факторів, які допомагали або перешкоджали його розквіту. Однак для того, щоби розкрити деталі розвитку італійського театру, необхідно відчувати його зв'язок із народними рухами, філософськими й моральними переконаннями та політичними заборонами.

На основі проаналізованих джерел нами виявлена роль сучасних технологій у сценічному мистецтві Італії другої половини XX століття. Цей час став періодом великих змін і творчих потрясінь. Розвиток технологій і засобів масової комунікації (кіно, радіо й телебачення) мав значний вплив на сприйняття театру глядачами. У сучасній реальності режисери, сценографи та художники забезпечені цілим рядом технічних засобів для реалізації своїх ідей при розробці візуальних і просторових рішень. Якщо говорити про сучасні можливості аудіо, то вміле використання звукорежисером комп'ютерних функцій робить можливим будь-який складний аудіомонтаж, який передбачає можливість багатоканального мікшування звуку й музики, а також можливість зведення музичного



---

матеріалу, створення проєктів будь-якої складності, у тому числі візуальних ескізів «проєкційного» сценічного дизайну.

Розвиток технологій створення сценічного простору призвів до того, що останніми роками театральні режисери віддають перевагу використанню «мультимедіа» в сценографії та оформленні окремих вистав для залучення глядачів. Дистанційно керовані конструктивні елементи використовуються і в самих концертних залах. Причиною цього є створення живописного образу й реалізація художньо-візуальної цілісності театру. Кожна вистава – це унікальне явище. Вона об'єднує акторську гру, сценографію, реквізит, костюми, звукове та світлове оформлення – і все це за короткий проміжок часу. Впровадження більш складних структур відкрило можливість введення нових жанрів і розвитку старих, зробило зміст театального мистецтва складнішим і взаємодоповнювальним.

На початку минулого століття італійський театр часто був спрямований на відображення соціальних проблем, політичних конфліктів і моральних драм. Велику популярність мали комедії і трагедії з глибоким сюжетом. Проте в другій половині ХХ століття відбулося значне змішування жанрів і тематик, включаючи появу експериментальних форм, абстракцію та нові підходи до вистав.

Отже, ми проаналізували використання сучасних технологій у сценічному мистецтві Італії другої половини ХХ ст. Артисти й артдиректори почали використовувати у своїх виставах відеопроєкцію та впроваджувати електронні сценічні декорації з мультимедійними екранами. Хоча статистично очевидно, що на сьогодні кіно випереджає популярність театру, сценічне мистецтво не зупиняється в часі. Унікальність театру й вистав полягає саме в «житті», яке виникає в результаті миттєвого створення «магії» сцени.

#### **ЛІТЕРАТУРА**

1. Бондаренко В. Г. Сучасна українська та зарубіжна культура: курс лекцій для здобувачів ступеня вищої освіти бакалавра всіх спеціальностей. Запоріжжя: Запорізький національний університет, 2023. 204 с.

2. Григор'єв Д. Технічні та технологічні інновації у світовій театральній сценографії. Харків: ХДАК, 2022. 84 с.

3. Сабадаш Ю. С., Нікольченко Ю. М., Пахоменко С. П. Історія культури Італії: навч. посібник. Київ: Ліра-К, 2021. 228 с.

---

**Харченко Валерія**  
студентка 3-го курсу  
спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»,  
Запорізький національний університет  
**Науковий керівник: Гринь Л. О.**  
кандидат педагогічних наук,  
доцент кафедри акторської майстерності,  
Запорізький національний університет,  
заслужений діяч мистецтв України

## **ТЕАТРАЛЬНІ МАСКИ, КОМЕДІЙНІ ПЕРСОНАЖІ ТА ЇХНІ ХАРАКТЕРИСТИКИ В КОМЕДІЇ ДЕЛЬ АРТЕ**

Комедія дель арте, або артистична комедія, є одним із найяскравіших і найвпливовіших явищ у історії театру. Вона виникла в Італії в XVI столітті й швидко поширилася по всій Європі. Цей жанр театру вирізняється своєю унікальною формою, використанням масок, імпрровізаційною грою та характерними комедійними персонажами. Актуальність цієї теми зумовлена значним впливом комедії дель арте на сучасне театральне мистецтво. Розуміння її історичних витоків, акторських технік і ролі імпрровізації є ключовим для вдосконалення сучасних театральних практик. Аналіз цього жанру допомагає виявити методи й прийоми, які можуть бути інтегровані в сучасні постановки, сприяючи розвитку театру та збагаченню акторської майстерності.

На основі проаналізованих джерел ми дослідили розвиток комедії дель арте, включаючи роботи з аналізом акторської гри. Під час дослідження було виявлено, що цей жанр має давнє коріння і пройшов складний еволюційний шлях від вуличного мистецтва до великих театральних сцен, залишаючись важливим елементом театральної культури. Комедія дель арте виникла в Італії в XVI столітті як форма вуличного театру, в якому актори грали на ярмарках, вулицях і в інших громадських місцях. Її походження пов'язане з традиціями римської комедії, середньовічних містерій і фарсів, що надавали основу для розвитку жанру. У XVII столітті цей жанр набув популярності по всій Європі, вплинувши на театральні традиції Франції, Іспанії та Англії. Театральні трупи, які виступали в жанрі комедії дель арте, були першими професійними

---

акторами в Європі, і їхній вплив можна простежити в розвитку професійного театру.

Характеристики основних комедійних персонажів і театральних масок, які використовуються в комедії дель арте, допомагають нам проаналізувати їхню символіку та роль у створенні образів. Відомі персонажі – Арлекін, Пульчинела, Коломбіна – відображають різноманітні аспекти людської природи й соціальні реалії свого часу через характеристику їхніх масок. Маски в комедії дель арте не лише візуально розрізняють персонажів, але й додають символічного шарму, що відображає їхні риси характеру.

Техніки акторської майстерності, що використовуються в комедії дель арте, зокрема фізична акторська гра, міміка, голосові ефекти й мова тіла, мають свою певну особливість. Так, фізична акторська гра передбачає використання акробатики, пантоміми й експресивних рухів для вираження емоцій і характерів; міміка та жести – гіперболізацію рухів і виразів обличчя для підсилення комічного ефекту; голосові ефекти й діалекти – варіації голосу й використання різних діалектів для створення комічних ситуацій. Вивчення цих аспектів комедії дель арте підкреслює важливість емоційного виразу й уміння актора виражати характер через рухи та голос. Ці техніки створюють особливий естетичний досвід для глядача.

Цікавими є дослідження впливу імпровізації на акторську гру в комедії дель арте й аналіз ролі імпровізації у створенні жартівливих сцен і діалогів. Імпровізація в комедії дель арте є ключовим елементом, що дозволяє акторам реагувати на ситуації в реальному часі й спонтанно розробляти сюжетні лінії. Це сприяє живості вистави й забезпечує автентичність виступу.

Комедія дель арте мала великий вплив на розвиток сучасного театру в таких напрямках:

- виникнення нових жанрів: її елементи можна знайти в жанрах комедії положень, буфонади й фарсу;
- розвиток акторських технік: прийоми фізичної гри, міміка й імпровізація стали невід'ємними частинами сучасної акторської майстерності;
- вплив на відомих драматургів: відомі письменники, наприклад, Ж. Б. Мольєр, використовували елементи комедії дель

---

арте у своїх п'єсах, що допомогло адаптувати й популяризувати ці прийоми у французькому театрі.

Комедія дель арте залишається актуальною і сьогодні, адже її техніки й підходи знаходять нове життя в сучасних театральних постановках, а її вплив відчутний у багатьох аспектах театального мистецтва.

Аналіз сучасних тенденцій акторської гри, використання технік комедії дель арте в сучасному театрі й виявлення можливостей їхнього подальшого розвитку допомагають нам зрозуміти, що сучасний театр усе ще використовує техніки й елементи комедії дель арте, адаптуючи їх до сучасного контексту й потреб глядача. Це свідчить про важливість і актуальність цього виду театального мистецтва навіть у сучасному світі.

Дослідження комедії дель арте підкреслює її значення як важливої складової театральної культури. Вивчення історії, персонажів і технік акторської майстерності допомагає краще зрозуміти цей жанр і його вплив на сучасне театральне мистецтво.

#### **ЛІТЕРАТУРА**

1. Безвершук Ж. О. Комедія масок (комедія дель арте). Історія культури в термінах і назвах: словник-довідник. Київ : Вища школа, 2003. 247с.
2. Брокетт, Оскар Г. Історія театру. Львів: Літопис. С. 195-200
3. Вісник Львівського національного університету імені Івана Франка. Серія іноземні мови. 2012. Вип. 20. Ч. 1. С. 226–232
4. Глушко С. Система театральної імпровізації. Київ: Освіта України, 2010. 48 с.
5. Комедія масок (Комедія дель арте). Лексикон загального та порівняльного літературознавства. Чернівці: Золоті литаври, 2001. 634 с.

---

*Лисенко Аліна*  
студентка 3-го курсу  
спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»,  
Запорізький національний університет  
**Науковий керівник: Гринь Л. О.**  
кандидат педагогічних наук,  
доцент кафедри акторської майстерності,  
Запорізький національний університет,  
заслужений діяч мистецтв України

## **ПЕРЕХІДНИЙ І РАННЬОСЕРЕДНЬОВІЧНИЙ ТЕАТР 500–1050 РОКІВ**

Театр середньовічної Західної Європи посідає важливе місце в історії театрального мистецтва. Це період, коли театральні форми розвивалися від релігійних до світських, що створило основу для майбутніх театральних традицій. Середньовічний театр був багатий на різноманітні жанри – містерії, мораліте й фарси, – які вплинули на розвиток драматичних форм, починаючи з епохи Відродження. Він відображав соціальні, релігійні та культурні аспекти тогочасного суспільства, що робить його вивчення важливим для розуміння культурної історії Європи.

Багато елементів середньовічного театру, таких як використання масок, вагомість релігійних тем та інтерактивність із глядачами, можна побачити в сучасних театральних постановках. Вивчення театру Західної Європи доби середньовіччя сприяє кращому розумінню процесів культурного обміну й трансформації театральних традицій, що є важливим для театрознавців, істориків і культурологів. Тема є важливою для розуміння не лише історії театру, але й широкого культурного контексту, у якому цей театр розвивався та впливав на подальший розвиток світового театрального мистецтва.

На основі досліджених джерел ми виявили розвиток зародження театру як жанру. Грецький і римський театри заклали основи для драматичних жанрів і театральної архітектури. Ці традиції збереглися й адаптувалися в середньовічній Європі, хоч і зазнали суттєвих змін під впливом нових релігійних і культурних умов. Християнська церква суттєво впливала на культурне життя того часу. Спочатку вона обмежувала театральні практики, але згодом інтегрувала елементи драматичного мистецтва у свої обряди, що сприяло

---

відродженню театру. Розвиток феодалізму, зростання міст і розвиток ремесел і торгівлі створили нові можливості для культурного обміну й формування нових театральних форм.

Перехідний і Ранньосередньовічний періоди відзначаються формуванням церковних театральних традицій, зокрема літургійних драм і містерій, які стали основою для подальшого розвитку театру. Роль монастирів у збереженні й розвитку театральних традицій була надзвичайно важливою. Соціально-економічні зміни також вплинули на театральну сцену, сприяючи розвитку міських театральних форм. Цей період стимулював подальший розвиток театального мистецтва в середньовічній Європі. Відродження античних традицій, розвиток драматургії, поява нових театральних жанрів і форм, а також становлення професійного театру визначили основні риси театального мистецтва цієї епохи. Поряд із традиційними трагедією і комедією в епоху Відродження з'явилися нові жанри: пасторалі, трагікомедії, а також комедія дель арте в Італії. У цей період було збудовано багато постійних театрів, виникли перші професійні акторські трупи, які постійно працювали в театрах, що це сприяло розвитку акторської майстерності й створенню спеціалізованих театральних професій. Усе це відобразило зміни в культурних і соціальних умовах того часу, заклавши фундамент для подальшого розвитку театального мистецтва.

Отже, театр середньовіччя відображає зміни в суспільних цінностях, релігійних переконаннях, культурних впливах і технічних досягненнях. Будучи одним із найдавніших видів мистецтва, він залишається важливим засобом художнього вираження, що продовжує розвиватися й адаптуватися до змінних умов. Вивчення історії театру дає змогу краще зрозуміти не лише еволюцію театального мистецтва, але й культурні трансформації людства в цілому.

#### **ЛІТЕРАТУРА:**

1. Історія театру та кіномистецтва. Упорядник О.В. Плотницька. Житомир: ЖДУ ім. І. Франка, 2019. 60 с.
2. Клековкін О. Ю. Історіографія театру: Напрями. Школи. Методи. Постаті: Навчальний посібник. Київ: АртЕк, 2017. 336 с.
3. Цебрій І.В., Неля Назаренко. Духовне життя країн Західної Європи в епоху Середньовіччя та раннього Просвітництва: монографія. Полтава: «Формат+», 2021. 206 с.

---

*Димченко Анна*  
*студентка 3-го курсу*  
*спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»,*  
*Запорізький національний університет*  
**Петрик Т. Д.**  
*старший викладач кафедри акторської майстерності,*  
*Запорізький національний університет*

## **РОЛЬ І ВПЛИВ СУРЖИКУ У ТВОРЧОСТІ**

### **М. Л. КРОПИВНИЦЬКОГО НА УКРАЇНСЬКУ СЦЕНІЧНУ**

### **МОВУ**

У сучасному українському театрі й літературі видатний український драматург і театральний діяч Марко Лукич Кропивницький займає особливе місце, яке визначається не лише його творчим внеском, а й важливістю засобів виразності, які він використовував.

Один із найцікавіших аспектів у його творчості – це використання суржику як засобу досягнення комічного ефекту, що дозволяло йому створювати живі, смішні діалоги й ситуації на сцені.

Марко Лукич Кропивницький народився 10 (22) травня 1840 року в селі Бежбайраки, що зараз відоме як Кропивницьке, Новоукраїнського району Кіровоградської області; і помер 08 (21) квітня 1910 року; похований у Харкові. Він був драматургом, актором, режисером, естрадним виконавцем, композитором, хормейстером і театральним художником. З 1863 по 1871 рік він працював на різних посадах у повітових установах Бобринця та Єлисаветграда, де брав участь у аматорських виставах.

Починаючи з 1871 року, Марко Кропивницький розпочав свою акторську діяльність. Протягом 10-ти років він працював у різних театральних трупах, набуваючи значного досвіду й засвоюючи основні принципи театального життя. На той момент він уже мав чітке уявлення про значення театру у власному житті.

У своїй творчості М. Кропивницький виявляв надзвичайну відданість українській мові. Одна з визначних цитат ілюструє його підхід: «Через те ж я і спілкуюся з вами українською мовою, бо знаю, що ви українець і розумієте мову, і що колись самі спілкувалися зі мною на своїй мові. Може, тоді це було в моді? Ви змінилися, але я не хочу пристосовуватися до умов!» [2, с. 65].

---

Вивчення ролі суржику у творчості Марка Лукича Кропивницького та його впливу на українську сценічну мову стає актуальним завдяки його важливості як феномена художньої виразності й культурної ідентичності.

Суржик – це явище використання в мовленні слів і виразів із різних мов. М. Л. Кропивницький уміло й активно використовував суржик у своїх творах, що дозволяло йому точніше передавати реалії життя простих людей і їхню мову. Суржик у його творчих роботах, представлений змішанням української та російської мов, відіграє значну роль у формуванні сценічної мови, надаючи їй автентичності й колориту, допомагає зрозуміти, як мовні особливості впливають на сприйняття театрального мистецтва та як вони відображають соціальні й культурні процеси в Україні.

Як унікальний мовний синтез суржик стає важливим компонентом у становленні лінгвокультурного ландшафту, що відображає національну й культурну ідентичність українського суспільства, сприяє розумінню його історії, традицій і особливостей. Його використання дозволило М. Кропивницькому показати соціальні відмінності й різноманіття в українському суспільстві. Через мову він передавав особливості різних соціальних класів і їхні взаємини. З огляду на те, що основні дії у сценічних роботах М. Л. Кропивницького розгортаються в селянському середовищі, де суржик був поширеним явищем, йому вдавалося правдиво відтворити мовлення й діалекти, які він чув у реальному житті.

Вплив такого явища, як суржик на становлення української сценічної мови в ХІХ столітті був значний. М. Кропивницький відкривав нові можливості для виразності й гумору, використовуючи цю мовну суміш. Це допомогло йому розширити лексичний запас української мови, зробити її більш живою і доступною для глядачів.

Роль суржику у творчості Марка Кропивницького та його вплив на українську сценічну мову є значним і відображає складність взаємодії між літературною нормою й народною мовною практикою. Суржик як елемент двох або кількох мов, об'єднаних штучно без дотримання норм літературної мови, став важливим засобом виразності для М. Кропивницького, допомагаючи йому проникнути в психологію персонажів і атмосферу селянського життя.

Важливим внеском М. Кропивницького в українську літературу, особливо в драматургію, було виявлення ним проявів класового розшарування серед селянства, зумовленого стрімким зростанням



---

впливу грошей, і відтворення цього явища у своїх п'єсах, зокрема у творах «Глитай, або ж Павук», «Дві сім'ї», «Олеся» та інших. У них суржик використовувався для більш точного відображення розмовного мовлення народу, його менталітету й особливостей емоційної сфери. Це дозволяло авторові створювати переконливі й автентичні образи, які легше сприймалися глядачами, особливо з урахуванням того, що широкі народні маси ще не були готові до сприйняття серйозного мистецтва в літературній мові.

М. Кропивницький вважав, що сценічний твір мав бути зрозумілим і цікавим для глядача, тому він активно використовував грубі риси, моральні проблеми й народні вислови в мові своїх персонажів. Це дозволило йому привернути увагу широкого загалу й зробити свої твори популярними серед глядачів.

У роботі над удосконаленням української сценічної мови М. Кропивницький використовував різні методи й прийоми, серед яких були аналіз народної мови, вивчення діалектів і регіональних особливостей мовлення, а також активне спілкування з селянами й іншими представниками народу. Він ставив перед собою завдання точно й виразно передати на сцені українську мову так, щоб вона була зрозумілою.

Отже, роль суржику у творчості М. Кропивницького була важливою не лише як мовний засіб, але й як засіб виразності й аутентичності, що сприяло розвитку української сценічної мови й зробило твори видатного драматурга популярними серед глядачів різних соціальних і культурних шарів, а також суттєво вплинуло на розвиток українського театру в цілому.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Марко Лукич Кропивницький: збірник ст., спогадів і матеріалів. К.: Мистецтво . 1955. 530 с.

2. Масенко Л. Суржик: між мовою і язиком. Київ : Києво-Могилянська академія, 2011. 135 с.

3. Новикова А.О. Стаття. «Мене тут на сцені вважають апостолом. Марк Кропивницький і западноукраїнський театр». 1944. 348с.

4. Рулін П. Життя і творчість М. Л. Кропивницького // Кропивницький М. Твори. К., 1929. Т. 1;

5. Український драматичний театр: Нариси історії: У 2 т. К., 1967. Т. 1; 551с.

---

**Секція 3**  
**«Теоретичні та практичні засади професійної діяльності**  
**актора»**

---

**Модератори: Стадніченко Н. В.** – канд. пед. наук, доцент  
кафедри акторської майстерності ЗНУ

**Петрик Т. Д.** – ст. викладач кафедри акторської майстерності  
ЗНУ

***Галигін Єгор**  
студент 1-го курсу  
спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»,  
Запорізький національний університет*

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

### **ЕТЮД ЯК ФОРМА ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ АКТОРА**

Опанування професії чи будь-якої справи починається з азів, із невеликих легких завдань. Вершиною роботи майбутнього актора, результатом створення образу є народження нової людини, у процесі якого виконавець зливається з роллю. Але для того, щоби створити образ і жити життям героя, потрібно навчитися діяти на сцені від свого власного я. Перед виконанням ролі потрібно пройти всі етапи підготовчої роботи актора над собою.

Саме практична етюдна робота розкриває творчий потенціал, забезпечує умови для розвитку професійних здібностей, дає поштовх розвитку професійних навичок майбутнього актора, як от: уява, увага, фантазія, а також емоційна пам'ять, відчуття ритму, техніка мови, пластика й інші навички професійного спрямування.

*Уява* – це найважливіша складова людського життя. Якби людство не мало уяви, воно б не мало наукових відкриттів і витворів мистецтва, образів, створених видатними художниками, музикантами, письменниками й винахідниками. Майже вся людська матеріальна й духовна культура є продуктом уяви і творчості людей.

Творча діяльність актора виникає та реалізується на сцені в площині уяви (сценічне життя створюється фантазією, художньою

---

вигадкою). Дослідники театральної творчості відзначають, що уява для майбутнього актора – це процес створення нових образів. Адже в театрі акторові доводиться грати роль у виставі десятки разів; і щоб вона не втрачала своєї свіжості, неперевершеності, потрібна нова вигадка уяви.

*Творча (акторська) уява* – це процес накопичення життєвих асоціацій і відтворення на їхній основі нових художніх асоціацій і комбінацій. Акторська уява має розвиватися щоденно шляхом систематичних вправ. Завдяки акторським тренінгам вона стає більш гнучкою і рухливою.

Із уявою актора тісно пов'язана діяльність його фантазії. *Фантазія* – це особлива форма діяльності свідомості, яка виражається у створенні образів таких об'єктів, які ми раніше не сприймали, яких не було в нашому досвіді.

Усьому тому, що актор цілком реально бачить на сцені, усьому тому, що він чує, сприймає на дотик або на запах, він подумки приписує найрізноманітніші властивості й відповідно до цих властивостей формує власне ставлення до об'єктів. У цьому й полягає діяльність творчої фантазії актора, який, реально сприймаючи об'єкт, подумки приписує йому такі властивості, яких цей об'єкт насправді не має, і силою свого творчого мислення поміщає їх у такі ситуації, у яких вони ніколи не були й не будуть.

*Сценічною увагою* актора на сцені ми можемо назвати:

- мобілізацію і зосередження свідомості актора на певному об'єкті в процесі дії;
- цілеспрямованість усіх компонентів акторської майстерності (думки, зору, слуху, мовлення) до сприйняття всього того, що відбувається на сцені.

Ще одним важливим структурним елементом професії актора є *сценічне спілкування*. Основою сценічного існування актора є спілкування з партнером як свідомо діяльність, спрямована на виконання творчої задачі, як органічний процес, що вимагає участі внутрішнього і зовнішнього творчого апарату артиста. Це дає нам змогу більш точно визначити природу спілкування – як взаємодію партнерів у процесі сценічної боротьби.

У цьому процесі актор враховує запропоновані обставини й конкретні умови для спілкування. Запропоновані обставини допомагають виконавцю будувати ланцюжок зв'язків і партнерських стосунків у етюді або в виставі. Ці зв'язки необхідні для визначення

---

сценічної дії. Послідовні й точно визначені дії ведуть до вирішення надзавдання ролі. Шлях до вирішення надзавдання ролі, вистави лежить через систему точно визначених послідовних дій, що проявляються завдяки професійному спілкуванню актора.

Для майбутнього актора важливішим є не текст ролі, а той внутрішній імпульс, який цей текст народжує та сприяє налагодженню процесу професійного спілкування між партнерами; і воно лише тоді буде живим, коли текст ролі проголошується, посилається партнеру з точною задачею, із бажанням щось змінити в собі або в оточуючих. Іншими словами, актор має діяти словом, а це можливо лише в результаті активної участі у творчому процесі всього його психофізичного апарату.

Робота над етюдами готує до роботи над роллю: допомагає звільнити м'язи, створити правильне сценічне самопочуття й органічно діяти в запропонованих обставинах – «бути, а не здаватись» на сцені.

Етюдною роботою в широкому розумінні цього слова називають усі види тренувальної роботи актора. До неї належать як прості вправи, так і найскладніші етюди. Виконання вправ розвиває увагу, уяву, вміння оцінити запропоновані обставини. В основі етюду завжди лежить подія – якийсь випадок, факт, який спричиняє різку зміну в запропонованих обставинах і ставить перед людиною нове завдання, для виконання якого необхідний ряд цілеспрямованих дій, який, у свою чергу, складається з кількох найпростіших фізичних дій. Стрижнем кожного етюду є конфлікт – протиріччя, що викликає суперечки. Боротьба може відбуватись із зовнішніми обставинами або з власними почуттями, думками і розвивається поетапно, так, як це відбувається в реальному житті. Вона виникає, народжується, розвивається до найгострішого моменту, потім, спадаючи, приходиться до завершення. Такі елементи складають композицію етюду. Закінчується етюд тоді, коли подія, покладена в його основу завершена, прожита до кінця, коли виконані всі дії, пов'язані з цією подією, і сценічне завдання вирішене. Тобто в етюді вибудовується лінія цілеспрямованих дій.

Виконуючи їх на практиці, ми розвиваємо природні здібності, свою підсвідомість, яка підказує нам лінію поведінки на сценічному майданчику.

---

*Мельник Ольга*  
*студентка 2-го курсу*  
*спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»,*  
*Запорізький національний університет*

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

## **АКТОРСЬКИЙ ТРЕНІНГ ЯК ЗАСІБ ФОРМУВАННЯ І ВДОСКОНАЛЕННЯ ПСИХОФІЗИЧНОГО АПАРАТУ АКТОРА**

У роботі митця, особливо акторського спрямування, важливим елементом є постійний розвиток і підтримання в належній формі свого психофізичного інструменту, тобто творчого організму. Для цього існує багато різноманітних методів, але найефективнішим, особливо для студентів і молодих спеціалістів, є метод тренінгу. Цей елемент акторської педагогіки має досить велике значення в підготовці майбутніх фахівців. Завдяки своїй ігровій спрямованості він може стати суттєвим доповненням до основного матеріалу педагогічної системи.

Тренінг – це спеціально організована форма навчання, спрямована на покращення особистості й досягнення конкретних цілей. У професійній підготовці майбутнього актора він проводиться як у групі, так і індивідуально. Головна ідея тренінгу полягає в тому, щоби кожен учасник міг розвинути свій особистісний потенціал через опрацювання психологічних можливостей, підвищення самосвідомості й постійне тренування свого розумового й фізичного апарату.

Унікальність акторської майстерності полягає в індивідуальності як самого актора, так і його викладача, що вимагає постійного оновлення педагогічних підходів у роботі зі здобувачем освіти. Розвиток психофізичного апарату актора є ключовим для ефективної творчої реалізації на сцені й вимагає спеціальних систематичних зусиль. Система навчання акторській майстерності має поєднувати методи й техніки, спрямовані на розвиток психічних пізнавальних процесів і фізичного тіла з метою наближення до природи акторської творчості. Акторський тренінг

---

не обмежується лише фізичними вправами, а й передбачає соціально-організоване спілкування та психологічний вплив на групову динаміку. Мета тренінгу полягає в опануванні майстерності актора, розширенні досвіду й формуванні професійних умінь і навичок, а також у самопізнанні та розвитку фізіологічного інструменту для творчої діяльності.

Тренінг спрямований на розвиток особистості й досягнення конкретних цілей через вивчення психологічних методів і тренування розумового й фізичного потенціалу. Акторський тренінг допомагає розвивати ментально-орієнтовані навички суб'єкта й усвідомити психологію людини та свого персонажа. Психотренінг сприяє формуванню вмінь досягнення творчого стану й налаштуванню інтелектуально-емоційних здібностей до креативного вирішення творчого завдання. Використання психологічних інструментів у тренінгу дозволяє збагатити акторську гру життєвою правдою і кольорами. Робота над внутрішньо-психологічними якостями акторської особистості є ключовою в тренінгу, що дозволяє повністю розкрити потенціал актора на сцені.

Тренінги мають різну спрямованість відповідно до дидактичного завдання: розвиток фізичного тіла, рухів, постави; спрямування сценічної уваги; формування творчої уяви; оволодіння різними засобами спілкування. Так, фізіологічні тренінги спрямовані на звільнення від м'язової напруги; розвиток уваги відбувається завдяки вправам на зосередженість і її перемикання.

Уява й фантазування тренуються через створення нових образів і концепцій. Спілкування та перевтілення передбачають взаємодію з партнером у роботі над персонажем. Актор має володіти як фізичною, так і психологічною свободою для ефективного виконання ролі. Розвиток уваги, уяви, спілкування та перевтілення є важливими аспектами акторської творчості. Сценічне спілкування вимагає взаємозалежності пристосувань і активної дії з боку актора та його партнера. Дія на сцені є ключовим елементом акторської майстерності.

Проте сучасні умови вносять свої корективи в навчальний процес. На жаль, сьогодні не всі мають змогу навчатись у стінах начальних закладів. Через цю специфіку велика частина навчання перейшла в онлайн режим. На сучасному етапі розвитку

---

суспільства цифрові комунікації надають унікальні умови для роботи, долаючи просторові й часові кордони; і вже складно уявити галузь, яка розвивається поза контекстом еволюції технологій і їхніх креативних додатків.

У процесі розробки й реалізації онлайн-освіти необхідно враховувати й узгоджувати три ключові елементи: когнітивна присутність, соціальна присутність, навчальна присутність. Викладач починає з того, що визначає свою присутність у процесі навчання, беручи до уваги фактичних здобувачів освіти, які будуть брати участь у навчальному процесі з певної дисципліни, і закладає в структуру курсу безліч можливостей для взаємодії з ними засобами прямих інструкцій і зворотного зв'язку. Так, при взаємодії в цифровому середовищі відсутність безпосереднього торкання руками й тактильних відчуттів шкіри мають бути замінені іншими сенсорними засобами, наприклад, слухом або зором. Дотик тіла іншої людини можна відчути (уявити) навіть без конкретного безпосереднього контакту, тому що він може бути опосередкований засобами вібротактильних якостей голосу.

Отже, практичне застосування тренінгу стає важливим інструментом роботи актора над власним внутрішнім світом, через який досягається стан свободи й уміння мимоволі створювати певні образи на сцені. Акторський тренінг сприяє вдосконаленню пластичності нервової системи й допомагає відшліфувати, надавати гнучкості та яскравості психофізичному стану актора.

#### **ЛІТЕРАТУРА**

1. Штефюк В.Д. Акторський тренінг у контексті дистанційної освіти. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2021. № 2. С.334-339.
2. Карпенко Є.В. Основи психотренінгу: навч. посіб. Дрогобич, 2015. 78 с.

---

**Тодика Олег**  
студент 1-го курсу  
спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»,  
Запорізький національний університет

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

## **СЦЕНІЧНЕ МОВЛЕННЯ В ПРОФЕСІЙНІЙ ПІДГОТОВЦІ МАЙБУТНІХ АКТОРІВ**

У багатьох країнах сценічна вимова вважається зразком загальної вимови. Норми сучасної літературної вимови закладені в мовознавчих довідниках і словниках, які допомагають оволодіти правильним розмовним мовленням. Щоби діяти словом на сцені, треба володіти звучним, добре поставленим голосом.

Величезне значення має для читця органічне володіння акторськими прийомами психотехніки, необхідними для створення справжньої словесної дії.

Все, про що розповідає читець, – це частина його власної біографії. Він прожив це життя у своїй уяві, силою фантазії зробив його своїм минулим. Події, про які він говорить, змусили його самого глибоко замислитися, подивитися на все «очима епохи та ідеї». Це «пережите», багато разів осмислене минуле народжує в ньому ті думки й почуття, які сьогодні, тут і тепер не дають йому мовчати, змушують говорити зі слухачем. Ця щира, гаряча віра в справедливість своєї оцінки надає оповідачеві переконливості, допомагає впливати на слухачів переживаннями й думками, робить мистецтво художнього слова значущим, змістовним, емоційним.

Говорячи про можливість застосування художнього слова для виховання актора, ми по суті маємо на увазі мистецтво художнього оповідання, що відрізняється за деякими своїми прийомами від інших напрямів у мистецтві художнього слова. Робота ведеться саме в плані розповідання про події на основі прямого, безпосереднього спілкування зі слухачами.

Головне завдання читця – розповісти про людей, про їхні характери, вчинки, про події, що сталися з ними. Для цього використовуються прикмети їхнього психологічного життя, для слухачів розкривається внутрішній світ героїв, їхні думки й



---

почуття. Пасивне знання, проста обізнаність мало чим допоможуть читцю. К. С. Станіславський не випадково говорив, що, розповідаючи про людину, читець починає «діяти й переживати за неї». Він активно втручається в її життя, переживаючи біль свого героя, переживаючи його радощі, схвильовано ставлячись до всього, що відбувається з ним.

Дикція, дихання, голос, орфоепія, логіко-інтонаційні закономірності усного мовлення – ось ті сторони мовленнєвої майстерності, якими передовсім займається майбутній актор на заняттях зі сценічної мови.

Для оволодіння словом читцю потрібна та ж підготовча робота, яку виконує актор, створюючи роль: аналіз змісту, сюжету, ідеї, розуміння того, що змусило автора написати твір, аналіз характерів у їхніх взаєминах із навколишнім світом, оволодіння внутрішнім життям героя.

До числа індивідуальних недоліків дикції належить неправильність вимови окремих голосних і приголосних звуків або їхніх поєднань. Такого типу дефекти можна виправити, якщо тільки вони не викликані серйозними недоліками будови мовленнєвого апарату.

У процесі роботи іноді доводиться долати недоліки вимови, які полягають у надмірній жорсткості, або розпливчатості та згасанні мовлення. Завдання вправ із дикції полягає не тільки в досягненні ясності й чіткості мовлення, але й у природності краси звучання.

Засоби впливу читця на аудиторію обмежені в порівнянні з засобами актора; вони не виходять за рамки словесної дії. Але саме це обмеження передбачає особливо серйозну роботу в усіх компонентах словесної дії, вимагає ретельного аналізу тексту. Глибоке осягнення обставин і взаємин, ситуації, другого плану, підтексту, лінії думки й бачень необхідні читцю так само, як і акторові.

Отже, коло питань, пов'язаних із проблемою слова в мистецтві актора, широке й різноманітне. Авторський задум втілюється в п'єсі різними засобами. Стилiстична своєрiднiсть твору, мовна характернiсть, що вiдбиває в собi систему мислення героїв, i багато iнших особливостей мовлення вiдiграють величезну роль у створеннi повноцiнного сценiчного твору. Цi особливостi

---

мають бути передані у виставі, знайти яскраве вираження в мовленні виконавців. Мова зараз – найбільш слабка ланка в техніці актора. «Скоромовку» тексту, «ковтання» слів, невиразну дикцію тощо іноді видають за нову манеру акторської гри. Дефекти голосу й вимови, порушення законів логічного мовлення заважають акторові на сценічному майданчику. І навпаки, добре поставлений голос, ясна дикція, знання мови та її законів тільки допомагають у акторській професії. Саме тому існує необхідність у спеціальній дисципліні, яка бере на себе розробку найважливіших компонентів мовного матеріалу.

---

**Резниченко Ілля**  
магістр 1-го курсу  
спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»,  
Запорізький національний університет  
**Локарева Г. В.**  
професор, доктор педагогічних наук,  
завідувачка кафедри акторської майстерності,  
Запорізький національний університет

## **НАСТІЛЬНА РОЛЬОВА ГРА ЯК УНІВЕРСАЛЬНИЙ АКТОРСЬКИЙ ТРЕНІНГ: СУТНІСТЬ І МЕТОДИКА ПРОВЕДЕННЯ**

Рольова гра є моделюванням подій, що відбуваються в певному світі в певний час, у процесі яких учасники приймають конкретні ролі й колективно створюють історію. При цьому процес підпорядковується усталеній системі правил, у рамках яких гравці можуть вільно імпровізувати. Рольова гра дуже близька до театрального дійства, проте відрізняється тим, що гравці діють не за заздалегідь написаним сценарієм, а згідно з мотивацією свого персонажа та особистими бажаннями [1].

Рольові ігри розподіляються на декілька типів.

- *Рольові ігри живої дії* як правило вимагають антуражу – костюма й спорядження персонажа, моделювання побуту й споруд, навколишньої дійсності. Ці ігри складні в логістиці та організації, тому проводяться відносно нечасто.

- *Комп'ютерна рольова гра* – спрощена настільна рольова гра, переведена в електронно-обчислювальний формат. Простіша для розуміння та проведення, проте дає куди менше рольових можливостей.

- *Книга-гра* – літературний твір, який дає читачеві змогу брати участь у формуванні сюжету.

- *Настільна рольова гра* (НРІ) передбачає, що гравці усно описують дії своїх персонажів, спираючись на їхні особливості, а успіх дій залежить від ігрової системи та майстра гри [1].

Сутність настільних рольових ігор полягає в можливості скласти історію від імені свого персонажа. Цей вид дозвілля можна порівняти з прочитанням великого пригодницького роману, де реципієнт виступає активним учасником оповідання. Процес гри у

---

НРІ схожий на постанову вистави без завершеного сценарію. Головним у структурі гри є розподіл на гравців (акторів) і майстра гри (драматурга й режисера). Тільки майстер знає сюжет наперед, гравці сприймають його вперше. Майстер розповідає інтерактивну історію, а гравці роблять вибір відповідно до характеру їхнього персонажа – цей принцип є наріжним каменем у НРІ. Головними задачами майстра гри є такі:

- розповісти історію – описати оточення, світ, усе, що відбувається навколо героїв, подібно до автора книги через усний текст занурити реципієнта в події сюжету;

- бути суддею – давати гравцям змогу впливати на історію та вирішувати, що з їхнього боку можливо, а що ні.

Технічно гра відбувається за трьома етапами.

1. Майстер продумує сюжет гри, прописує конфлікти й варіанти їхнього вирішення.

2. Гравці за визначеними правилами створюють своїх персонажів – їхню зовнішність, знання, вміння, особливості характеру, історію тощо.

3. Група збирається та починає грати. Ігрова сесія зазвичай триває від двох до шести годин.

Механізм гри підпорядковується певній системі правил і умовностей. Головною серед них є система характеристик персонажа – умовне позначення розуму, фізичної сили, балакучості тощо. Маючи низку характеристик на кшталт «Сили», «Харизми» й «Інтелекту», стає набагато легше «зліпити» певний образ зі своїми слабкими та сильними сторонами, зрозуміти, у чому він експерт, а в чому аматор. Також подібна система-конструктор дозволяє легше створювати передісторію і «роман життя». Через те, що вміння й навички ігрових персонажів не завжди корелюються зі вміннями й навичками гравців, найчастіше успіх тієї чи іншої дії персонажа вирішує *дайс* (гральний кубик). Для кращої візуалізації образів персонажів можна використовувати невеличкі фігурки-мініатюри, а декорації схематично малювати на папері.

Наведемо приклад. Припустимо, гра відбувається за мотивами п'єси Бертольда Брехта «Матінка Кураж та її діти». За сюжетом гри група героїв мандрує Німеччиною часів Тридцятирічної війни, намагаючись якось вижити й щось заробити. У якийсь момент їм до рук потрапляє полкова каса, але, нажаль, цю касу також шукають

---

місцеві розбійники. Цей конфлікт у НРІ можна вирішити абсолютно різними шляхами, як от: харизматичний Бард заговорить бандитам зуби, відверне увагу й перехитрить; хоробрий Воїн захистить свій скарб мечем; а спритний Слідопит непомітно проскочить повз недоброзичливців через ліс. Майстер вирішує, що перший і другий варіанти будуть доволі складними, тому призначає їм складність 12 і 15 відповідно, а третьому – лише 10. Гравці кидають двадцятигранні дайси. Випадає 11, 20, 14: Менестреля ловлять на обмані, Боєць тріумфально перемагає злочинців у відкритому бою, а Мисливець крадькома втікає. Через неможливість передбачити всі дії гравців ведучому так чи інакше доводиться на ходу імпровізувати і, при цьому, барвисто описувати наслідки прийнятих рішень, максимально стимулюючи фантазію гравців. При цьому якщо гравець за Барда більш детально описав свої дії та від імені свого персонажа навів переконливі аргументи на користь своєї невинності, майстер міг би знизити для нього складність випробування. Така система мотивує гравців ретельніше відігравати своїх персонажів заради отримання внутрішньо-ігрової переваги. Не знаючи наперед сюжету, гравець швидко залучається до ролі свого героя і легко ототожнює себе з ним. Людина проживає радості й негаразди разом зі своїм alter ego, радіє, отримуючи цінні ресурси, що дають змогу його персонажу бути більш ефективним у тій чи іншій ситуації, відчуває напруження, коли герой знаходиться на межі загибелі.

Розглядаючи значення НРІ в процесі виховання майбутнього актора, слід наголосити на комплексності й різнобічності такого роду підходу. Мета НРІ як акторського тренінгу полягає в м'якому ігровому стимулюванні вдосконалення різноманітних творчих навичок і вмінь майбутнього митця (як суто технічних, так і теоретичних). Головні завдання такої системи – це розвиток абстрактного мислення, фантазії та інтуїції, відпрацювання комунікативних навичок, розвинення імпровізаційних умінь.

Отже, варіанти використання можливостей НРІ як акторського тренінгу досить широкі. У театральній діяльності, на нашу думку, це може бути ефективною передумовою для застольного періоду обговорення п'єси, що дасть акторам змогу створити міцніший зв'язок між сценічним образом і своїм «Я». Система створення персонажа з цифровими значеннями розвитку тієї чи іншої риси

---

може суттєво допомогти в складанні схеми образу на початку роботи. Особливо корисною така практика буде для молодого покоління акторів, серед яких багато особистостей, які виросли на іншому, близькому до НРІ інтерактивному виді дозвілля – відеоіграх.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Рольова гра. URL:  
[https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A0%D0%BE%D0%BB%D1%8C%D0%BE%D0%B2%D0%B0\\_%D0%B3%D1%80%D0%B0](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A0%D0%BE%D0%BB%D1%8C%D0%BE%D0%B2%D0%B0_%D0%B3%D1%80%D0%B0)
2. Джеймс Уайетт. «Dungeons & Dragons: Інструкція майстра». 2008. 221 с.

---

**Коваль Сергій**  
студент 2-го курсу спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»,  
Запорізький національний університет  
**Стадніченко Н. В.**

кандидат педагогічних наук, доцент,  
доцент кафедри акторської майстерності,  
Запорізький національний університет,  
заслужена артистка України

## **ПІДТЕКСТ ЯК СПОСІБ ВИРАЖЕННЯ ВНУТРІШНЬОГО ЗМІСТУ СЛОВЕСНОЇ ДІЇ**

Одним із найдоступніших, найефективніших інструментів акторського впливу на глядача є слово, за допомогою якого актор від імені персонажа озвучує свої наміри партнерам і глядачам. Але не завжди виголошені наміри й плани відповідають реальним бажанням сценічного персонажа. Усе залежить від його внутрішніх бажань, від взаємин із іншими персонажами, від сценічного конфлікту й необхідності його вирішення прихованими методами. У таких ситуаціях бути цікавим і зрозумілим для глядачів актору-виконавцю допомагає володіння одним із найвиразніших засобів невербального спілкування – умінням транслювати підтекст через написаний автором текст ролі [1, 3].

Підтекст – це прихований сенс, який автор вкладає в текст твору, але не висловлює прямо. Підтекст розкривається актором за допомогою інтонації, міміки, жестів, рухів та інших засобів театральної виразності. Підтекст робить словесний образ персонажа більш багатограним, дозволяючи глядачу глибше зрозуміти його думки й почуття. Це те, про що актор не говорить у голос, але дає зрозуміти партнерам. Іншими словами, *підтекст* – це думки й наміри персонажа. Щоби спонукати партнера до адекватних учинків актор може говорити одне, а вкладати в текст зовсім інше, розкриваючи внутрішній зміст тексту й інтерпретуючи його.

Володіння актором мистецтвом посилює прихованої інформації допомагає йому створити багатовимірний персонаж, який намагається вирішити складний внутрішній конфлікт у процесі сценічного спілкування, що дає глядачам змогу не лише спостерігати за ходом сценічних подій, але й розуміти думки й почуття, приховані за словами та діями персонажів [2, 3].

Для актора важливо ретельно досліджувати підтекст у тексті свого персонажа, розуміти мотивацію його вчинків і внутрішній

---

конфлікт, щоби передати це засобами зовнішньої виразності. Уміння розкривати підтекст дає актору змогу створити достовірний сценічний образ, здатний зацікавити і вразити глядачів. Уміння використовувати різновиди підтексту – емоційний, психологічний та ідейний – допомагають створити глибокий і багатогранний сценічний характер і донести до глядача авторський задум.

Види підтексту:

- *емоційний* – передає емоції персонажа;
- *інтелектуальний* – передає ідеї та думки персонажа;
- *психологічний* – розкриває внутрішній світ персонажа;
- *соціальний* – відображає соціально-політичні проблеми.

Проголошуючи одну й ту саму фразу з різними відтінками, ми виражаємо наше ставлення до того, кому вона адресована. Вона може прозвучати зовсім нейтрально, і тоді це читається як вираження нашої байдужості до партнера. Фраза може прозвучати емоційно, пристрасно, і тоді вона означатиме страх, недовіру, небажання говорити – усе залежатиме від того, що ми хочемо сказати. *Поняття підтексту лежить у площині між тим, що я говорю, і тим, що я хочу сказати.* Транслюючи через виголошувані слова ставлення до партнера, ми розкриваємо сутність наших намірів [2].

Отже, потрібно зазначити, що підтекст – це важливий елемент сценічної виразності. Оволодіння навичками його трансляції є важливою частиною навчальної роботи над уривками з драматичних творів, оскільки допомагає здобувачу вищої освіти зрозуміти й передати авторський задум драматичного твору, продемонструвати глибину розуміння цього задуму, рівень виконання завдань викладача фахових дисциплін або режисера, які допомагають майбутньому актору опанувати основи акторської професії.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Башманівська Л. А., Башманівський В. І. Дикція й емісія голосу. Виразність професійного мовлення журналіста: навчально-методичний посібник для самостійної роботи студентів і дистанційного навчання. Житомир: Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2022. 108 с.

2. Грицан Н.В. Техніка сценічного мовлення: навч.-методичний посібник. 2-ге вид., переробл. і доповн. Івано-Франківськ, 2020. 286 с.,

3. 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.



---

*Стеблівська Вікторія*  
студентка 2-го курсу  
спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»,  
Запорізький національний університет

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

## **АНАЛІЗ ТЕКСТУ П'ЕСИ ЯК ВИЗНАЧАЛЬНИЙ ЕТАП РОБОТИ АКТОРА НАД РОЛЛЮ**

Аналіз дослідження тексту п'еси стає особливо важливим для актора в контексті стратегічного задуму, створення концепції вистави в цілому та образу кожного персонажа. Сучасні глядачі очікують на глибше розкриття персонажів, їхніх внутрішніх світів і мотивацій. Такий підхід до аналізу тексту дає змогу створити більш інтелектуальні й емоційно насичені інтерпретації.

Аналіз тексту п'еси є критичним етапом у підготовці актора до втілення ролі на сцені. Важливість цього процесу полягає в тому, що кожен аспект тексту – від діалогів до сценічних описів – має велике значення для визначення характеру персонажів, їхніх мотивацій і внутрішніх конфліктів. Саме через аналіз тексту актор може збагатити своє розуміння ролі й уможливити відтворення її з глибокою автентичністю та емоційністю. Так, актор і режисер Пітер Брук зазначав, що текст – це живе тіло, яке потребує творчого дихання актора. Тільки через ретельне вивчення тексту ми можемо відкрити його справжню силу та глибину [1]. Особливості тексту п'еси відображаються у мові, образах, сюжетних поворотах, ремарках і діалогах, які є основними інструментами для передачі авторської ідеї та внутрішнього світу персонажів. Наприклад, використання символіки чи метафор може додатково розкривати характер переживання, емоційний зміст конфлікту.

Отже, аналіз тексту п'еси є для актора професійною необхідністю, оскільки це дозволяє не лише засвоїти роль, але й створити повноцінний, живий образ, який водночас відповідає авторському задуму, режисерському баченню, акторському відчуттю й задовольняє вимоги сучасної театральної публіки.

Сценічна складова акторської роботи, дає змогу розкрити глибину та інтригу літературного твору через живе втілення образу

---

на сцені. Розуміння психології персонажа уможлиблює відчуття його внутрішнього світу, емоцій і мотивації, що лежать в основі його дій і вчинків. Аналізуючи розвиток образу персонажа протягом п'єси, актор відслідковує зміни в його характері, взаємодії з іншими героями та його реакції на події, що відбуваються в сюжеті. Важливість цього аспекту акторської майстерності полягає в здатності передати глибину та складність людської природи через живе втілення персонажа на сцені. Глядач має пережити емоційний зв'язок із персонажем, а це можливо лише тоді, коли актор вдало передає його внутрішній світ і реакції на зміни в сюжеті. Такий аналіз допомагає акторові створити автентичний образ, який запам'ятовується і справляє враження на глядача. Значення акторського аналізу образу персонажів у п'єсі посилюється, оскільки сучасне театральне мистецтво вимагає більшої глибини й реалізму в утіленні задуму автора п'єси щодо сутнісних характеристик образів персонажів і відповідної роботи актора над роллю. Глядачі оцінюють не лише зовнішній вигляд або мовлення актора, але і його здатність до відчуття й відтворення внутрішнього життя героя. Використання методів психологічного аналізу дає акторам змогу створити більш переконливі й глибокі образи, що відповідають сучасним вимогам театального мистецтва. Майбутньому актору доцільно ознайомитися з прикладами успішних вистав як класичного, так і сучасного виконання ролей відомими акторами, де глядачі переживають за внутрішній конфлікт і пошуки головними героями філософського й життєвого буття через умілу професійну акторську майстерність. Такі вистави стають центральними подіями у світі театального мистецтва й підвищують інтерес до акторської інтерпретації літературних шедеврів.

Отже, акторський аналіз образу персонажів у п'єсі є необхідним елементом для створення емоційно насиченого театального виступу. Цей підхід дозволяє акторові не лише грати роль, але й створювати живий образ, який залишає слід у серцях глядачів.

#### **ЛІТЕРАТУРА**

1. Абрамян В. Ц. Театральна педагогіка : навч. посіб. Київ : Лібра, 1996. 224 с.
2. Акторська майстерність корифеїв : зб. статей / упоряд. : І. О. Волошин. Київ : Мистецтво, 1973. 184 с.
3. Brook P. The Open Door: Thoughts on Acting and Theatre. New York : Anchor Books, 2005. 160 p.

---

*Дрель Каріна*  
студентка 2-го курсу  
спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»,  
Запорізький національний університет

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

## **РЕПЕТИЦІЯ ЯК ФОРМА ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНЬОГО АКТОРА ДО ПРОФЕСІЙНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ**

Підготовка актора – це складний і багатогранний процес, який потребує ретельного вивчення й опанування різноманітних методів і прийомів. Одним із найважливіших етапів цієї підготовки є репетиційний процес, що є системою спеціальних вправ і дій, спрямованих на втілення задуму режисера та створення повноцінного сценічного образу [1].

Репетиція – це процес підготовки акторів до виступу, під час якого вони працюють над утіленням своїх ролей, розвитком сценічних образів і взаємодією з іншими акторами. Репетиція включає серію спеціальних вправ і дій, спрямованих на реалізацію задуму режисера та створення цілісного художнього твору.

Репетиційний процес починається з читки п'єси, під час якої актори спільно з режисером аналізують текст, обговорюють тему й ідею майбутньої вистави. Це етап, коли виконавці ролей знайомляться з характерами персонажів, мотивами їхніх учинків, системою їхньої взаємодії у п'єсі. Актори досліджують авторський текст, обговорюють можливі інтерпретації тієї чи іншої сцени й шукають прийоми втілення характерів персонажів [2].

Після читання тексту п'єси за столом, колектив починає репетиції на сценічному майданчику, де відбувається робота над створенням мізансцен, тобто над просторовим втіленням п'єси. Залежно від жанру вистави в цьому процесі використовуються різноманітні прийоми, кожен із яких вимагає відповідних прийомів і шляхів створення сценічного образу та способів його зовнішнього самовираження.

---

Важливою складовою репетиційного процесу є розвиток фізичної і голосової техніки актора. Спеціальні психофізичні тренінги на координацію рухів, на розвиток дихання й голосу допомагають акторам поліпшувати свою фізичну форму, підтримувати власний виконавський апарат у робочому стані. Наприклад, вправи на розслаблення та концентрацію уваги дають акторам змогу зосередити увагу на виконанні творчих завдань під час репетиції і звільнитися від зайвого напруження [1, 2].

Значна увага в репетиційному періоді приділяється формуванню акторського ансамблю. Актори при звичаються до взаємодії, навчаються спілкуватися з партнерами, виконувати творчі завдання в потрібному для тієї чи іншої сцени темпоритмі. У процесі репетицій режисер корегує і спрямовує роботу акторів, допомагаючи обрати необхідні засоби зовнішньої та внутрішньої виразності для створення відповідного сценічного характеру.

Правильно організований репетиційний процес допомагає створювати комфортне середовище для експериментів і творчого самовираження актора, сприяє звільненню від стресу й зайвого напруження, розвиває почуття впевненості у своїх силах.

Репетиційний процес відбувається в кілька етапів, що вимагають певної організаційної форми. На кожному етапі репетиції мають своє призначення та специфіку, спрямовану на досягнення певних цілей у процесі роботи над твором сценічного мистецтва.

Етапи репетиційного процесу охоплюють різні стадії роботи над виставою:

- етап читання п'єси – актори знайомляться зі п'єсою, обговорюють її зміст, ідею, тему тощо;

- етап аналізу – актори вивчають своїх персонажів, шукають мотивацію їхніх учинків, характерні особливості;

- етап роботи над образом – актори наділяють своїх персонажів особливостями пластики, міміки, інтонаційної виразності й іншими засобами зовнішнього вираження сценічного характеру;

- етап злагодження – актори репетирують, злагоджуючи свої дії і створюючи єдиний акторський ансамбль;

- етап шліфування – актори відпрацьовують деталі вистави, усувають недоліки відповідно до вказівок режисера.

---

Види репетицій:

- застільні репетиції – актори читають п'єсу за столом, обговорюють характери персонажів, шукають режисерські рішення;

- просторові репетиції – актори репетирують на сцені, пересуваючись по мізансценах;

- костюмні репетиції – актори репетирують у костюмах, звикаючи до їхніх специфічних особливостей;

- генеральні репетиції – актори репетирують виставу цілком, відпрацьовуючи деталі взаємодії з партнерами.

Слід зазначити, що розуміння видів репетицій і знання етапів репетиційного процесу є необхідним для ефективної організації роботи над виставою, оскільки забезпечує втілення творчого задуму на високому професійному рівні.

Отже, репетиційний процес є надзвичайно важливим етапом підготовки актора, що поєднує різноманітні методи й прийоми, спрямовані на глибоке розуміння ролі, розвиток фізичних і голосових навичок, а також на формування злагодженої командної роботи. Це складний творчий процес, який вимагає від акторів максимальної віддачі та професіоналізму.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Барнич М. Майстерність актора: техніка "обману". Навч. посібник (лекції та практ. заняття); КНУКІМ. Вид. 2-е, виправл. та доповн. Київ : Ліра, 2016. 303 с.

2. Стадніченко Н. В. Формування готовності майбутнього актора до професійного спілкування в процесі репетицій вистави. *Методологічні та практичні проблеми професійної підготовки акторів і дизайнерів: матеріали II наук.-метод. семінару(м. Запоріжжя, 29 листопада 2017 р.)*. Запоріжжя: Запорізький національний університет, 2017. С. 92–94.

3. Сценічне мистецтво: домінуючі проблеми художньо-творчих процесів: матеріали Всеукраїнської наукової конференції науково-педагогічних працівників, докторантів, аспірантів та магістрантів. Київ: Вид. центр КНУКіМ, 2021. 199 с.

---

**Газа Марія**  
студентка 2-го курсу  
спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»,  
Запорізький національний університет  
**Стадніченко Н. В.**  
кандидат педагогічних наук, доцент,  
доцент кафедри акторської майстерності,  
Запорізький національний університет,  
заслужена артистка України

## **МІЗАНСЦЕНА ЯК СПОСІБ ДЕМОНСТРАЦІЇ СЦЕНІЧНИХ ЗАВДАНЬ ПЕРСОНАЖІВ ВИСТАВИ ТА ЇХНІХ ВЗАЄМИН**

Мізансцена (з французької – «розміщення на сцені») – це розташування акторів на сцені в певному поєднанні з речами, які їх оточують (декорації, реквізит тощо) у ті чи інші моменти спектаклю. Простіше кажучи, це те, як персонажі розміщуються на сцені і як вони рухаються під час вистави.

Це важливий елемент театрального мистецтва, який використовується для виконання цілого ряду завдань:

- *втілення задуму режисера* – мізансцена допомагає режисеру візуально передати свою інтерпретацію п'єси й емоції, які він хоче викликати в глядачів;

- *розкриття характерів персонажів* – розташування акторів на сцені, їхні пози та рухи можуть багато розповісти про їхні думки, почуття та стосунки одне з одним;

- *створення атмосфери* – мізансцена може допомогти створити певний настрій або атмосферу на сцені; наприклад, напруження, романтику або комедію;

- *спрямування уваги глядачів* – за допомогою мізансцени режисер може спрямовувати увагу глядачів на певні аспекти дії або окремо взятих персонажів.

Тобто мізансцена – це результат співпраці всіх учасників створення вистави: режисера, акторів, художника-декоратора й інших членів команди. Розробка мізансцен – це творчий процес, що потребує ретельного планування та врахування багатьох факторів [2, 3].

---

У будь-якій п'єсі життя героїв складається із сьогодення, того, що відбулося, відбувається й буде відбуватися потім. Уміло розгадані пласти й витoki життя персонажів, виражені у вчинках, складають подієвий ланцюг вистави. Якщо дії та вчинки героїв упродовж усієї вистави з кожною сценою будуть нести нову художню інформацію, то глядачі з цікавістю й захопленням спостерігатимуть за подіями у виставі. Адже увагу глядача привертає не тільки текст п'єси, її ідея, але і гра акторів, уміле використання ними професійних умінь, демонстрація взаємин персонажів.

Одним, із найважливіших елементів, що перетворює літературний твір на театральну виставу, є її просторова композиція, тобто мізансценування, яке багато в чому залежить від запропонованих обставин твору, від взаємин персонажів, жанру літературного матеріалу й задуму режисера.

Наприклад, в уривку за п'єсою П. Бомарше «Севільський цирульник» Сюзанна, камеристка графині, приводить пажа Керубіно, закоханого в графиню, і, намагаючись його підтримати, розвеселити, бігає від одного персонажа до іншого. Її поведінка й рухи максимально розкуті, активні. У вказаних запропонованих обставинах Сюзанна відчуває себе господинею ситуації, тому може дозволити собі заскочити на стілець, щоби помірятися зростом з Керубіно. Оскільки виконавиця ролі Сюзанни невеличкою зросту, така мізансцена підкреслює і комедійний жанр п'єси, і темпоритм сцени, і фізичні характеристики актриси.

Мізансценування довгий час відбувалося в театрі для того, щоби визначати момент виходу персонажа, його місцезнаходження на сцені в той чи інший момент дії, щоби артисти, перебуваючи на сцені, не закривали одне одного від глядачів, не поверталися до них спиною, не зіштовхувалися, пересуваючись по сценічному майданчику. Правила побудови мізансцен реалізовувалися механічно, слугуючи виконанню утилітарних завдань. Ця одноманітність мізансцен диктувалася в театрі XVII століття стандартними декораціями, які використовувалися в багатьох виставах, оскільки були досить дорогими [1, 3].

На початку XX століття з появою професійної режисури театр еволюціонував. Кожна мізансцена мала бути теоретично обумовлена творчим задумом, виправдана запропонованими

---

обставинами, характером персонажа, його взаєминами з іншими дійовими особами, жанром, атмосферою вистави й багатьма іншими чинниками, які є визначальними для театральної вистави. З'явилися такі поняття, як «режисерське бачення», «режисерське рішення». Роботи відомих режисерів Макса Рейнгарда, Гордона Крега, Антонена Арто, Леся Курбаса, Пітера Брука, Єжи-Маріана Гротовського та багатьох інших діячів світового й вітчизняного театру підняли його на нову сходинку, зробили явищем не лише мистецьким, але й соціальним [1].

Отже, мізансцена – це гнучкий інструмент, який можна використовувати щоби підкреслити різні аспекти театральної вистави. Режисеру важливо ретельно продумувати мізансцени спільно з акторами, щоб вони максимально ефективно працювали на розкриття задуму вистави та ролі. Мізансцена не існує сама по собі. Вона тісно пов'язана з іншими елементами вистави: декораціями, костюмами, освітленням і звуковим оформленням. Разом ці елементи створюють цілісну візуальну картину, що допомагає глядачам зрозуміти сутнісну складову театрального видовища.

### ЛІТЕРАТУРА

1.Ганна Веселовська. Театр Миколи Садовського (1907-1920) : монографія. Київ: Темпора, 2018. 412 с.

2.Лягущенко А. Г. Український театр: видатні діячі та менеджмент. Київ: Мистецтво, 2021. 496 с.

3.Курс лекцій з історії українського театру «Український театр: від кози до постдрами». URL:<https://artarsenal.in.ua/laboratory/proekt/kursu-lektsij-zistoriyi-ukrayinskogo-teatru-ukrayinskyj-teatr-vid-kozy-do-postdramy/>дата звернення: 03.04.2021/



---

**Головка Діна**  
студентка 2-го курсу  
спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»,  
Запорізький національний університет  
**Стадніченко Н. В.**  
кандидат педагогічних наук, доцент,  
доцент кафедри акторської майстерності,  
Запорізький національний університет,  
заслужена артистка України

## **ЕТЮД ЯК ДІЄВИЙ ЗАВЕРШЕНИЙ ЕПІЗОД СЦЕНІЧНОГО ЖИТТЯ**

Для опанування будь-якого ремесла вирішальним є отримання практичних навичок. Професія актора не є виключенням. Набуття й удосконалення різноманітних практичних професійних вмінь і навичок у майбутнього актора відбувається в процесі роботи над етюдами.

Етюд (франц. *étude* – вивчення) – вид вправ, що сприяють розвитку творчих здібностей майбутнього актора й напрацюванню професійних умінь і навичок.

Поняття «етюд» характерне для всіх видів мистецтва – його використовують у музиці, живописі, літературі. Оскільки театр – мистецтво синтетичне, а музика, живопис, література є його складовими, етюди, створені на основі музичного, живописного чи літературного твору, розвивають у майбутнього актора необхідні професійні якості [1].

Театральний етюд – це вправа, метою якої є напрацювання фахових умінь і навичок; це невеличка сценка, що триває зазвичай не довше п'яти хвилин, у якій виконавець знаходиться в певних «запропонованих обставинах», має в ці обставини повірити й відповідно діяти в їхніх межах. Життя актора, його оточення є основним джерелом інформації і натхнення, саме тому ідеї для етюдів часто виникають як віддзеркалення його власного побуту. Усі етюди мають певну універсальну структуру, що є незмінною незалежно від змісту: експозиція, зав'язка, розвиток дії, кульмінація, розв'язка. Важливо також наголосити, що існують різні види етюдів.

---

*Етюд «я в запропонованих обставинах»* – базується на життєвій ситуації, що може виникнути з будь-якої події. Суть етюду полягає у відображенні емоцій і дій головного героя в реальному чи вигаданому контексті. Головний герой, зустрівшись із проблемою, має розв'язати її [1].

*Етюд «на пам'ять фізичних дій», або «етюд із уявними предметами».* Зміст етюду на «пам'ять фізичної дії» дещо нагадує пантоміму. Актор працює з предметом, якого в конкретний момент фізично не існує. Або ж актор знаходиться в уявному оточенні й має взаємодіяти з ним так, ніби воно матеріальне. Уявні предмети в етюдах вимагають точної фіксації їхнього місця в просторі та реалістичної взаємодії з ними. Це допомагає розвивати пам'ять фізичних дій, уяву, фантазію і увагу майбутніх акторів. Робота з уявними предметами сприяє розвитку пластики рухів і рухової пам'яті, покращуючи гармонію взаємодії актора з оточенням [2].

*Етюд «спостереження за людиною».* Студент має відтворити в етюді людину. Головне завдання: спостерігати й вивчати її, перейняти передовсім типову для неї поведінку, голос, манеру спілкування чи руху, реакцію на ту чи іншу ситуацію [3].

*Етюд «спостереження за твариною»* передбачає зображення способу поведінки, характерної для певної тварини, а також її взаємодію із зовнішнім оточенням.

*Етюд «я – предмет».* У цьому етюді відбувається відтворення неживого предмета й змін, що відбуваються з ним під впливом навколишнього середовища. Зазвичай предмети в таких етюдах наділені певними ознакам живого: характером, мімікою чи якимись примітивними рухами.

*Етюд «виправдане мовчання»* передбачає ситуацію, у якій герой, а частіше декілька героїв, які взаємодіють між собою, «втрачають» змогу говорити. Основна задача цього етюду – навчитися виражати свої емоції без слів, за допомогою міміки, рухів, жестикуляції.

*Етюд «визначна подія».* Основою цього етюду є певна важлива й неочікувана подія. Сутність етюду полягає в тому, що ситуація, у яку потрапляє головний герой, має бути неочікуваною, мусить порушити й змінити його плани, кардинально вплинути на його життя [1, 2, 3].

---

Отже, робота над створенням етюдів допомагає майбутньому актору тренувати й удосконалювати уяву, фантазію, віру, вміння імпровізувати, пластичну виразність тіла, чіткість і точність жестикуляції, артикуляційні, дикційні й голосові навички, вміння концентрувати сценічну увагу. У випадку, коли етюд створений для кількох дійових осіб, формуються вміння пристосовуватися до партнера й обирати засоби вербального і невербального спілкування для взаємодії з ним, вміння працювати в команді.

#### **ЛІТЕРАТУРА**

1. Лобанов А. П. Школа майстерності: навчальний посібник. Харків: Федорко, 2012. 668 с.

2. Пацунов В. П. Експериментальна режисура: курс лекцій для студентів спеціалізації «Сценічне мистецтво». Київ : КНУКіМ, 2017. 100 с.

3. Стадніченко Н. Етапи формування вмінь і навичок професійного спілкування актора у процесі створення дипломної вистави. *Педагогічні науки: теорія та практика*. 2022. Т. 44. № 4 . С. 134 – 141

---

**Маврешко Вероніка**  
студентка 2-го курсу  
спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»,  
Запорізький національний університет

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

## **ХАРАКТЕРИСТИКА СЦЕНІЧНИХ ПОДІЙ ЯК ЧИННИКІВ РОЗВИТКУ ДРАМАТИЧНОГО КОНФЛІКТУ**

Драматичний конфлікт є центральним елементом будь-якої драматичної структури, що стимулює розвиток сюжету й розкриття персонажів. Важливим аспектом конфлікту є сценічні події, що виступають каталізаторами цього розвитку. Розглянемо ключові характеристики сценічних подій і їхній вплив на драматичний конфлікт.

*Сценічні події* – це конкретні дії, зміни обставин або відкриття, які відбуваються на сцені й безпосередньо впливають на хід сюжету. Вони можуть бути як фізичними (зміна місця дії, поява нового персонажа), так і психологічними (розкриття таємниці, внутрішній вибух емоцій). Сценічні події поступово нарощують напругу, ускладнюючи сценічну ситуацію для персонажів. Кожна нова подія ставить героїв перед новими випробуваннями, що вимагає від них рішучих дій. Події на сцені сприяють розкриттю характерів персонажів, змушують їх виявляти справжні почуття, сильні та слабкі сторони характеру, розкривати мотивацію своїх учинків. Завдяки активній зміні сценічних подій відбуваються несподівані повороти сюжетної лінії вистави, провокуючи нові конфлікти або загострюючи існуючі. Це підтримує інтерес глядачів і додає динаміки розвитку дії [2].

*Вихідна подія* – початкова (перша) подія, що дає поштовх для розвитку всіх наступних подій п'єси, вистави. Вихідна подія зазвичай стається безпосередньо в «межах» твору, але може відбутися й поза межами прописаного сюжету («за лаштунками», «за кадром»), що буває нечасто. Вихідна подія (іноді її називають початковою подією або зав'язкою) є ключовим елементом структури драматичного твору, який започатковує основний

---

конфлікт. Це та подія, що змінює звичне життя головних персонажів і примушує їх реагувати на нові обставини, унаслідок чого розгортається основна сюжетна лінія твору. Вихідна подія переважно порушує стан рівноваги, у якому перебували персонажі до цього моменту. Це може бути зовнішня подія, наприклад, убивство, війна, зустріч із загадковою особою; або внутрішня, наприклад, усвідомлення персонажем чогось важливого чи зміна в його мотивації. Вихідна подія закладає основу сценічного конфлікту, вона виявляє проблему чи створює ситуацію, яка провокує головних героїв на боротьбу, запускаючи хід сюжету. Вона також часто викликає потужні емоційні реакції в персонажів, що додає драматичній виставі глибини та напруження. Вихідна подія є фундаментальним елементом драматичної структури, від якої залежить динаміка й розвиток усього сюжету [2, 3].

*Головна подія* – найвище напруження конфліктних стосунків між персонажами, у результаті чого відбуваються кардинальні зміни у їхніх подальших взаєминах. Головна подія в драматичному творі є кульмінаційним моментом сюжету, що має вирішальне значення для розвитку конфлікту й визначення подальшої долі персонажів. Вона зазвичай є найбільш емоційним моментом вистави, де напруження сценічного конфлікту досягає свого піку. Головна подія також часто вирішує основний конфлікт твору. Це може бути перемога або поразка головного героя, розкриття таємниці, ухвалення важливого рішення або інший вирішальний момент, що визначає подальший хід подій. Головна подія часто стає переломним моментом для всіх персонажів, після якого їхнє життя змінюється назавжди, і вони не можуть повернутися до попереднього стану. Головна подія переважно викликає сильні емоції як у персонажів, так і в глядачів. Це момент, коли напруга досягає свого піку, а емоції виходять на перший план. Головна подія веде до розв'язки, де наслідки кульмінації розгортаються й приводять до логічного завершення сюжету [2, 3].

*Основні події*, що розвивають сюжет (іноді їх називають «події, що розвивають дію» або «розвиток дії»), є ключовими моментами в драматичному творі; вони рухають історію вперед, поглиблюють конфлікт і розкривають характери персонажів, забезпечують поступовий перехід від початкової події до кульмінації та розв'язки. Кожна з основних подій розвиває

---

конфлікт. Вони створюють перешкоди або загострюють ситуацію для головних героїв. Ці події часто розкривають внутрішні зміни в характерах персонажів, у їхній мотивації, страхах і бажаннях. Основні події забезпечують наростання напруження в сюжеті й утримують інтерес глядачів. Кожна основна подія має причинно-наслідковий зв'язок із попередніми й наступними подіями. Це означає, що дії персонажів і їхні наслідки логічно поєднані та формують цілісну структуру сюжету. Основні події поступово підводять до кульмінаційного моменту, закладають підґрунтя для розв'язки й забезпечують логічне завершення розвитку сюжетної лінії вистави [2, 3].

Отже, сценічні події – *вихідна, головна, основні* – є невід'ємною частиною драматичної структури театральної вистави, важливими її компонентами, оскільки виконують роль рушійної сили в розвитку сценічного конфлікту, забезпечують безперервність і динамічність дії, глибину розкриття характерів персонажів у захоплюючій історії, підтримують інтерес до розвитку сюжетної лінії, ведуть глядачів від її початку до кульмінації і розв'язки.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Лобанов А. П. Школа майстерності: навчальний посібник. Харків: Федорко, 2012. 668с.
2. Пацунов В.П. Експериментальна режисура: курс лекцій для студентів спеціалізації «Сценічне мистецтво». Київ : КНУКіМ, 2017. 100 с.
3. Стадніченко Н. Етапи формування вмінь і навичок професійного спілкування актора у процесі створення дипломної вистави. *Педагогічні науки: теорія та практика*. 2022. № 4 . С. 134 – 141.

---

*Шевель Діана*  
студентка 2-го курсу  
спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»,  
Запорізький національний університет

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

## **ПРОФЕСІЙНЕ СПІЛКУВАННЯ АКТОРА ЯК ВИЗНАЧАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА ЙОГО ФАХОВОЇ ДІЯЛЬНОСТІ**

Акторське мистецтво в театрі визначається не лише виконавською технікою і вмінням, але й здатністю ефективно спілкуватися з глядачем через засоби сценічної виразності. Виступ актора на сцені – це не лише виконання ролі, але й спосіб висловлювати власні думки, почуття та переконання. Актор може виражати свої думки й почуття, використовуючи мову тіла. Поза тіла, рухи, жестикуляція, міміка – усе це складники акторської зовнішньої виразності, що допомагають спілкуватися з глядачем.

Акторське професійне спілкування – це не лише спілкування з публікою, але й уміння взаємодіяти з усіма членами театрального колективу. Театр є мистецтвом колективним, тому успішне професійне становлення актора залежить від його взаємодії з колегами, режисером, композитором, хореографом, від володіння навичками професійного спілкування.

Існує велика кількість професій і сфер діяльності, де володіння тілом, голосом, мовленням, здатність керувати своїм психологічним станом є важливим складником особистісного успіху. Ці навички також незамінні й у повсякденному житті. Хтось мріє стати актором з дитинства, відчуваючи в собі прихований потенціал. Представники інших професій розуміють необхідність розвивати навички комунікації та опанувати ораторське мистецтво, техніку мовлення й володіння голосом для здійснення переговорів і ведення бізнесу.

Однією з основних фахових вимог до навичок актора є виступ перед аудиторією. Професійний актор не може собі дозволити

---

боятися публіки. Саме тому звільненню від страху сцени приділяється велика увага на заняттях із майстерності актора, де викладачі, використовуючи спеціальні методики, допомагають здобувачам вищої освіти досягнути внутрішньої свободи, розкутості та впевненості в собі. Голос – один із найважливіших засобів зовнішньої виразності актора. На заняттях із фахових дисциплін велика увага приділяється формуванню засобів вербального спілкування, що допомагає напрацювати голосові й дикційні якості, позбутися мовних вад і недоліків. Професійний актор також має досконало керувати своїм тілом, демонструвати навички володіння засобами невербального спілкування: уміння точно рухатися, транслювати емоції, бути мімічно виразним і чітко жестикулювати, володіти голосом тощо. Усі ці навички є також надзвичайно корисними в повсякденному житті, оскільки сприяють налагодженню контактів у соціумі.

Отже, акторське мистецтво впливає на емоційну сферу глядачів у процесі сприйняття театральної вистави. Актор, використовуючи вербальні й невербальні засоби сценічної виразності для передачі різноманітного спектру емоцій, надає характеру сценічного персонажа глибини й достовірності. Його мистецтво полягає у вмінні через слово, пластику, емоції, почуття ритму, інтонацію, підтекст спілкуватися з глядачем, передавати йому смислові нюанси, закладені автором літературного тексту й режисером у основу театральної вистави.

#### **ЛІТЕРАТУРА**

1. Лобанов А. П. Школа майстерності: навчальний посібник. Харків: Федорко, 2012. 668 с.

2. Стадніченко Н. В. Генеза проблеми формування технічних засобів професійного спілкування акторів. Науковий вісник Національного університету біоресурсів і природокористування України. Серія: «Педагогіка. Психологія. Філософія». Київ: Міленіум, 2015. Вип. 208. Ч. 2. С. 314–324. Index PІNЦ.

3. Стадніченко Н. В. Аналіз стану готовності майбутніх акторів до професійного спілкування. Вісник Запорізького національного університету: Педагогічні науки. Запоріжжя. 2017. № 2 (29). С. 75–84.



---

## ЗМІСТ

---

<b>ПАНЕЛЬНА ДИСКУСІЯ</b> .....	3
<b>Пономаренко О. В.</b> Організація навчальної діяльності студентів освітніх програм Графічний дизайн і Театральне мистецтво в умовах дистанційного навчання .....	3
<b>Локарева Г. В., Кривошеєва О. В.</b> Теорія множинного інтелекту в контексті сучасної професійної підготовки майбутнього актора .....	6
<b>Хім'як В. А.</b> Методичні проблеми виховання акторів драматичного театру та кіно перших двох років навчання .....	11
<b>Головатюк І. Г., Сорока О. В.</b> Арттерапія як засіб оптимізації соціально-психологічного клімату у творчому колективі .....	15
<b>Мельник І. І.</b> Комплексне оволодіння елементами сценічної дії за допомогою літературного «ланцюжка» .....	18
<b>Гринь Л. О.</b> Методика формування вокальних навичок на заняттях із дисципліни «Сольний спів» студентів спеціальності «Сценічне мистецтво» .....	21
<b>Чемерис Г. Ю.</b> Проблема використання Deepfake та AI в сучасному дизайні .....	25
<b>Стадніченко Н. В., Соколовська Н. П.</b> Методичні прийоми виховання почуття сценічного ритму в процесі фахової підготовки майбутнього актора .....	28
<b>Іваницький О. І.</b> Особливості вивчення дисципліни «Методологія науково- педагогічних досліджень» у процесі професійної підготовки майбутніх магістрів театрального мистецтва .....	33
<b>Андрєєв В. О.</b> Аспекти підготовки майбутніх акторів фахового коледжу до професійної діяльності .....	36

---

<b>Стадніченко Н. В.</b>	
Опанування базових акторських навичок за методом Сендфорда Мейснера .....	39
<b>Іванова Л. С.</b>	
Формування навичок мовних штампів у майбутніх акторів .....	42
<b>Брянцев О. А.</b>	
Паперова інженерія в дизайн освіті .....	45
<b>Рашевська А. А.</b>	
Національно-патріотична компетентність майбутніх дизайнерів .....	48
<b>Гончаров В. М.</b>	
Опанування засобів трансформації побутових, бойових, спортивних дій у пластичний трюк на заняттях із дисципліни «Сценічний рух» .....	51
<b>Урицький М. Я.</b>	
Створення інсценізації як необхідний елемент у навчанні студентів режисерських курсів .....	54
<b>Іщенко Л. В.</b>	
Формування координаційних навичок як одного з найважливіших елементів у професії актора .....	57
<b>Сільченко Т. І.</b>	
Важливість розкриття можливостей фактури матеріалів у навчанні студентів за спеціальністю «Режисура театру ляльок» .....	59
<b>Кузьмін К. С.</b>	
Хореографічний підхід до розвитку емоційної та пластичної виразності в майбутніх акторів .....	62
<b>Нестулій М. М.</b>	
Логіка мовлення. Формування готовності майбутнього актора до професійної діяльності .....	64
<b>Баранюк В. В., Сорока О. В.</b>	
Педагогічні умови формування акторської майстерності студентів у процесі професійної підготовки в закладах фахової передвищої освіти .....	67

<b>Секція 1</b>	
<b>«Теоретико-методологічні основи мистецької освіти» . . . . .</b>	<b>71</b>
<b>Банас Денис</b>	
Розробка анімаційного ролика «Space Journey» . . . . .	71
<b>Вольвач Поліна</b>	
Особливості розробки дизайну сайту для кав'ярні «Львівські плячки» . . . . .	74
<b>Безверха Діана</b>	
Ілюстрування як важливий аспект сторітеллінгу . . . . .	76
<b>Зайцев Н. Г., Локарева Г. В.</b>	
Особливості сприйняття художньо-естетичної інформації творів мистецтва . . . . .	78
<b>Єрещенко Дмитро, Локарева Г. В.</b>	
Мистецька педагогіка як суспільне явище: педагогічний функціонал . . . . .	81
<b>Екслер Дар'я, Локарева Г. В.</b>	
Гуманістичне спрямування мистецької педагогіки . . . . .	84
<b>Секція 2</b>	
<b>«Історія театру: персоналії та мистецький досвід» . . . . .</b>	<b>88</b>
<b>Болотна Анастасія, Петрик Т. Д.</b>	
Поетичність як сценічна стилістика акторської гри Наталії Ужвій . . . . .	88
<b>Садовська Анастасія, Гринь Л. О.</b>	
Значення творчості Миколи Садовського та Марії Заньковецької в розвитку українського театру другої половини ХІХ століття . .	92
<b>Лебедева Олена, Гринь Л. О.</b>	
Спадщина Мольєра в сучасному театрі . . . . .	95
<b>Горбачова Злата, Гринь Л. О.</b>	
Внесок Леся Курбаса як реформатора в розвиток українського театру . . . . .	98
<b>Найдьонова Ірина, Гринь Л. О.</b>	
Вплив давньогрецьких діячів на розвиток трагедії . . . . .	101
<b>Стрибіж Анна, Петрик Т. Д.</b>	
Практична діяльність П. К. Саксаганського й теоретичні праці, спрямовані на піднесення культурного рівня сценічного слова . .	103

<b>Дзяба Анна, Стадніченко Н. В.</b>	
Вплив ідей Леся Курбаса на становлення української театральної школи .....	107
<b>Гринь Роман, Соколовська Н. П.</b>	
Виконавська майстерність актора періоду становлення українського професійного театру другої половини ХІХ століття .....	110
<b>Козлова Єлизавета, Гринь Л. О.</b>	
Політична та філософська проблематика в трагедіях Вільяма Шекспіра .....	114
<b>Забеліна Альона, Стадніченко Н. В.</b>	
Спосіб сценічного існування актора у виставах комедії дель арте ..	117
<b>Гуменна Марія, Гринь Л. О.</b>	
Використання сучасних технологій у сценічному мистецтві Італії другої половини ХХ століття .....	120
<b>Харченко Валерія, Гринь Л. О.</b>	
Театральні маски, комедійні персонажі та їхні характеристики в комедії дель арте .....	122
<b>Лисенко Аліна, Гринь Л. О.</b>	
Перехідний і ранньосередньовічний театр 500–1050 років .....	125
<b>Димченко Анна, Петрик Т. Д.</b>	
Роль і вплив суржику у творчості М. Л. Кропивницького на українську сценічну мову .....	127
<b>Секція 3</b>	
<b>«Теоретичні та практичні засади професійної діяльності актора» .....</b>	<b>130</b>
<b>Галигін Єгор, Петрик Т.Д.</b>	
Етюд як форма професійної підготовки актора .....	130
<b>Мельник Ольга, Локарева Г. В.</b>	
Акторський тренінг як засіб формування і вдосконалення психофізичного апарату актора .....	133
<b>Тодика Олег, Петрик Т. Д.</b>	
Сценічне мовлення в професійній підготовці майбутніх акторів ..	136
<b>Резниченко Ілля, Локарева Г. В.</b>	
Настільна рольова гра як універсальний акторський тренінг: сутність і методика проведення .....	139
<b>Коваль Сергій, Стадніченко Н. В.</b>	
Підтекст як спосіб вираження внутрішнього змісту словесної	

---

дії .....	143
<b>Стеблівська Вікторія, Локарева Г. В.</b>	
Аналіз тексту п'єси як визначальний етап роботи актора над роллю .....	145
<b>Дрель Каріна, Стадніченко Н. В.</b>	
Репетиція як форма підготовки майбутнього актора до професійної діяльності .....	147
<b>Газа Марія, Стадніченко Н. В.</b>	
Мізансцена як спосіб демонстрації сценічних завдань персонажів вистави та їхніх взаємин .....	150
<b>Головко Діна, Стадніченко Н. В.</b>	
Етюд як дієвий завершений епізод сценічного життя .....	153
<b>Маврешко Вероніка, Стадніченко Н. В.</b>	
Характеристика сценічних подій як чинників розвитку драматичного конфлікту .....	156
<b>Шевель Діана, Стадніченко Н. В.</b>	
Професійне спілкування актора як визначальна характеристика його фахової діяльності .....	159

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

---

Наукове видання

**Матеріали**

**VI Науково-методичного семінару  
«МЕТОДОЛОГІЧНІ ТА ПРАКТИЧНІ ПРОБЛЕМИ  
ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ АКТОРІВ І ДИЗАЙНЕРІВ»  
18-19 квітня 2024 року**

Формат 60x90/16. Папір офсетний  
Друк ризографічний. Умови. Друк. Арк 6,7  
Наклад 60 прим.

---

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