

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ТЕАТРУ,
КІНО І ТЕЛЕБАЧЕННЯ ІМЕНІ І. К. КАРПЕНКА-КАРОГО
КАФЕДРА МИСТЕЦТВА ТЕАТРУ ЛЯЛЬОК

II Всеукраїнська
науково-творча конференція

**«СУЧАСНА ПРОФЕСІЙНА ПІДГОТОВКА
ФАХІВЦІВ СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА:
ПОЛІЛОГ ТЕАТРАЛЬНИХ ШКІЛ УКРАЇНИ»**

Київ
Видавництво Ліра-К
2024

УДК 792.071.2+75.054.071.1]:[378.6:7](477)"20"](082)

*Рекомендовано до друку Вченою радою
Київського національного університету театру,
кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого
(протокол № 6 від 28.05.2024 р.)*

Сучасна професійна підготовка фахівців сценічного мистецтва: полілог театральних шкіл України: збірник матеріалів II Всеукраїнської науково-творчої конференції. 25-26 березня 2024 р. Київ : Видавництво Ліра-К, 126 с.

ISBN 978-617-520-835-9

II Всеукраїнська науково-творча конференція «Сучасна професійна підготовка фахівців сценічного мистецтва: полілог театральних шкіл України», попри воєнні дії, відбулася в широкому форматі. Полілог викладачів та студентів: режисерів, акторів, сценографів – представників різних театральних шкіл України, які запропонували власні методичні пропозиції щодо вирішення проблем підготовки фахівця сценічного мистецтва в сучасній українській системі мистецької освіти.

*За зміст тез, достовірність фактів,
цитат тощо відповідає автор.*

УДК 792.071.2+75.054.071.1]:[378.6:7](477)"20"](082)

ISBN 978-617-520-835-9 © КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого, 2024
© Автори статей, 2024
© Видавництво Ліра-К, 2024

ЗМІСТ

Секція 1. ВИКЛАДАЧІ

Білинська Юлія

Моніторинг потреб сучасного театру форми як етап у розробці педагогічної моделі професійної освіти у перформативному мистецтві 7

Іванова-Гололобова Дар'я

До питання розширення глосарія українського лялькаря 10

Іщенко Лариса

Розвиток музично-ритмічної координації як формування основних психофізичних якостей у акторів..... 14

Кобзар Тетяна

Ефективність комплексного методу роботи над словом в процесі фахової підготовки актора” 17

Колтиріна Лілія

Тростинна лялька. Від вправ до етюдів впевненим шляхом..... 19

Короткова Раїса

Формування техніки мовлення як умова розвитку мовленнєвої майстерності студентів 21

Локтіонов Євген

Авторська ремарка: від давніх греків до Б. Шоу..... 24

Лук'яненко Катерина

Безбар'єрність в культурі як один із базових запитів сучасності в Україні 26

Малишка Ніна, Орешнікова Наталія

Екологічна освіта дітей засобами театрального мистецтва та ігрових практик 29

Мельник Ірина

Програма з основ майстерності актора драматичного театру оволодіння елементами сценічної дії через вправи та етюди (перший курс перший семестр)..... 33

Неупокосв Руслан

Особливості сценічного трюку у мистецтві ігрової ляльки” 36

Овчісва Леся

Ілюстрований підтекст – основна передумова перетворення тексту на словесну дію..... 39

Огородній Євген

Історико-філософський аспект сутності ляльки маріонетки..... 44

Підлісна Любов

Як вибрати, щоб не помилитися?..... 47

Попов Леонід

Деякі особливості проходження педагогічної практики за фахом “Мистецтво театру ляльок” здобувачами другого рівня акредитації ЗВ..... 50

Сільченко Тетяна

Пластика рук: від сакральності до перформансу”..... 53

Стадніченко Надія, Соколовська Наталія

Науково-практична конференція як форма професійного спілкування викладачів творчих дисциплін мистецьких вищих навчальних закладів України 57

Урицький Михайло

Розділ “Народний театр” у навчанні студентів-лялькарів. Проблеми інтерпретації 61

Фесенко Світлана

Тростинна лялька на теренах сучасного театру анімації..... 64

Чуприна Борис

Напрями та прийоми професійної підготовки студентів-вокалістів у процесі опанування курсу “Основи режисури естрадної пісні” 67

Ян Ірина

Етноконсолідуєча роль українського музично-драматичного театру у збереженні культурних традицій української нації 69

Секція 2. СТУДЕНТИ

Богомазов Петро

Атмосфера як складова виразності в мистецтві сценографії 73

Григор'єва Дар'я

Драматургія Олександра Олеся і театр ляльок 77

Довгиш Владислав

Жанр вентрологія як синтетичний виражальний засіб мистецтва ігрової ляльки 81

Задорожня Дар'я

Цифрові технології у мистецтві театру ляльок 84

Кокотюха Данило

Вплив концепцій Ж. Дельоза та Р. Сапольського на сценографічне рішення вистави “Парова машина” 86

Кульчицька Інесса

Відродження західноукраїнського лялькового вертепу 90

Лавринець Катерина

Арт-терапевтичний аспект у виставі театру ляльок 93

Михайловський Олександр

Моновистава як особливий тип вистави в театрі ляльок 96

Мястковська Ангеліна

Вплив світових практик театру об'єктів на мистецтво театру ляльок України 101

Піскун Єлизавета

Сучасний вертеп як сценічна реакція на війну в Україні 104

Самошост Ілля	
Особливості використання звукових засобів виразності у театрі ляльок	108
Секрет Катерина	
Особливості використання фактури у театрі ляльок	111
Титаренко Яна	
Особливості використання виразності образної мови театру ляльок у навчальному процесі фахової підготовки майбутніх лялькарів (кафедра театрознавства та акторського мистецтва ЛНУ імені Івана Франка”	114
Ткачук Олена	
Театральне навчання в контексті української культури: спільність та відмінність підходів Харківської та Рівненської театральних шкіл.....	117
Трушевська Ангеліна	
Індивідуальний підхід до активізації творчого начала артиста за допомогою чуттєвого інтелекту: авторський метод.....	122

Секція 1. ВИКЛАДАЧІ

БЛИНСЬКА Юлія

*здобувачка ступеня доктора мистецтва
у галузі кіно та театрального мистецтва,
Варшавська Академія Театрального Мистецтва
імені О. Зельверовича,
Варшава, Польща;
консультант з перформативної практики,
Черкаського Національного Університету
імені Б. Хмельницького,
Черкаси, Україна*

МОНІТОРИНГ ПОТРЕБ СУЧАСНОГО ТЕАТРУ ФОРМИ ЯК ЕТАП У РОЗРОБЦІ ПЕДАГОГІЧНОЇ МОДЕЛІ ПРОФЕСІНОЇ ОСВІТИ В ПЕРФОРМАТИВНОМУ МИСТЕЦТВІ

Кінець XX і початок XXI століття вимагають переосмислення та пошуку нової стратегії практичної реалізації цивілізаційних мета контекстів. Тож проблема інтеграції двох парадигм мистецької освіти: сучасно-західної та традиційно-східної, є актуальною, а її розв'язання сприяє створенню збалансованої системи професійної підготовки митців сучасного театру форми.

Вступаючи у дискусію між всесвітньо відомим дослідником театру ляльок Генрихом Юрковським, який писав: “Моя стаття присвячена навчанню автентичних лялькарів!” [2, с. 119], та студентами Краківської Академії Театрального Мистецтва ім. Станіслава Виспянського, філія у Вроцлаві, які надали таку відповідь: “У відповідь на меморандум професора Генріха Юрковського щодо освіти у мистецтві театру ляльок в Польщі. Драматичні театри створюють вистави для дітей та молоді. Театри ляльок створюють вистави для дорослих. У драматичних театрах з'являються елементи мистецтва театру ляльок. У театрі ляльок з'являються елементи драматичного театру. У структуру цих речень також можна вставити: перформанс, театр танцю,

пантоміму, відео-арт, візуальну поезію, інсталяцію, акцеонізм і так далі. Алфавіт сучасної постановки не є обмеженим. Обмеження програми занять лише навчанням “лялькового” може призвести до ситуації, коли випускники такого напрямку не відповідають вимогам сучасного театру ляльок (театру форми) або театру взагалі. Єдиним способом розуміння театру, що розвивається, є діалог. Тому ми вважаємо, що наша відповідь на лист професора Генріха Юрковського не повинна бути відповіддю, а лише запрошенням до подальшої дискусії” [3, с. 120-121], треба зазначити, що й через сім років питання дискусії залишаються гострими й навіть в деяких випадках конфліктними як в українській театральній спільноті так і в польській.

У відповідь на запрошення до діалогу, виникла ідея проведення анкетування (моніторинг потреб сучасного театру форми): “Діалог між українською мисткинею та людьми, які надихають!” де розглядалися питання про потреби сучасного театру форми з метою дослідження практичного розв’язання провокативних тем, порушених у статті “Грамматика мови сучасного театру форми” [1, *URL]. Робота над статтею відбулася в межах творчої резиденції від Театрального інституту ім. Збігнева Рашевського на базі Краківської Академії Театрального Мистецтва ім. Станіслава Виспянського, філія у Вроцлаві. Концепція моніторингу передбачає збір даних від польських та українських практиків, теоретиків, викладачів й студентів інституцій мистецької освіти, які займаються театром ляльок, драматичним театром, сучасним театром форми. В рамках дослідження було проведено 52 інтерв’ю серед яких – 26 польська спільнота, 26 українська.

Моніторинг потреб сучасного театру форми – це пошук відповіді на фундаментальне питання: чи готові творці сучасного театру форми: автори, драматурги, сценографи, режисери, театральні критики, актори, втілювати його в реальність? – це філософське питання, з яким зверталися у своїх теоретичних та філософських роботах Генріх фон Кляйст, Гордон Крейг, Тодеуш Кантор, Єжи Гротовській та інші дослідники й практики театру ХХ століття.

Результати опитування виявилися цікавими для процесу рефлексії над засадами граматики художньо-образної мови сучас-

ного театру форми, та можуть стати важливим елементом педагогічної моделі, спрямованої на розвиток аналітичних, творчих та емоційних навичок у майбутніх фахівців перформативного мистецтва.

Незважаючи на експериментальну компоненту описаного дослідження потреб сучасного театру форми, який з точки зору науки соціології не має правового статусу, воно може стати початком для дуже важливого соціального дослідження. Дослідження, в якому діючі митці театру ляльок, театру форми разом з майбутніми митцями (студентами проф. ВНЗ) та й, що найважливіше, з глядацькою аудиторією, разом шукатимуть шляхи впровадження важливих реформ для оновлення мистецтва театру, спираючись на попит сьогодення. Бо “школа” (система професійної освіти) стає початком розвитку нової діяльності інституційного театру.

Підсумовуючи можна стверджувати, що фундаментальними завданнями педагогічної моделі професійної освіти у перформативному мистецтві, стають:

- створення умов розвитку суб’єктності, життєтворчості, особистісних характеристик студента;
- підтримка самореалізації, самопізнання, самовизначення студента; відмова від відносин майстер – учень заради семінарської (лабораторної) освіти (відмова від відносин майстер – учень на користь тренінгового навчання);
- комунікація та кооперація з інституціональними театрами, мистецькими індустріями;
- стратегічна й тактична спрямованість на сприяння відкриття нових технік, теорій, практик майбутнього мистецтва театру, якого ще не існує.

Аналіз відповідей на запитання моніторингу (онлайн-анкетування) викладачів і студентів польських професійних шкіл театру форми та театру ляльок, показав необхідність:

- опису основних принципів та інструментів практичного втілення концепції сучасного театру форми;
- розробки стратегії інноваційної педагогічної моделі професійної освіти у перформативному мистецтві; впроваджен-

ня нових методів режисера в період праці над практичним втіленням вистави.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Білінська Ю. Граматика мови сучасного театру форми, 28.07.2023. Вроцлав, Польща *URL: <https://forms.gle/GZsmiyYcoqC31T9Y8/> (дата звернення 24.03.2024)
2. Henryk Jurkowski. Memoriał. Teatr Lalek. 2015. Nr. 1. С.119.
3. List otwarty studentów. Teatr Lalek. Nr. 2–3, С. 120–121.

ІВАНОВА-ГОЛОЛОБОВА Дар'я,
*кандидат мистецтвознавства,
викладач кафедри мистецтва театру ляльок
КНУТКіТ імені І.К. Карпенка-Карого,
Київ, Україна*

ДО ПИТАННЯ РОЗШИРЕННЯ ТА ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ ГЛОСАРІЯ УКРАЇНСЬКОГО ЛЯЛЬКАРЯ

Події історії України на сучасному етапі її розвитку вже не ставлять під сумнів унікальність і самобутність української культури, її самодостатність та незалежність (читати як відокремленість і самостійність) від російської. Трагічні реалії повномасштабної війни, розв'язаної росією проти України, на весь світ задекларували незаперечний факт – припинення будь-яких (історичних, економічних, соціальних, кривих, ментальних, культурних, наукових та ін.) взаємозв'язків країн-сусідок, які використовувалися країною-агресором як живильне підґрунтя створеного нею ж міту про “братські народи” та неподільність “спільної” культурної спадщини.

Сучасним лялькарям України (як теоретикам, так і практикам) передує вирішити цілу низку нагальних “постколоніальних питань” у своєму професійному сегменті. Не останньою чергою це стосується і глосарія, його серйозного перегляду та переосмислення незалежно від проросійських наративів. На думку

авторки тез, він має бути розділений на дві частини: постколоніальний і професіональний.

Наведемо декілька прикладів термінів, що вони мають міцно увійти у щоденну лексику лялькарів України або ж бути ретельно переглянутими з огляду на історико-культурний контекст, в якому вони були сформовані: **(професійні поняття, приклади)**

- **Багатопланова ширма** – поняття, вперше запропоноване *українським* режисером Іваном Шахівцем на початку його роботи в Показовому театрі ляльок (Харків). Представляє універсальний кін, оптимізовану сценічну конструкцію, яка розробляється художником і сценографом під вимоги конкретної вистави (плану розгортання подій сюжетної лінії відповідно) та дає змогу демонструвати декілька систем театральних ляльок (одночасно або по черзі), задовольняючи їхнім технічним параметрам і характеристикам. Вперше використана на прикладі вистави “Пряля”. Це поняття часто використовується лялькарями у щоденній постановницькій діяльності, однак слід пам’ятати про походження цього терміна. Детальніше з його засадами можна ознайомитись у рукописах Івана Шахівця [1], [2].

- **Система театральної ляльки** – поняття, запропоноване російським режисером Михайлом Корольовим у його книжці “Театр ляльок. Основи теорії” 1973 року. Це поняття міцно вкорінене у свідомості лялькарів, які отримали професійну освіту за радянських часів та у перші десятиліття незалежності України. Це визначення є синонімом поняття “різновид” ляльки. Технічний принцип, що приводить ляльку в рух і тісно пов’язаний з її матеріально-художньою анатомією. У радянському та пострадянському театрознавстві виділяють шість традиційних систем ляльок: рукавичкова, маріонетка, тростинна, тіньова, планшетна, вертепна [4, 35]. Однак слід мати на увазі, що запропонована Михайлом Корольовим класифікація ляльок не є вичерпною і не задовольняє вимогам сучасного театального процесу. Сьогодні представники інших театральних шкіл світу виділяють і *більшу* кількість різновидів ляльок, обираючи за головний параметр класифікації не специфіку маніпуляції та керування ними, а інші художні, сенсові, контекстні риси лялькових фігур і персонажів.

- **Принцип моносистемності** – прийом постановки, що передбачає використання лише однієї системи театральної ляль-

ки. Традиційно (з XVII ст.) лялькарі України працювали саме за такою схемою, працюючи або з рукавичковими ляльками у народній комедії про Петрушку, або з вертепними – у різдвяних вертепних виставах. Поняття запропоноване Дар'єю Івановою-Гололобовою 2020 року в дисертаційному дослідженні [4].

- **Принцип полісистемності** – прийом постановки, що передбачає звернення лялькарів до великого розмаїття систем театральних ляльок та їхнє сценічне комбінування у канві однієї вистави. Принцип формування репертуарної політики театру або окремого лялькаря, який передбачає включення вистав із різними видами ляльок. Саме така спрямованість творчої практики митців стала одним із головних векторів процесу професіоналізації театру ляльок в 1920-1930-х роках, а згодом й однією з визначальних рис сучасного професіонального лялькаря. Нині цей досвід поширений у професіональних лялькових театрах України та світу, а принцип полісистемності можна сміливо вважати одним з домінантних режисерських прийомів сучасного театру ляльок. Поняття запропоноване Дар'єю Івановою-Гололобовою 2020 року в дисертаційному дослідженні [4].

(постколоніальні поняття, приклади)

- **Біжучі теми** – термін, запропонований Павлом Горбенком у його книзі “Революційний ляльковий театр” (1924 р.) для характеристики репертуару однойменного театру, також відомого як Межигірський вертеп. Оскільки напрям діяльності колективу був агітаційним, Павло Горбенко пропонує для інсценізацій “використовувати фельетони з газет, переробляючи їх відповідно до вимог лялькової сцени” [3, 28]. Це був один з перших прикладів суттєвого оновлення репертуару українського театру ляльок, в якому допіру розігрувалася лише вертепна драма та комедія про Петрушку.

- **Комплекс меншовартості** – група закорінених у підсвідомості почувань, що викликаються знецінюванням власних сил і здатностей, виплеканих несприятливими обставинами [5, 958]. В українських лялькарів сформувався через перманентне применшення значення та значимості театру ляльок в загальній системі перформативного мистецтва, починаючи з 1920-х р. Каталізатором для цього слугувало сприйняття лялькового театру як “пережитку минулого, що не зробив крок до соціалістич-

ної дійсності”. Розглядався як “примітивний”, “непотрібний”, “шкідливий сурогат справжнього театру” [6, с. 66]. У такий спосіб сформувався принизливе шаблонне найменування театру ляльок як “молодшого брата” театру драматичного. Так в цей же історичний період радянськими ідеологами було визначено і цільову аудиторію театру ляльок – “діти”, “село”, “аудиторія, що мало художньо розвинута” [6, 66]. Згодом з цього списку залишиться лише перша група, проте значимості та авторитетності театру ляльок це не додало.

- **“Кукольное братство”** – загальноживаний радянськими лялькарями термін, що активно використовується і на пострадянському культурному просторі. Один з наративів, що просувався, впроваджувався та тиражувався російськими діячами театру ляльок з метою створення ілюзії об’єднаності та рівності між представниками цієї галузі перформативного мистецтва в різних радянських республіках. Проте разом з цим позаголосоно замість горизонтальної системи комунікації в театральному процесі СРСР була побудована чітка вертикаль, в якій чільне місце посідали представники саме російських театрів ляльок, отримуючи переваги та бенефіти від держави, а лялькарі інших “братніх” республік залишалися на периферії культури.

- **“Образцовщина”** – умовний термін, яким радянські лялькарі позначали загальний вектор розвитку лялькового мистецтва, що формувався під впливом діяльності “найголовнішого” лялькаря СРСР Сергія Образцова. Він очолював Московський державний центральний театр ляльок, визнаний радянськими ідеологами як провідний. Для українських лялькарів, як і для діячів театрів ляльок інших республік, це означало наполегливі рекомендації партійних чиновників копіювати зразки вистав, драматургію, художні рішення ляльок, сценографії з постановок театру-флагмана. Нав’язана креативна політика мала негативні наслідки як для окремих українських лялькових колективів, так і для лялькового мистецтва України загалом, позбавивши митців права творчого самовираження, самовизначення, пригальмувавши процеси мистецьких пошуків, знизивши креативну потужність, відкинувши загальний розвиток цієї галузі перформативного мистецтва на декілька десятиліть.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Архів Музею театрального, музичного та кіно мистецтва України, м. Київ, 108181 С 42466 арх. Укр. вертеп. Шахівець І. “Коротка записка (відомості про Межигірський ляльковий театр)”. Рукопис. 1931 р.?, 2арк.
1. Архів Музею театрального, музичного та кіно мистецтва України, м. Київ, 10819 С 42767 арх. Укр. вертеп. Шахівець І. “З досвіду Всеукраїнського показового лялькового театру. Стаття”. Рукопис, 4 арк.
2. Горбенко, П. Революційний ляльковий театр. К. : Книгоспілка, 1924. 40 с.
3. Іванова-Гололобова, Д.О. Український театр ляльок 1920-х: організаційні та художні засади : дис...кандид. мистецтв. : 17.00.02. Київ. 2020. 184 с.
4. Онацький Є. Українська мала енциклопедія [літери МЕ-НА]. Буенос-Айрес : Українська друкарня “ЧАМПІОН”, 1961. 1076
5. Рубинский А.Ю. Харьковский театр кукол: история, анализ традиций и школы (опыт исторической философии). Х. : Тим Паблиш Груп, 2014. 512 с.

*ЩЕНКО Лариса,
викладач вищої категорії кафедри
хореографічних та мистецьких дисциплін.
Коледж хореографічного мистецтва
“КМАТ імені Сержа Лифаря”*

РОЗВИТОК МУЗИЧНО-РИТМІЧНОЇ КООРДИНАЦІЇ ЯК ФОРМУВАННЯ ОСНОВНИХ ПСИХОФІЗИЧНИХ ЯКОСТЕЙ У АКТОРІВ

Розвиток музично-ритмічних рухових координаційних здібностей є важливою сходинкою в процесі виховання психотехніки у студентів і являється фундаментом успіху в професійній підготовці акторів.

Трактування поняття координація залежить від кута зору, під яким воно розглядається. Як загальне поняття “координація” – 1) це узгодження, зведення до відповідності, установлен-

ня 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 в реальному просторі і часі, яка залежить від властивості центральної нервової системи (моторної пам'яті) запам'ятовувати та відтворювати точні цілеспрямовані рухи.

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

У творчій практиці артист стикається з найрізноманітнішими формами координації. Різноманітність варіантів, що виникають у процесі навчання сприяє удосконаленню його підготовки. Практичне ознайомлення з різноманітними вправами з поступовим їх ускладненням сприяє розвитку винахідливості, здатності не розгубитися за непередбачених 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 включає в себе 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 та зовнішніх пристосувань відносно поставленої задачі.

Сценічний образ народжується шляхом складного тривалого процесу і без певних здобутків у сфері розвитку психотехніки цей процес унеможлиблюється.

Аналіз наявної науково-методичної літератури з розвитку музично-ритмічної рухової координації для формування базових спеціальних психофізичних навичок у студентів свідчить про

потребу значного збільшення арсеналу матеріалів, що мають практичне застосування на уроках освітнього компоненту “Майстерність актора”.

Важливу роль у навчальному процесі відіграє форма подачі матеріалу. Інформація про завдання має подаватися за принципом поступового ускладнення, що обумовлено нашою свідомістю. Починати потрібно з нескладних вправ, що виявляють рівень координаційної підготовки студента і допомагають йому відпрацювати здатність концентрувати і втримувати увагу згідно з поставленим завданням.

Під час виконання координаційних вправ слід запобігати зайвому м'язовому навантаженню. В роботі над завданням має бути задіяна тільки та група м'язів, яка необхідна для його виконання. Всі інші м'язи мають бути максимально розслаблені. Коли ж міра м'язового напруження порушується, в тілі виникає скутість, яка на ранніх етапах заважає виконанню поставленого завдання, а надалі може стати серйозною перешкодою на шляху створення художнього образу.

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

Результати роботи зі студентами над поглибленим опрацюванням різноманітних музично-ритмічних координаційних вправ, прикладів і завдань дають суттєвий позитивний результат у формуванні навичок та умінь, що лежать в основі процесу створення довершеного сценічного художнього образу.

*КОБЗАР Тетяна,
доцент, кафедра сценічної мови,
КНУТКиТ імені І.К. Карпенка-Карого,
заслужена артистка України,
Київ, Україна*

ЕФЕКТИВНІСТЬ КОМПЛЕКСНОГО МЕТОДУ РОБОТИ НАД СЛОВОМ В ПРОЦЕСІ ФАХОВОЇ ПІДГОТОВКИ АКТОРА

Зважаючи на роль і значення слова для творчості актора, у фаховій підготовці майбутніх митців драматичного театру дисципліна “Сценічна мова”, що є освітнім компонентом ОПП “Акторське мистецтво театру і кіно” та належить до профільюючих, потребує ґрунтовного й докладного вивчення. “Сценічна мова” є практичною дисципліною. Під час набуття вмінь щодо орфоепічно-дикційної чіткості вимови й голосової виразності звучання на сценічному майданчику важливо, щоб методика викладання предмету передовсім міцно перепліталася із вихованням фахових навичок з майстерності актора. І серед інших виокремлюються такі, як бачення, оцінка, словесна дія та взаємодія. Це взаємопов’язані, взаємозалежні елементи професійної мовленневої майстерності.

В процесі підготовки майбутнім акторам дуже важливо навчитися володіти своїм мовно-голосовим апаратом не лише в статиці, а й в умовах динамічної сценічної дії.

У розмаїтті напрямів і способів роботи над виразністю слова результативним і доцільним є метод комплексного виконання завдань з різних розділів в мовленнєвому акті. Такий спосіб дає змогу скоординувати в одне ціле роботу всіх частин мовленнєвого апарату, допомагає краще розібрати, зрозуміти, опанувати деякі теми, а також урізноманітнити форму виконання вправ як у групових мовно-голосових тренінгах, так і в індивідуальній роботі.

Прийом роботи і спосіб виконання у комплексних вправах – етюдний, що допомагає та розвиває не лише мовленнєву, а й акторську майстерність. Формування навичок виразності мовлення, комбінованого дихання, голосоведіння у вправах усклад-

нюється динамічним фізичним навантаженням (на зразок шпагату, колеса, бігу, стрибків, рівномірних чи різно-ритмічних присідань тощо). Через це такі вправи ще називають динамічними. Рух передусім активізує дихальні м'язи, що корегує мовно-руховий процес під час творення звука та впливає на виразність його відтінків у звучанні щодо сили. Цей метод допомагає й у роботі над виправленням певних мовленнєвих недоліків (зокрема – мовленнєвої аритмії). Важливо, щоб рухові комбінації насамперед допомагали у виконанні методичних завдань з роботи над словом та в цілому сприяли розвиткові виразності тіла, його витривалості в умовах активної фізичної дії на сценічному майданчику.

Найдоцільніше у комплексних етюдах задіювати кілька людей (двоє-трое чи й більше), а дію словом вибудовувати через діалогічне спілкування, використовуючи різні темпи мовлення (повільний, помірний, швидкий). Тоді ці вправи будуть націлені не лише на набуття мовленнєвих вмій, а й на партнерство, що є надважливим у підготовці акторів.

У таких вправах завжди доречним і корисним буде “залишити простір” для імпровізаційності. Це потребує уваги, спонукає до мислення, до сумісної (спільної, взаємної) дії. Причому імпровізувати можна як під час “розвитку дії” в етюді, так і, наприклад, з фіналом цієї історії: створити-придумати його вже під час виконання, а не лише йти за раніше запланованим варіантом дії. Адже для справжньої творчості це можливо і припустимо, бо, як говорив японський режисер Міядзакі Хаяо (або Міязакі Хаяо), “починаючи працювати, ніколи не знаєш, що вийде в підсумку”. У такий спосіб розвиваються творча фантазія, уява, формуються важливі базові навички з фаху.

Суттєвою ознакою комплексної вправи є цікаво продуманий сюжетно-фабульний малюнок певної історії та визначені мета й завдання, які виконуються, відпрацьовуються. Складність побудови таких задумів має бути пропорційною до методичних завдань у темах і розділах по семестрах навчання. Особливо, коли йдеться про роботу на розвиток голосового діапазону, набуття навички плавного переходу звука з регістру в регістр чи змішаного звучання тощо. Щодо жанру етюдів-вправ, то насамперед

не забуваємо слова французького письменника Вольтера, що “всі жанри хороші, крім нудного”.

КОЛТИРИНА Лілія,
*викладач циклової комісії
майстерності актора театру ляльок
Дніпропетровського фахового
мистецько-художнього коледжу культури,
Дніпро, Україна*

ТРОСТИННА ЛЯЛЬКА. ВІД ВПРАВ ДО ЕТЮДУ ВПЕВНЕНИМ ШЛЯХОМ

Сьогодні тростинна лялька для України залишається класикою театру ляльок. У кожному театрі ляльок України йдуть вистави з тростинною лялькою. На першому курсі в другому семестрі – знайомство з тростинною лялькою обов’язкове. Деякі здобувачі освіти, побачивши незрозумілу конструкцію, відразу ставлять перед собою перепони, такі як “я не зможу”, “це не моє”, “в мене все болить, я вже не хочу”, “я боюся” тощо. В цій статті пропоную розглянути, як уникнути таких перешкод і надихнути здобувачів освіти із задоволенням робити вправи і самостійно створювати етюди.

Перша зустріч з тростинною лялькою для майбутніх лялькарів має бути святом, бо ця зустріч може бути на все життя. Тому кожний гапіт вкладаємо в руку студенту, тростини також. Тактильність викладача, ляльки і здобувача освіти відіграє важливу роль у подальшій праці в театрі ляльок.

Починаємо вправи. Основна постава, присідання, вставання, біг, плескання в долоні й інші можуть видаватися примусовими. Унікаємо цього за допомогою роботи в “живому” плані. Пропонуємо пограти. Наприклад, ви зайчик, виглядаєте з нірки, шукаєте матусю. Щось вас налякало. і ви одразу сховалися. Але ж цікаво – що там. Ви знову виглядаєте. Студенти це зіграли своїм тілом, своїми емоціями, а тепер беремо ляльок. Спочатку у всіх завалені ляльки, не тримають рівень, і ще багато заува-

жень. Знімаємо вправи на телефон і показуємо. Хай кожен студент сам собі зробить зауваження щодо ляльководіння.

Вправи з часом стають складнішими. Але вже майбутні лялькарі усвідомлюють, що всі рухи вони перевіряють на собі. Навіть навчилися великі рухи ділити на мікрорухи. Наприклад, ми сідаємо. Для цього спершу нахиляємо тулуб вперед, потім відставляємо сідниці, опускаємо їх на стілець і виправляємо спину. Порахуємо скільки мікрорухів у нас вийшло. Чотири. Спочатку лялька повільно робить ті ж чотири мікрорухи. Згодом ці рухи перетворюються на три, а потім і на два. Але в підсвідомості залишаться чотири. І якщо згодом в театрі майбутній лялькар буде грати роль, де знадобиться робити чотири рухи щоб сісти, він це вже буде знати.

Музика у вправах. Кожен день пишуться нові музичні твори. Студентство багато слухає пісень і україномовних в т.ч. Тож викладач цікавиться їхніми вподобаннями, щоб обрати деякі для вправ. Таким чином, вправи здаються сучасними, здобувачі освіти з задоволенням їх виконують, а іноді навіть підспівують. Оскільки під улюблену музичну композицію ми танцюємо, рухаємося, а потім все це переносимо на ширму, то навчання іноді нагадує гру.

Особливістю вправ, яка з часом переходить в етюд, є композиція. Під час виконання вправ викладач намагається побудувати їх так, щоб у кожній вправі були наявні зав'язка, розвиток дії, кульмінація і розв'язка. Отож здобувач освіти вже у вправах розуміє, чому змінюється темпоритм, де у вправі вища емоційна точка та багато іншого. І коли здобувач освіти починає самостійно працювати над етюдами, йому вже зрозуміло, як вибудовувати етюд.

Підведемо підсумок. При роботі над вправами ми використовуємо:

1. Тактильність;
2. Мікрорухи;
3. Перевірку фізичних дій на собі;
4. Улюблену музику;
5. Композицію у вправах.

Висновок. Доповідь демонструє приклади нових підходів у роботі над вправами з тростинною лялькою та розкриває перспективи над роботою в етюдах надалі.

КОРОТКОВА Раїса,
доцент кафедри сценічної мови
КНУТКиТ імені І.К. Карпенка-Карого,
кандидат педагогічних наук, доцент,
Київ, Україна

ФОРМУВАННЯ ТЕХНІКИ МОВЛЕННЯ ЯК УМОВА РОЗВИТКУ МОВЛЕННЄВОЇ МАЙСТЕРНОСТІ СТУДЕНТІВ

Формування у студентів мовленнєвої майстерності є досить актуальною проблемою педагогічної освіти. Адже мистецтво – є людська діяльність, яка полягає в тому, що одна людина свідомо, відомими зовнішніми проявами, передає іншим свої почуття, а інші люди ніби заражаються цими почуттями й переживають їх. Здатність викликати певні почуття, думки, примушувати глядача поділяти точку зору драматурга, режисера через актора на ті чи інші явища життя – одна з характеристик особливостей сценічного мистецтва взагалі. Театральне мистецтво по своїй природі потребує від актора активної роботи уяви, мислення, яскравих підтекстів, творчого перевтілення, дієвого слова... Але чого варті яскраві підтексти, цікаві думки, якщо їх погано чути і не зрозуміло, про що йдеться? В такій ситуації потрібно приділити особливу увагу техніці мовлення.

Техніка мовлення студента, майбутнього фахівця сценічного мистецтва, – це базовий компонент професійної майстерності, який пов'язаний з формуванням і проявом розмовного голосу; фонаційного дихання (діафрагмально-реберного) типу дихання, яке дає змогу успішно виконувати мовленнєве навантаження і утворювати професійний голос; чіткої дикції, зумовленої злагодженою, правильною роботою артикуляційного апарату; ясній, чіткій, виразній вимові кожного звука, звукосполучення, слова, що відповідає орфоепічній нормативності української літературної мови і є засобом дієвості слова на сцені. Реалізуються всі елементи техніки мовлення у сценічному мовленні як одному з головних компонентів професійної діяльності.

Домінантним елементом техніки мовлення є голос. Він забезпечує інтонацію, творення адекватної до задуму тональної

характеристики того чи іншого вислову. Це професійний “інструмент”, “знаряддя праці” фахівця сценічного мистецтва.

Сценічний (акторський) голос – це професійно сформований голос, який повною мірою забезпечує звуковий ряд сценічного спілкування. Його особливостями є: високий рівень гучності, широкий динамічний і висотний діапазон, різноманітність тембрів, адаптивність, сугестивність, леткість, гнучкість, стійкість, витривалість.

Перша умова розвитку мовленнєвої майстерності у процесі професійної підготовки студентів – це успішне функціонування технологій, тобто інтенсивність навчання техніці мовлення з метою переведення дій-вправ- тренінгів у практичні уміння та навички.

Вона може реалізуватись за принципом диференційованого відбору теоретичного матеріалу, як матеріалу "практично працюючого", тобто "обслуговуючого" ті чи інші уміння, навички. Підбирається лише інформація, яка допомагає осмислити суть вправ та техніку їх виконання і яка допоможе у самостійній роботі студента.

Таким чином, теоретичний розгляд складових техніки мовлення та усвідомлення їх особливостей створюють умови для розробки необхідних методик, технологій, спрямованих на формування мовленнєвих умінь

Друга умова – практично-творча робота, комунікативна, що дає розуміння включення вправ у реальну практику, в процесі підготовки тренажних і художніх текстів з метою отримання постійного зворотного зв'язку, тобто взаємодії актора з глядачем.

Називаючи техніку мовлення компонентом комунікативності, ми таким чином, наголошуємо на тому, що вся підготовча робота має будуватися з розрахунку на досягнення високого рівня ефективності дієвості слова зі сцени, коли обмін інформацією з глядачем здійснюється переконливо, зрозуміло що, кому і з якою метою (з якими намірами) сказано.

Третя умова успішної реалізації технологій навчання мовленнєвій майстерності – це організація самостійної роботи над технікою мовлення. Кожний методичний прийом – тренінгова форма роботи реалізується у конкретних вправах, які добираються залежно від індивідуальних особливостей виконавця.

Щоб закріпити мовленнєві уміння, основа яких закладена на заняттях, необхідно студентам самостійно тренувати мовний апарат. Опрацьовувати щоденні вправи з розвитку комбінованого дихання, чіткої вимови звуків і звукосполучень, слів, чистомовок, приказок тощо. Постійний контроль за якістю звучання голосу і чіткістю та внормованістю мови мають стати звичним процесом у структурі професійної підготовки мовленнєвої майстерності майбутніх фахівців сценічного мистецтва.

Для професійної, гармонійної, наповненої змістом взаємодії актора з глядачем потрібно знати та володіти технікою мовленнєвої дії – це є четверта умова.

Існує важливий зв'язок – якщо актор гарно промовляє, дикція чітка, виразна, голос, мовлення благозвучні – тоді слухачі добре чують його. Якщо у нього прекрасний тембральний діапазон, він “має голосом думки” – його добре розуміють. Якщо актор натхненно, виразно інтонує, користуючись яскравим підтекстом живого слова, співпереживаючи сказаному, тоді слухачі відчують, співпереживають, хвилюючись разом із ним.

Відповідно, зовнішня техніка мовленнєвої дії надає можливість почути слово, зрозуміти та відчувати внутрішню техніку – наповнення слова думкою, почуттями, емоційною дієвістю. А саме це є основою мистецтва промовляння – мовленнєвою майстерністю актора, проявом високої культури, інтелігентності, освіченості та поваги до глядачів.

Отже, формування техніки мовлення у студентів, майбутніх фахівців сценічного мистецтва є провідною умовою розвитку мовленнєвої майстерності, у професійній діяльності.

ЛОКТИОНОВ Євген,
*аспірант, старший викладач другої
кафедри акторського мистецтва та режисури драми,
КНУТКиТ імені І.К. Карпенка-Карого,
Київ, Україна*

АВТОРСЬКА РЕМАРКА: ВІД ДАВНІХ ГРЕКІВ ДО Б. ШОУ

Абсолютно унікальним джерелом для роботи над роллю та створенням яскравих, несподіваних пристосувань є метод дуже уважного розбору авторських ремарок.

Ось яке визначення цього терміна дає “Новий тлумачний словник української мови”: “РЕМАРКА, и. Позначення, нотатка, примітка. 1. Авторська примітка в тексті п’єси, що містить стислу характеристику обставин дії, зовнішності та поведінки дійових осіб. 2. Взагалі примітка чи зауваження кого-небудь; // Зауваження режисера або сценариста на робочому примірнику п’єси для акторів та помічників. *лінгв.* Спеціальна позначка у словнику, що містить у собі граматичну, стилістичну і т. ін. характеристику слова” [1, с. 893].

Зрозуміло, що в даному контексті нас цікавить перше значення слова, тобто ремарка як драматургічний термін. Головний зміст ремарки – вказівка місця та часу дії, а також сценічних вчинків і психологічного стану персонажів. Треба зауважити, що найчастіше ремарка виконує чисто службову функцію, але іноді може перетворюватись на самостійну художньо-оповідну частину драматичного твору. Ремарки в історії драматургії не мали одного і того самого значення, їхня практична роль з часом змінювалася. В античній драмі (у Есхіла, Софокла, Евріпіда) ремарка слугувала для означення переміщень акторів і вказувала входи та виходи. В середньовічному театрі ремарка, що також траплялася в тексті літургічних драм, вказувала на театралізацію церковної меси. Театр Відродження, що був вихований на Сенеці, який писав свої трагедії для читання, а не для постановок, використовував ремарку дуже незначною мірою. Малу кількість ремарок, які відрізнялись, вочевидь, технічно-службовою роллю, бачимо в драматургії іспанського та англійського театрів XVI та XVII століть, коли самі драматурги були дуже часто і акторами, і постановниками (Гейвуд,

Шекспір, Бен Джонсон, Лопе де Вега, Кальдерон тощо). Мало пік-лувалися про ремарки і французькі класики XVII століття, декламаційні трагедії яких вільно обходилися без детальних вказівок на переживання та дії персонажів. Зрідка в театрі цієї епохи трапляються ремарки, що пояснюють психологічний стан, в якому промовляється фраз а (“хвилюючись”, “спокійно” тощо), значно частіше зазначається тон розмови (“голосно”, “пошепки” тощо).

Існує численна література, яка розглядає питання про ремарки в п'єсах Шекспіра. Шекспір, як думає більшість авторів, не потребував ремарок. Він їх давав усно як режисер під час репетицій. Навіть традиційні “enter” та “exit” не потрібні були в тій сценічній практиці, оскільки всі сцени починалися з появи акторів і завершувалися тим, що всі вони ішли зі сцени. У більш пізніх, безумовно, редагованих видавцями, виданнях шекспірівських драм, вражає крайня лаконічність ремарки. Вже в XVIII столітті, виникла легенда про стовп та дощечку, напис на якій начебто означав місце дії на шекспірівській сцені. Легенда ця, звісно, неправдива, адже з двадцяти відвідувачів шекспірівського театру “Глобус” дев'ятнадцять були неграмотними. Таким чином, гіпотеза про ремарки на дерев'яній дошці, яка тримається на дерев'яній палиці, нереальна. Зазвичай вказувалось на те, що шекспірівські персонажі самі описують місце та обставини, в яких відбувається їхня зустріч. Це твердження всім і завжди здавалося переконливим. Однак майже ніде у Шекспіра немає цієї “декорації із слів”.

Таким чином, питання про ремарку шекспірівських часів лишається відкритим. Можливо, що її виголошували актори або просто про неї доповідали служителі сцени. Все це радше зі сфери припущень.

Простір комедії кінця XVIII і початку XIX століть: дім, кабінет, вітальня, сільські хати, село або кімната з сільським інтер'єром. Простір трагедії виноситься на відкриту місцевість поза будинком, комедія прагне зануритися всередину, в особисте життя. Трагедія займає простір, що належить людям, які посідають ієрархічно важливе місце, комедія ігнорує будинки поважних осіб і заглядає в сільські хати.

З появою нової потужної драматургії з'явилися нові функції ремарки. Друга половина XIX століття. В театр приходять визначні майстри реалістичної драми – Ібсен, Гауптман,

Стріндберг. Різкий злам в театральній естетиці, техніці. І ремарка виявляється в іншій якості, яка посяде особливе місце, допоможе і драматургу, і режисерові, й актору. Ремарка іноді займає дві-три сторінки. П'єса – для театру чи для читача? Питання не риторичне. Автор хоче занурити читача в атмосферу дії, презентувати собі та читачам внутрішній і зовнішній світ героїв. Звернімося хоча б до п'єс Бернарда Шоу. Він вважав, що ремарка має бути не інструкцією для режисера і акторів, а картиною життя. Шоу вимагав, щоб ремарка не мала характеру психологічних інструкцій, а була б написана як художній твір. У ремарці – ідейний зміст, прикмети стилю, образності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Новий тлумачний словник української мови: 42 000 слів: для студентів вищ. та серед. навч. закл.: у 4 т. Київ : АКОНІТ, 1999. Т. 3: Обс-Роб. 928 с.

*ЛУК'ЯНЕНКО Катерина,
доктор мистецтва, старша викладачка
кафедри мистецтва театру ляльок,
КНУТКиТ імені І.К. Карпенка-Карого,
Київ, Україна*

БЕЗБАР'ЄРНІСТЬ В КУЛЬТУРІ ЯК ОДИН ІЗ БАЗОВИХ ЗАПИТІВ СУЧАСНОСТІ В УКРАЇНІ

Тривалий час за поняттям безбар'єрності в Україні мали на увазі виключно фізичну безбар'єрність. Тобто таку, яка забезпечує безперешкодне пересування територією та її прилеглою частиною. Також надає вільний доступ до приміщення. Безумовно, ці аспекти є базовими для створення інклюзивного простору, і починати потрібно з них. Проте суспільна безбар'єрність також наразі є базовим запитом громадян.

Під терміном суспільної безбар'єрності мається на увазі вільний доступ до культурних об'єктів. Тобто театральні вистави з урахуванням сприйняття людей з інвалідністю, музеї з такти-

льними табличками та голосовими супровідами, фільми з субтитруванням та аудіописом тощо.

Питання безбар'єрності для України набувають особливого значення саме зараз, адже за час повномасштабного вторгнення кількість людей з інвалідністю значно зросла. За даними спільного дослідження Громадської організації FightForRight та Київського міжнародного інституту соціології “станом на початок 2022 року 10,8 % всього населення в Україні мають інвалідність” [1].

Прес-служба конфедерації роботодавців України наголошує, “що понад 45 тисяч українців одержали інвалідність під час війни 2022 року. Це в 3,5 рази більше, ніж 2021 року” [2]. Це ставить проблему ще більш гостро та спонукає якомога інтенсивніше досліджувати інклюзивність в Україні, аби впроваджувати високі стандарти співжиття людей з інвалідністю з іншими групами населення.

Проте наведені вище показники стосуються тільки людей з інвалідністю, а ми маємо розуміти, що інклюзія та безбар'єрність розраховані на ширшу категорію – вона допомагає всім людям, які тим чи іншим чином дискриміновані спільною, інтегруватися в загальний процес.

Адже основною метою концепції інклюзії є розв'язання соціальної ізоляції, яка виникає внаслідок негативного ставлення до ідеї різноманітності та індивідуальності.

Також важливо розглянути й освітню безбар'єрність, адже в мистецьких театральних закладах досі існує застаріле та дискримінаційне поняття – професійної придатності. І дуже часто, користуючись цим поняттям, фахівці мають на увазі досить неструктуровану придатність до професії. Наприклад, у майбутнього актора є ряд компетентностей, аби пройти успішно вступні творчі іспити в університет. Це – фантазія, образне бачення, вміння зацікавити та розуміння внутрішнього бачення літературного твору. Проте жодним чином не має допускатися дискримінація щодо фізіологічних і фізичних особливостей людини – зріст, зовнішність, фізичні порушення тощо.

Офіційний сайт КМДА розкриває нам цю дефініцію таким чином: “освітня безбар'єрність – це коли створені рівні можливості та вільний доступ до освіти, зокрема освіти протягом жит-

тя, а також здобуття іншої професії, підвищення кваліфікації та опанування додаткових компетентностей” [3].

Наразі є небезпідставне допущення, що вступника з фізичними порушеннями радше не візьмуть на навчання в мистецьких заклад освіти, адже є страх і незнання комунікації з людьми з інвалідністю. Деякі фахівці навіть не можуть уявити у себе на курсах людину, яка зазнала каліцтва, людину, яка використовує крісло колісне або людину з ампутованими кінцівками.

Однак сьогоднішні події дають нам реальні факти таких випадків і відповідно працівники закладів вищої освіти мають вже зараз навчатися та проходити підвищення кваліфікації задля негайного вирішення цих питань.

Бо одна з головних ідей росії у цій боротьбі полягає у масовому знищенні українського народу, української культури. А ми в свою чергу маємо зробити все можливе, аби запобігти цьому і надавати доступні для всіх можливості у сфері культури та освіти.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Звіт про підтримку людей з інвалідністю під час війни росії про України. URL: https://ffr.org.ua/wp-content/uploads/2022/07/FFR_zvit.pdf (дата звернення: 18.03.2024).
2. Конфедерація роботодавців України. URL: <https://employers.org.ua/news/id2512> (дата звернення: 17.03.2024).
3. Офіційний сайт КМДА. URL: <https://reklama.kyivcity.gov.ua/news/69.html> (дата звернення: 19.03.2024).

МАЛИШКА Ніна,
*викладач кафедри мистецьких дисциплін
КЗ “Академія культури і мистецтв” ЗОР
Ужгород, Україна*

ОРЕШНІКОВА Наталія,
*заслужена артистка України,
викладач кафедри мистецьких дисциплін
КЗ “Академія культури і мистецтв” ЗОР
Ужгород, Україна*

ЕКОЛОГІЧНА ОСВІТА ДІТЕЙ ЗАСОБАМИ ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА ТА ІГРОВИХ ПРАКТИК

Екологічна освіта юного покоління українців є надзвичайно важливою складовою виховання в школі. Схвально те, що проблемам екології на державному рівні приділяється певна увага, про це свідчать Закони України “Про ратифікацію Рамкової конвенції ООН про зміну клімату” (м. Київ, 29 жовтня 1996 року № 435/96-ВР) та “Про ратифікацію Паризької угоди” (м. Київ, 14 липня 2016 року № 1469-VIII). Але базовим орієнтиром до дії слугує ЗАКОН УКРАЇНИ “Про Основні засади (стратегію) державної екологічної політики України на період до 2030 року” (м. Київ 28 лютого 2019 року № 2697-VIII), у якому розглядаються наявні проблеми та сучасний стан довкілля в Україні, мета, засади, принципи та інструменти державної екологічної політики, стратегічні цілі та завдання, етапи реалізації державної екологічної політики та очікувані результати. У розділі “Стратегічні цілі та завдання” першочерговою ціллю є формування в суспільстві екологічних цінностей і засад сталого споживання та виробництва, а завданнями – впровадження освіти в інтересах збалансованого (сталого) розвитку, екологічної освіти та виховання, просвітницької діяльності з метою формування в учнів початкової школи екологічної свідомості та екологічної культури.

Отже, одним із найважливіших завдань, що стоять наразі на порядку денному в суспільстві, є формування екологічної культури у дітей, починаючи з раннього віку. Актуальність теми обумовлена як глобальною загрозливою екологічною ситуацією у світі, так і тим, що більшість уявлень про природу поверхневі

та розрізнені, що, безперечно, не сприяє свідомій природоохоронній діяльності. Тому такий потужний інструмент впливу на дитячу свідомість, як театральне мистецтво, доцільно використовувати у виховній практиці, адже театр у всі часи відгукувався на проблеми сучасності. Екологія довкілля тісно пов'язана з екологією душі, а це і є сферою дослідження мистецтва.

Формування екологічної свідомості, індивідуальної та суспільної, – складний і тривалий процес. Оскільки екологічна свідомість є психологічним явищем, яке, маючи відповідне спрямування, проходить крізь розум і волю дитини й опосередковується ними, вона відбиває ставлення дитини до свого буття, до природного середовища, до знань про нього. Сьогодні в нашому суспільстві тематика екології та захисту природи хоч і набирає популярності, але все ще нерідко сприймається населенням як щось абстрактне і часто відірване від повсякденної практики і життя. Ця соціальна ситуація пов'язана з тим, що люди в глибинці з давніх часів звикли до побутової експлуатації природи, а також з тим, що прогресивні ідеї в провінції не мають великого проникнення в громади. Люди в таких регіонах ставляться до новітньої інформації та її втілення в життя все ще з настороженістю та навіть побоюванням. До того ж існує ціла низка застарілих поглядів і забобонів щодо окремих представників флори й фауни, ведення господарства тощо.

У багатьох випадках дорослим досить важко змінювати свої усталені звички. У такому разі саме діти стають важливою соціальною групою для поширення екологічних цінностей, сучасного погляду на проблему. Через них можна достукатися до дорослих – їхніх батьків та інших членів родини. Діти є найбільш відкритою і сприйнятливою частиною суспільства з погляду засвоєння нових загальнолюдських цінностей – захисту природи та відповідальності за неї. Вони достатньо швидко і добре сприймають і засвоюють важливу інформацію про екологічні цінності, представлену в яскравій ігровій чи театралізованій формі, та водночас можуть радо ретранслювати її своїм батькам.

Метою екологічної освіти та виховання дітей є формування системи наукових знань, поглядів, переконань, які закладають основи відповідального та дієвого ставлення до навколишнього природного середовища, тобто виховання любові, чуйності,

доброзичливого ставлення до об'єктів природи; виховання потреби у спілкуванні з природою, уміння спостерігати й відчувати її красу й гармонію; розвиток інтересу, прагнення до пізнання природи; виховання культури поведінки, відповідальності за свої вчинки у природі; формування здатності та вмінь піклуватися про природні об'єкти та своє здоров'я; проведення екологічно спрямованої діяльності.

Безумовно, поширення екологічних цінностей серед дітей і молоді є складним педагогічним та освітнім завданням, яке потребує доступних для сприйняття цільовою групою методів.

Екологічна свідомість як компонент інтелектуальної діяльності визначає зміст поведінки особистості, і тому так важливо починати формувати її з раннього віку. Найкращим помічником у цьому стає сама природа, а також твори мистецтва, ігри та театралізовані забави, театральні вистави відповідної тематики, а для дітей молодшого шкільного віку – саме вистави театру ляльок.

Театральне мистецтво, яке є синтетичним за своєю основою, впливає на людину комплексом художніх засобів. Потреба в театрі пов'язана з тим, що в ньому, як у жодному іншому виді мистецтва, з найбільшою доступністю, повнотою та яскравістю люди бачать відображення свого життя. При кожній новій зустрічі зі своїм глядачем сценічне мистецтво виникає ніби заново і дарує почуття співпереживання, співучасті в самому процесі творчості. Саме в цьому й бачили чарівну силу театру визначні діячі та мислителі минулого.

Завданням наших теоретичних і практичних досліджень була розробка методів і засобів театралізованих та видовищно-ігрових прийомів поширення екологічних знань та цінностей серед різних за віком і типом аудиторій засобами театрального мистецтва й ігрових практик. Дослідження проводились за наступними тематичними розділами:

- дидактичні театралізовані ігри в екологічному вихованні дітей молодшого шкільного віку;
- формування екоцінностей у дітей молодшого шкільного віку засобами казки і театру ляльок;

- театралізований екоквест як сучасна форма екологічного виховання;

- відвідування екоспрямованих театральних вистав.

Наші дослідження сформувався у навчально-методичний посібник, створений на основі вивчення фахової літератури та особистого практичного досвіду, апробований на різних цільових аудиторіях. Так, методичні практичні уроки-рекомендації з проведення екологічно спрямованих театралізованих занять різних форм надавались здобувачам освіти передвищого та вищого (бакалаврського) рівня освіти спеціальності 026 “Сценічне мистецтво” Комунального закладу вищої освіти “Академія культури і мистецтв” Закарпатської обласної ради, викладачам театральних відділень шкіл мистецтв Закарпатської області в рамках курсів підвищення кваліфікації, працівникам бібліотек, зокрема Закарпатської обласної бібліотеки для дітей та юнацтва, вчителям та учням загальноосвітніх шкіл (Ужгородська школа нового формату “Main Point”), вихованцям дитячої театральної студії “Бавка” та Ужгородської школи мистецтв, юним відвідувачам Закарпатського академічного обласного театру ляльок тощо.

Таким чином, наші розвідки, узагальнені у форматі навчально-методичного посібника, який незабаром буде опублікований, присвячений екологічним практикам через театралізацію, які включають аспекти пояснення природи в еволюції, динаміці розвитку предмета або явища, має наскрізну потрібність і неодмінно стане у пригоді керівникам дитячих театральних студій, викладачам театральних дисциплін шкіл мистецтв, студентам мистецьких спеціальностей передвищих та вищих закладів освіти й культури для практичної роботи (адже згідно з освітніми програмами придатністю випускників до працевлаштування та подальшого навчання, зокрема, є професійна кваліфікація “керівник аматорського колективу”), а також викладачам і слухачам інститутів післядипломної педагогічної освіти, педагогам закладів загальної середньої освіти і позашкільних навчальних закладів, усім, кого цікавлять проблеми екологічної освіти засобами театального мистецтва та ігрових практик.

МЕЛЬНИК Ірина,
доцент, заслужена артистка України,
кафедра мистецтва театру ляльок,
КНУТКиТ імені І.К. Карпенка-Карого,
Київ, Україна

**ПРОГРАМА З ОСНОВ МАЙСТЕРНОСТІ АКТОРА
ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ
ОВОЛОДІННЯ ЕЛЕМЕНТАМИ СЦЕНІЧНОЇ ДІЇ
ЧЕРЕЗ ВПРАВИ ТА ЕТЮДИ
(ПЕРШИЙ КУРС ПЕРШИЙ СЕМЕСТР)**

Дана програма, розроблена спеціально для кафедри мистецтва театру ляльок, з урахуванням фахової специфіки актора театру ляльок, який більш тяжіє до театру удавання (ігрового театру), на відміну від драматичного, що базується на психологізмі. Проте, зважаючи на вагомі фахові розбіжності, було б абсолютно неконструктивно для театру ляльок сьогодні відсторонитися від законів драматичного мистецтва.

Мистецькі події останніх десятиліть демонструють у сучасному театрі ляльок прагнення до синтезу, об'єднання різноманітних художніх напрямів. Режисери частіше виводять акторів з за ширми. В сучасному театральному процесі ми постійно можемо спостерігати ці тенденції.

Чимдалі частіше від актора лялькаря потребують універсальності: бездоганного володіння як ляльковим мистецтвом так і драматичним.

Отже, враховуючи досвід моїх колег – викладачів майстерності актора театру ляльок, та спираючись на власний багаторічний досвід викладачки основ майстерності актора драматичного театру на кафедрі мистецтва театру ляльок, мною була розроблена спеціалізована та адаптована програма, яка невід'ємно пов'язана з усім комплексом інших навчальних програм. Програма складається:

- Оволодіння елементами сценічної дії: вправи, етюди;
- Моноакти (етюди на літературній основі);
- Інценівки;
- Уривки з п'єс.

Перший курс перший семестр. Окресливши основні навички, якими повинен оволодіти студент-лялькарь, а саме: зосередженість, увага, уява, асоціативна фантазія, звільнення м'язів, емоційна пам'ять, віра в запропоновані обставини та відчуття темпоритму, була зроблена спеціальна добірка вправ, які тісно пов'язані з елементами акторської майстерності акторалялькаря. Вправи на розслаблення м'язів, “Хо́да” (кулькова хо́да), дзеркало. Особливу увагу звертаємо на роботу з предметом. Зупинимось на деяких з них:

- Вправи з тенісним м'ячиком. Мета – зібраність, вміння швидко переключатись, робота в творчому колі, відчуття себе в колективі, увага, зосередженість, дія в певному ритмі.

Опис тренінгу: учні – в великому колі починають перекидати м'яч та прислуховуються до певного темпу. Якщо немає метронома, можна задати ритм плескаючи в долоні. Спочатку – повільно. Рух рук учнів має збігатися з заданим темпом. Хлопок! – ви кидаєте м'яч і повільно опускаєте руки. Спіймали м'яч. У передчутті часу хлопка повільно підіймається рука, для того щоб кинути м'яч. Темп постійно пришвидшується. Коли перекидання одного м'яча засвоєно, додаються другий, третій, четвертий... У колі з 10-15 студентів можуть одночасно літати 5-6 м'ячиків.

- Вправа на уяву. Перетворення предмета.

Силою магічного “нібито” треба вміти перетворювати цю реальність. Ми бачимо, що навколо нас стіни аудиторії, стеля, вікна, стільці, але завдяки нашій уяві ми можемо перетворити все це на чудовий палац, ліс, море... Я пропоную вправу на перетворення об'єкта.

Опис вправи: студенту пропонується будь-який предмет (стілець, палка, мотузка, м'яч...), який він має перетворити і показати, з чим в нього цей предмет асоціюється, і через його показ, ми повинні зрозуміти, що це за предмет.

Вправа “Пам'ять фізичної дії” – прості дії з неіснуючими предметами (різав хліб – порізався, шила – вкололася, мила посуд – розбила цінну чашку...). Мета – логічні дії стають поштовхом до правдивих почуттів.

Етюди – це атом сценічного життя, в якому закладені найважливіші елементи майстерності актора.

- Спостереження за тваринами.
- Студенту пропонується показати будь-яку тварину, але зауважу, саме показати, а не стати нею, зрозуміти образну, узагальнюючу суть, концентрацію “зерна” характеру. В цій вправі використовується метод “брехтівського відчуження”, до якого тяжіє театр ляльок. У показах тварин виявляються спостережливість, віра, зорова пам’ять, гумор (гумор – неоціненна якість лялькаря), доброта, здатність володіти тілом, загострюються увага та реакція.

- **“Я – предмет”** – перенесення людського образу та його властивостей на неживі предмети. Ця вправа тісно пов’язана з театром ляльок, лялька – завжди предмет, і тільки в руках талановитого актора, за допомогою його асоціативної фантазії, уяви і віри, вона може “ожити”.

Опис: не я працюю з предметом, а я стаю предметом. Перед тим як показувати предмет необхідно зрозуміти його функціональні властивості, для чого він призначений, де знаходиться, стосунки з довколишнім світом... .

Концертні номери та цирк. Ця вправа будується на вже за-своєних елементах сценічної дії і продовжує розвивати увагу, фантазію, м’язову свободу і головне – віру та наївність.

Отже, центральною задачею першого курсу є оволодіння елементами сценічної дії актора драматичного театру, яка тісно пов’язана з майстерністю актора театру ляльок, виявити індивідуальність кожного студента, активізувати творчу індивідуальність, об’єднати студентів навколо загальних ідейних основ.

*НЕУПОКОЄВ Руслан,
доцент, заслужений діяч мистецтв України,
завідувач кафедри мистецтва театру ляльок,
КНУТКиТ імені І.К. Карпенка-Карого,
Київ, Україна*

ОСОБЛИВОСТІ СЦЕНІЧНОГО ТРЮКУ У МИСТЕЦТВІ ІГРОВОЇ ЛЯЛЬКИ

Розвиток мистецтва ігрової ляльки ставить перед нами завдання осмислення та концептуалізації деяких базових елементів його онтології та екзистенції, таких як трюк, нерозуміння природи якого ускладнює подальший поступ мистецтва. Гострота проблеми визначення поняття трюку наближується до рівня проблеми визначення концертного номера, одним з базових чинників якого є сценічний трюк. З'ясовуючи сенс слова, звернемося до Академічного тлумачного словника, він визначає трюк як “вправний ефектний прийом у різних видах мистецтва”, що певною мірою спрямовує напрямок аналізу. “Прийом”, за визначенням того самого словника, є способом або методом, таким чином спроба розібратися у сенсі слів переводить поняття трюку в область методики або технології, а це означає можливість створення в перспективі алгоритму практичної роботи із трюком у творах сценічного мистецтва. Другим за значенням словом у цій формулі є прикметник “ефектний”, що пов'язує поняття трюку із глядацьким враженням, бо ефект – це “сильне враження, викликане ким-, чим-небудь”.

Отже, морфологічний аналіз дефініції допоміг нам вибудувати логічний ланцюжок “трюк-ефект-враження”, за таким же принципом ми можемо вибудувати і логічний ланцюжок із вже проведених досліджень. О. Жуковін, український режисер та педагог, присвятив проблемі трюку свою кандидатську дисертацію, він також прив'язує поняття трюку до враження, яке і є метою трюку. У розмові же про ефекти та сенси, із ними пов'язаними, цілком природним є звернення “Логіки сенсу” Ж. Дельоза та безпосередньо до розділу із дотичною назвою “Поверхневі ефекти”.

О. Жуковін, спираючись на українського дослідника В. Дячука й відзначаючи формотворчий характер трюку, що є важливим у контексті саме мистецтва ігрової ляльки, називає трюк буквально візуалізацією чудес. Академічний тлумачний словник значення слова “чудо” пояснює таким чином:

1. Явище, нібито викликане надприродними силами, чаклунством, втручанням божої сили.

2. Те, що гідне великого подиву, незвичайне, дивовижне.

3. Те, що викликає загальне захоплення, вражає своїми якостями, властивостями, красою.

Таким чином мета трюку як візуалізації чудес полягає у створенні дивовижного ефекту заради відповідного враження. Ж. Дельоз у “Логіці сенсу”, як було зазначено, приділяє цілий розділ питанню так званих поверхневих ефектів. Він пропонує оригінальний погляд на поняття “ефект” як подію із відповідним сенсом, що виникає у результаті взаємодії поверхонь. Таким чином, Дельоз привносить у ланцюжок “трюк-ефект-враження” з одного боку – сенсове навантаження, а з іншого – елементи специфіки мистецтва ігрової ляльки, де “оживлення неживого” відбувається у результаті взаємодії поверхонь. На думку Дельоза, всі речі можна розділити на тілесні та безтілесні. Тілесні – фізичні тіла (предмети) та їхні фізичні стани. Безтілесні – ефекти взаємодії поверхонь фізичних тіл. Сенс є безтілесним ефектом, що завжди виникає як наслідок взаємодії тіл. Поверхневий ефект розглядається не як зміна фізичного стану всіх або деяких тіл, а як атрибут – відзнака (знак відмінності). Така позиція інтерпретує поверхневий ефект як знак, що своєю чергою передбачає наявність позначника та позначуваного. Атрибут, власне і є позначником, відповідно він має метафоричні стосунки із позначуваним. Наявність атрибуту переводить питання поверхневих ефектів до семіотичної сфери, яка напряму пов'язана із мистецтвом. Взаємодії поверхонь неживого матеріалу створюють певні ефекти, що несуть сенсові навантаження, отже поверхневі ефекти у мистецтві ігрової ляльки відносяться до категорії трюків. Не всі трюки є поверхневими ефектами (принаймні можуть інтерпретуватися інакше) проте всі поверхневі ефекти є трюками. Ми також маємо врахувати й інші категорії трюків, що розглядаються, наприклад, теоретиками цирку. Трюк, крім взаємодії

поверхонь (предметів і фактур) може бути створений за допомогою інших засобів виразності: слова, звуку, світла тощо. Проте трюк завжди передбачає атрибут, інакше він не має сенсу. Сенс же за логікою, досліджуваною Ж. Дельозом, завжди виникає між двома об'єктами. Сенсу, незалежно від точок (поверхонь), між якими він виникає, на його думку, не існує. Сенс – завжди наслідок взаємодії, подія, ефект взаємодії, тому концепцію сенсу як ефекту тісно пов'язано із трюком. Будь-який трюк створюється заради враження, до якого призводить ефект, залишаючи атрибут, що за своєю природою є знаком. Таким чином, з огляду на специфіку мистецтва ігрової ляльки, поверхневий ефект ми розглядаємо як головний чинник створення трюку.

Враховуючи діонісійську, за класифікацією Ф. Ніцше, особливість мистецтва ігрової ляльки, зазначимо, що трюки створюватимуть переважно символічні атрибути, іншими словами, символ як знак матиме нескінченну кількість позначуваних, що відповідатиме одному позначнику – атрибуту поверхневого ефекту. Повторимо приклад Дельоза: скальпель, розрізавши шкіру, наділив її атрибутом бути розрізаною. Розріз є символом порізаності, ця порізаність як позначник може мати безліч позначуваних: крім травми (в тому числі психічної), це може бути викриттям прихованого змісту, проникненням у несвідоме, невідворотністю долі, непридатністю для використання, болем і тощо, залежно від застосованої естетики, а полісемантичність символу у поєднанні із відповідною естетикою створюють метафоричне поле, на якому виростає безліч сенсів.

Отже, розуміння сценічного трюку як поверхневого ефекту в межах специфіки мистецтва ігрової ляльки відкриває додаткові можливості для розробки методики створення трюків у різних сценічних формах від концертних номерів до вистав. Трюк як візуалізація чуда через застосування відповідних засобів виразності традиційно став невід'ємною особливістю творів мистецтва ігрової ляльки, як і парадоксальний (чудесний) вихід із складної ситуації, що склалася в результаті взаємодії “неживих” поверхонь декорацій та персонажів. Таким чином, дослідження Ж. Дельоза в сфері поверхневих ефектів є надзвичайно близькими до онтології мистецтва ігрової ляльки та допомагають роз-

крити природу трюку та відкривають шлях до розробки методики його створення та застосування.

ОВЧІЄВА Леся,
*старший викладач кафедри сценічної мови,
КНУТКиТ імені І.К. Карпенка-Карого,
Київ, Україна*

ІЛЮСТРОВАНІЙ ПІДТЕКСТ – ОСНОВНА ПЕРЕДУМОВА ПЕРЕТВОРЕННЯ ТЕКСТУ РОЛІ НА СЛОВЕСНУ ДІЮ

У житті мова завжди дійова. Людина починає говорити лише тоді, коли відчуває потребу щось сказати. Інакше у сценічному мистецтві – актор ще не відчуває потреби висловлюватись, а слова ролі він уже має і навіть змушений їх виголошувати. Так, від самого початку роботи над роллю створюється небезпека порушення природи мовного процесу. Працюючи над образом, актор здебільшого оволодіває думками персонажа, й тоді з'являється потреба промовляти текст. Але при частому повторенні вистав набута важкою працею потреба у справжньому спілкуванні втрачається. За таких умов усі ті внутрішні процеси, які породжують потребу в спілкуванні, замінюються трюками, голосовими фіоритурами, спустошеним інтонаційним малюнком, умовними прийомами тощо. Продуктивна словесна дія перетворюється зрештою на механічне виголошення тексту. Більше того, порушення нормального процесу мови гальмує загальне творче самопочуття актора. Отже, розладнується весь творчий процес, глядач уже не бачить на сцені живої людини. Якщо нормальний творчий процес порушує якась інша причина, то це також шкідливо впливає на сценічну мову.

Чим і як можна запобігти подібним порушенням? Засіб один – додержуватися правильної творчої лінії. Ця лінія – створюється за законами органічної природи з елементів душі артиста, оживлених справжнім людським бажанням, прагненням, які керують нашими діями і мовою. Я кажу про лінію підтексту.

Підтекст – це очевидне, внутрішньо відчуте “життя людського духу” ролі, яке безперервно тече під словами тексту, весь час виправдовуючи й оживлюючи їх. У підтексті заховані численні, різноманітні внутрішні лінії ролі та п’єси, сплетені з магічних та інших “якби”, з різних вимислів уяви, із запропонованих обставин, з внутрішніх дій, з об’єктів уваги, з маленьких і великих правд віри в них, з пристосувань та інших елементів. Підтекст – це те, що примушує нас говорити слова ролі. Але підтекст має дуже неприємну для актора властивість – він нестійкий. Його капризи добре відомі виконавцям. Численні подразники й особливо присутні у залі глядачі відвертають увагу актора, заважають зафіксувати підтекст.

Як же знайти надійні засоби фіксації підтексту?

У фіксації нестійкого підтексту вирішальну роль відіграють такі елементи внутрішньої техніки мови: уміння уявляти те, про що говориш, точно передавати думки іншим, дійова цілеспрямованість мови. Здатність людини уявляти те, про що вона має говорити, і те, про що їй говорять – об’єктивна закономірність мови.

Наукове пояснення того, в яких відношеннях перебувають відбиті в нашій свідомості картини, образи дійсності, її “мисленні відображення” зі словами, мовою, міститься у вченні про першу й другу сигнальні системи та про типи нервової діяльності. Особливо важлива та частина вчення, в якій розкритий механізм взаємодіяння першої й другої сигнальних систем. Виходимо з того, що поведінка людини визначається зовнішнім оточенням, залежить від зовнішніх подразників. Нервова система є головним фактором, що зв’язує людину з оточенням, вона є тим механізмом, за допомогою якого людина взаємодіє з навколишнім світом.

Наші відчуття зовнішнього оточення – це перші сигнали дійсності, конкретні сигнали. На основі діяльності першої сигнальної системи виникають відчуття, сприймання й уявлення, що складають почуттєву основу пізнання.

Людина, крім першої сигнальної системи, має другу сигнальну систему, або словесні сигнали. Озброєна першою і другою сигнальними системами, людина дістала можливість опосередкованого відображення дійсності. Друга сигнальна система могла виникнути тільки на основі першої, вона має значення остільки, оскільки зв’язана з першою сигнальною системою. Слово

набуває змісту тому, що воно опосередковано й узагальнено відбиває дійсність. Одночасно, з кожним окремим словом зв'язаний і закріплений у суспільному процесі людини комплекс окремих відчуттів, що йдуть від певних об'єктів реального світу, безпосередніх сигналів дійсності.

Друга сигнальна система має значення завдяки першій, а коли вона відривається від першої сигнальної системи, то стає пустослівною і не знайде собі місця в житті.

Текст ролі тому і перетворюється на порожню балаканину, що актор практично відриває слова від уявлень, або бачень.

Особливість процесу взаємодіяння першої й другої сигнальних систем полягає в тому, що словесний сигнал оживляє набутий в минулому досвід і відбитий у мозковій корі зв'язок між словом та відповідним йому предметом або яким-небудь явищем реальної дійсності. Значить, нормальне користування другою сигнальною системою передбачає правильне й постійне її співвідношення з першою – ця вимога продиктована самою природою мови та мислення.

Додержання цієї ж вимоги надійно забезпечує продуктивну словесну дію. Природа зробила так, що ми в словесному спілкуванні з іншими людьми спочатку бачимо внутрішнім зором те, про що йдеться, а потім уже говоримо про те, що бачимо. Коли ж ми слухаємо інших, то спочатку сприймаємо вухом те, що нам говорять, потім бачимо оком те, що ми почули.

Слухати нашою мовою означає бачити те, про що говорять, а говорити – значить створювати зорові образи.

Слово для артиста не просто звук, а збудник образів. Через те в словесному спілкуванні на сцені говорити потрібно не тільки для вуха, скільки для ока.

Практично це означає, що вся роль перетворюється актором на безперервну низку бачень, на щось схоже на кінофільм. Окремого зауваження вимагає вжитий термін “бачення”. В даному разі треба мати на увазі не тільки ті “сліди” дійсності, які зберігаються в пам'яті у вигляді зорових образів, а весь комплекс відчуттів. Наприклад, при словах “морський прибор” у однієї людини може виникнути зоровий образ морського прибою, другій почується шум прибою, а третя відчує і те, і друге разом. У всіх трьох випадках процес ілюстрації поняття буде нормальним.

У вченні про словесну дію докладно пояснюються умови точного ілюстрування думок ролі. В кожен момент перебування артиста на сцені, у кожен момент зовнішнього чи внутрішнього розвитку п'єси і її дії артист повинен бачити або те, що відбувається поза ним, тобто зовнішні запропоновані обставини, створені режисером, художником та іншими творцями вистави, або те, що відбувається всередині, в уяві самого артиста, тобто ті бачення, які ілюструють запропоновані обставини життя ролі. Уточнюючи, треба сказати, що необхідно бачити не безпосередні значення слів, а думку, висловлену ними, те, що примушує актора виголошувати думку. Ось чому бачення інакше названо ілюстрованим підтекстом.

Ілюстрований підтекст надзвичайно посилює впливовість мови. Ця впливовість потрібна акторові для того, щоб змінювати партнера, тому, хоч як би грала його фантазія, ілюстрований підтекст завжди має залишатися в руслі наскрізної дії та надзавдання.

Ілюстрований підтекст потребує конкретності й правдоподібності. Його можна вигадати, нафантазувати, але треба вірити йому. Досвід показує, що часта помилка акторів – це неконкретність, абстрактність ілюстрованого підтексту.

Ілюстрований підтекст потрібний актору, щоб впливати на партнера. Потрібна гранична активність, тому актор мобілізує всі свої засоби виразності. Треба, щоб партнер побачив таку ж саму картину. Але цілком імовірно, що на матеріалі своїх життєвих спостережень він відтворить в уяві дещо іншу картину. Важливо докласти всі зусилля, щоб партнер побачив так само; важлива сама активність, імпульс для творчої уяви того, хто сприймає.

Процес передачі ілюстрованого підтексту вимагає впорядкованості. Вона організує мову, робить її змістовною, витриманою, допомагає збутися скоромовки, монотонності, невизначеності вимовлення. Актор має враховувати, що його партнеру потрібний час для того, щоб уявити почуте. Тому “кіно-плівку” створених бачень передають частинами. Малюють картину, потім роблять зупинку, даючи партнерові можливість відтворити змальоване. Той, хто говорить, перевіряє, як сприймаються його слова, і готує нову думку. Для такого взаємодіяння потрібна підготовка, пристосування до партнера тощо. Все це мобілізує увагу учасників діалогу й глядачів. Ілюстрований підтекст

організує не лише мову актора, він збуджує активність митця, викликає потребу діяти, а через це впливає й на емоції. Досить людині стати свідком якогось обурливого вчинку, як виникає потреба розповісти про це іншим, щоб вони поділили її почуття. В умовах вимислу повторюється те саме. Щойно актор в уяві відтворить картини того, про що має розповісти, як у нього виникає ставлення до них і разом з тим прагнення викликати у інших таке ж ставлення. При цьому, мобілізуючи фантазію, життєвий досвід, він створює картини яскраві, вражаючі. Щоб ілюстрований підтекст не втрачав своєї впливовості, актор оновлює його на репетиціях і виставах.

Цей підтекст, ілюструючи пропоновані обставини, мотивує не тільки словесні, а й усі інші дії персонажа, впливає на творчість в цілому. Тут треба застерегти від спроб налагодити словесні дії ізольовано, тому що нормальний процес сценічної мови можливий тоді, коли правильно організована фізична поведінка актора.

Завдяки ілюстрованому підтекстові чужі слова ролі стають своїми й потрібними. Постійне його оновлення є найбільш надійним засобом запобігання штампу. Нові картини освіжають інтонаційний малюнок ролі, надають йому виразності, гостроти. Це, в свою чергу, активізує увагу партнерів, примушує їх вносити відповідні корективи. Отже, процес взаємодіяння зберігає безпосередність, свіжість.

Ілюстрований підтекст допомагає доброму запам'ятовуванню тексту. Бачення актора ілюструють думки ролі, тому думка – також надійний засіб фіксації підтексту. В розвитку думок ролі найвиразніше виявляється логіка й послідовність.

Думки тісно пов'язані одна з одною, попередня народжує наступну, а ланцюг думок створює наскрізну дію та надзавдання. Логічність і послідовність думок ролі впорядковує й ілюстративний підтекст: виклад думок супроводжується послідовним рядом картин. Думка й бачення зливаються, і при цьому створюються найбільш сприятливі умови для перетворення механічного виголошення тексту на продуктивну словесну дію. Таке злиття не виключає того, що в окремих моментах ролі акцент може бути зроблений на передачі бачень, а в інших – на викладі

абстрактної думки. Якщо бачення відповідають суті думки, правильні картини підкажуть і точні слова.

При нормальному процесі спілкування лінія бачення має злитися з думками ролі. Думки та їхня ілюстрація потрібні акторові для того, щоб з їх допомогою змінювати партнера, його погляди, бажання, прагнення, світогляд в цілому. Цей третій елемент мови і є дією.

Якщо у процесі спілкування актор відкине дію, тоді ілюстрований підтекст буде схожим на галюцинації й ніколи не набере потрібної виразності. Ілюстрований підтекст тільки тоді активізує актора, коли думка, її ілюстрація й дія взаємопов'язані, злиті, а дії, прагнення переконати партнера, передати йому свої думки надають особливої виразності самим баченням. Отже, злиття думки, ілюстрованого підтексту і дії – обов'язкова умова нормального процесу сценічної мови. Тільки при такому злитті мова стає дієюю й виразною.

ОГОРОДНІЙ Євген,
*старший викладач
кафедри мистецтва театру ляльок,
КНУТКиТ імені І. К. Карпенка-Карого,
Київ, Україна*

ІСТОРИКО-ФІЛОСОФСЬКИЙ АСПЕКТ СУТНОСТІ ЛЯЛЬКИ МАРІОНЕТКИ

“Мої взаємовідносини з долею можна визначити коротко: “Я – лялька”. Але кожного разу різна лялька. Я буваю рукавичним болванчиком. Владна рука наповнює мене цілковито, штовхаючи вчинки поза моєї згоди, і, спорожнілим, я страждаю. Підкоритися – легко, згадувати про це – болісно. Напевно, тому в таких випадках я зухвалий і глузуватий. Захисна реакція. Я буваю тростинним героєм. Тростини, що керують, створюють видимість свободи. В цій ляльці є можливість широкого жесту, тому я тепер – оратор, романтик, істота піднесена і патетична... Я буваю маріонеткою. На різницю від попередніх ляльок, які в

принципі не здатні чинити спротив ляльководу, тепер я володію невеликою частиною власної активності. Нехай навіть це обумовлено всього лишень моєю вагою та інерцією. Важу, як наслідок, існую. Тендітність маріонетки – ціна її крихітної свободи”, – говорив персонаж Лучано Бругатта на прізвисько Тарталья Г. Л. Олді “Ойкумена”.

На мій погляд, автор дуже влучно відкрив суть театральної ляльки і маріонетки зокрема. Отже маріонетка – найзагадковіша і наймістичніша лялька серед усіх театральних ляльок. Для підтвердження і з’ясування цього факту зануримося у глиб віків за допомогою книги Йорік “Історія маріонетки” італійського критика П’єтро Феріні.

У найвіддаленіші часи у людей існувало уявлення про нерухомий матеріал, якому вправні майстри могли надавати різноманітні форми, облаштувати їх таким чином, щоб можна було наслідувати рухи і дії живих істот. Жреці стародавніх вірувань вершили таємничі ритуали, жертвоприношення й обряди. За Геродотом, у Єгипті під час свята на честь Озіріса посеред великого людського натовпу йшли жреці, які несли на собі зображення божества, голова якого повсякчас рухалася праворуч-ліворуч, кидаючи навколо вогняний погляд.

Аполлона у Геліполійському храмі було створено з величезних листів золота. Всі його частини тіла перед “пророцтвом” рухалися, очі оберталися навколо, коли жрець надто затримувався з питанням. Давні автори, згадуючи статуї Дедала, говорять, що всі вони нагадували живих людей. Його Венера була дивовижною за грацією та красою форми, вона стояла на вівтарі оголена, з руками і ногами, що вільно рухалися, завдячуючи внутрішньому механізму. І такими були більшість ідолів храмів того часу.

У відомостях, що дійшли до нас з античних часів, зазначається, що у Греції кожен будинок або родина, мали невелику колекцію “ляльок” у вигляді оздоблення кімнат чи прикрас до столу. Такі ж звичаї існували й у Римі. Але з ляльками “бавилися” не лише дорослі, а й діти, які отримували в дарунок маріонеток і ляльок, як і діти в наш час.

В усіх містах Греції існували театри маріонеток. Так Ксенофонт у своїй праці про бенкет у Калія описує серед інших веселощів для запрошених сценічне дійство, яке відбувалося в залі

для бенкету під управлінням сіракузького фокусника. Артист повідомив, що люди його професії невробасті в Афінах численні, не бідні та володіють пересувними театрами.

Маріонетка була розвагою не лише для простого люду. Найвідоміші математики того часу Архіт і Євдоксій не цуралися виготовленням маріонеток. Антіох, цар Сирійський, щойно посівши престол, оточив себе мімами, комедіантами і танцюючими фігурками. До останніх він ставився з такою любов'ю і захватом, що захотів власноруч вивчати це мистецтво. Монарх цілком віддався виготовленням маріонеток і облаштуванню маленьких театрів. У них він з неабиякою вправністю керував фігурками людей і тварин. Афіняни з такою пристрасстю і захопленням ставилися до театру маріонеток, що Архонти були змушені поступитися невробастам великою сценою Вакха, яка нещодавно була свідком трагічного пафосу Еврипідових акторів.

Згадування про маріонетку трапляється у всіх першокласних письменників того часу. Персей в одній зі своїх сатир звертається до безпутної людини: “Ти вільний?.. звідки у тебе це переконання. У тебе, хто зв'язаний стількома путами? Щоправда гірка доля раба не обтяжує тебе, нічого зовні не примушує тебе рухатися наче маріонетка, та коли тобою володіють страхи і інстинкти, що в тобі самому, то про яку волю ти говориш?” Імператор Марк Аврелій: “Не забувай, що тобою керують розпутства, на кшталт тому, як дріт спрямовує дерев'яні маріонетки, і пам'ятай, що всередині у тебе знаходиться дещо більш значне і божественне, ніж пружини і нитки у ляльок. Смерть, позбавляючи твою душу від володарювання відчуттями, спричиняє безпристрасний стан маріонетки, в якому ти перебував усе життя”.

Наведені вище приклади доводять факт, що театральна лялька є символом чогось. Рукавична лялька – вічний символ прагнення до свободи, людської свободи: Петрушка кричав, що Петрушка людина вільна. Тростинна лялька – прагнення людини до чогось патетичного, романтичного. Лялька-маріонетка – це вічна залежність людини від вищих сил, античні часи минули, залишивши нам маріонетку. Маріонетка пережила велику інквізицію, війни тощо та дійшла до наших часів. Вона начебто нагадує наше людське існування: вважаючи себе вільними, ми навіть не замислюємося – чи ми самотужки зробили той крок? Чи само-

стійно зробили той рух, чи щось згори дало нам той поштовх? Просто наші нитки, що пов'язані з чимось вгори, не так помітні, як нитки маріонетки, але вона така, як і ми. Ми даємо поштовх ляльці, даємо імпульс, завдяки якому вона існує, але щось згори дає нам імпульс теж, завдяки чому ми існуємо.

Колись я провів невеликий експеримент, запропонувавши студентам поринути у майбутнє. Попросив уявити, що їх театр запросили з виступом до космічної станції. Все було добре, але на станції щось пішло не так і вистава не відбулася. Попросив їх поміркувати: з яких причин це сталося і що то була за несправність? Загальними зусиллями ми дійшли висновку, що несправність на станції – відмова штучної гравітації, а чому не відбулося дійство – тому що працювали з маріонеткою. У цій ляльці немає жорсткого поєднання з ляльководом, вона існує завдяки своїй вазі та інерції. Не буде ваги – не буде ляльки.

***ПІДЛІСНА Любов,**
доцент, професор кафедри сценічної мови,
КНУТКіТ імені І.К. Карпенка-Карого,
заслужений діяч мистецтв України,
Київ, Україна*

ЯК ВИБРАТИ, ЩОБ НЕ ПОМИЛИТИСЯ?

Незабаром розпочнеться чергова вступна кампанія, велика кількість абітурієнтів будуть змагатися за право поповнити студентські лави прославленого театального університету. І знову постане питання, як серед сотень кандидатів обрати найобдарованіших і не помилитися. Адже з цими людьми доведеться впродовж 4-х років штурмувати стежки, що ведуть до творчих вершин. Тому розгледіти здібності абітурієнтів, які хочуть стати акторами, є надважливим і найвідповідальнішим завданням як для майбутніх студентів, так і для педагогів-наставників у творчій професії. Не всі, хто приходить на творчій іспит, за кілька хвилин можуть показати своє обдарування, розкрити свій творчий потенціал.

Можливо, варто переглянути екзаменаційні завдання для вступників, що давно не оновлювалися, осучаснити, вдосконалити методи професійного відбору, щоб виявити такі необхідні для акторів духовну змістовність, заразливість, емоційну збудливість, харизматичність.

Існують думки про, як мінімум, три категорії абітурієнтів/студентів :

- ті, у кого емоційність є від природи, і яку вони можуть підключити в потрібний момент;
- ті, хто може розвинути її, активно працюючи над цією складовою;
- ті, хто внутрішньо затиснені, байдужі і не хочуть розвиватися.

Тому виникає питання, яким чином найточніше оцінити природну емоційність (її відсутність), що є фундаментом в опануванні акторської професії, її душею і палким серцем.

Одним з важливих показників є емоційність мовлення та голосових відтінків у дієвому органічному спілкуванні. А ще емоційність може проявлятися, як здатність людини вловлювати емоційний стан того, хто говорить, і правильно сприймати та потрактовувати голосові посилення, наприклад, емпатію (здатність однієї людини співчутливо реагувати на переживання іншої, щиро співчувати). Це можна назвати емоційним резонансом, що притаманний небайдужим людям. Але далеко не всі люди здатні на такі прояви щодо інших, є категорія раціональних, егоїстичних, черствих людей. Акторська професія не для них.

Актор має бути витонченим, з розвинутою фантазією, образним мисленням, інтуїцією, небайдужим до людського болю і страждань. Емоційна інтонація ніколи не падає з неба, її джерелом є жива мова, за допомогою якої люди реагують на різні зовнішні подразники.

Було б доречним на вступних іспитах застосовувати тестування емоційного світосприйняття в абітурієнтів засобами конкретних творчих завдань, зокрема, спонтанних етюдів на основі кількох запропонованих слів, які потрібно об'єднати в певну історію і показати екзаменаторам. Або кількома словами з різними емоційними відтінками і підтекстами розкрити справжні щирі наміри виконавця, таким чином передати слухачеві смислову інтонацію.

Функція передачі інформації про емоційний стан того, хто говорить, – одна з основних комунікативних і в усному мовленні звучить по-різному: шляхом словесного опису стану та через невербальні складові спілкування (інтонація, темпоритм, тембральне забарвлення, сила звучання та ін.). Другий варіант вимагає більшої уваги, оскільки всі складові в поєднанні потребують ретельного аналізу, бо в надмірно емоційному стані вони майже не контрольовані. Емоції людини в адекватному стані дають слухачеві інформацію про нього, а також заряджають відповідною емоцією, тобто впливають на слухача і змушують його відповідно реагувати на почуте й побачене.

В роботі над роллю чи будь-яким літературним твором емоції, викликані уявою, є початковим етапом, без якого можуть виникати акторські штампи, що базуються на примітивному поверховому сприйнятті матеріалу. Тому може виникати підміна справжньої, щирої оцінки штучною та ілюстративною, ні про яку дієвість тут говорити не доводиться. Це шлях в нікуди.

В акторській діяльності, я думаю, має бути формула: фантазія, уява, емоція, форма втілення, словесна дія (вплив на глядача). В розвитку емоційно-інтонаційного малюнку мовленнєвого розмаїття велика роль відводиться яскравому повноцінному СЛОВУ. Від конкретної емоційної уяви народжується і мелодичний малюнок думки. Мислити на сцені – надскладне завдання, а навчити мислити категоріями авторського тексту – ще складніше. По суті – це “чужі” для актора думки, почуття, емоції. Як “зробити” їх своїми? Як не інтонувати слова, а масштабувати їх через думку? Якраз це і є найслабшою ланкою в підготовці майбутніх акторів, які повинні не розігрувати слова і почуття, а бути ширими, переконливими, дієвими, бо слово – не набір звуків, а ДІЯ.

Потрібно в роботі застосовувати творчу формулу: чітка думка (розуміння того, що і для чого промовляється), об’ємне слово, народжене баченням, ставлення (небайдужість до того, про що говориться). Без цього текст набуватиме штучного, неприродного, нещирого звучання.

Одним із творчих завдань для абітурієнтів може бути також створення словесного портрета якої-небудь відомої людини або представника якоїсь професії (кухаря, поета, ювеліра, кондитера).

ра, таксиста та ін.). В такому варіанті відразу можна буде побачити, наскільки абітурієнт може образно, емоційно, нестандартно мислити і бути переконливим, бо в такому завданні він не буде ілюструвати авторський вірш, байку, прозу, монолог, які часто йому “допомагають” підготувати репетитори.

Отож давайте будемо шукати таланти не за допомогою старого дідівського способу, а підійдемо до цього з іншого боку. Сподіваюся, що результат може приємно здивувати.

ПОПОВ Леонід,
*доцент, заслужений артист України,
кафедра мистецтва театру ляльок,
Київський національний університет театру,
кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого,
Київ, Україна*

ДЕЯКІ ПИТАННЯ, ЩОДО ПРОХОДЖЕННЯ ПЕДАГОГІЧНОЇ ПРАКТИКИ НА КАФЕДРІ МИСТЕЦТВА ТЕАТРУ ЛЯЛЬОК

Однією з головних вимог щодо фахового програмного забезпечення навчального процесу магістрів “мистецтво театру ляльок” є компонента з дисципліни “Педагогічна практика”. Нинішнє Положення про педагогічну практику регламентує порядок і форми проходження навчально-педагогічної практики спеціальних дисциплін, організацію навчальної діяльності здобувачів, набуття вмінь і навичок практичної викладацької діяльності. Для цього практикант повинен опонувати і знати щонайменше: 1) організацію навчального та виховного процесу у ВНЗ; 2) структуру та зміст викладацької діяльності; 3) методикку підготовки і проведення занять, організацію індивідуальної та самостійної роботи зі студентами; 4) основи педагогіки вищої школи; 5) основи навчально-методичної діяльності у закладах вищої освіти мистецького спрямування; 6) психологічні аспекти навчання та творчої діяльності.

Розробка та впровадження магістерської навчальної програми “Мистецтво театру ляльок” на кафедрі розпочалося у 2005 р.

Майже 20% випускників кафедри, які закінчили магістратуру, працюють викладачами у вищих і середніх творчих навчальних закладах. Серед них: О. Бучма, М. Погребняк, О. Дмитрієва, М. Урицький, Т. Сільченко, Д. Іванова, Ю. Шаповал, В. Задоржня, О. Коляда, К. Гросман, Н. Орешнікова, І. Кульчицька, Р. Новікова, К. Лук'яненко, Д. Волокушина та інші.

Сьогодні перед вищою школою мистецького спрямування для досягнення високого рівня підготовки майбутнього театрального викладача, пріоритетним завданням має стати – зосередження більшої уваги на питаннях удосконалення методики навчання не тільки дисциплін фахового спрямування з майстерності актора, режисури, та сценографії, а й дисциплін, пов'язаних із педагогікою. За навчальною програмою “Мистецтво театру ляльок” з 15 дисциплін, що її вивчають здобувачі, третину цих дисциплін можна віднести до науково-педагогічного спрямування. А саме: педагогіка вищої школи, виконавська-педагогічна майстерність, методика фахових дисциплін, методика та методологія науково-дослідницької роботи і педагогічна практика.

Якщо брати до уваги, що об'єм годин, які відводяться для навчання студентів за напрямом підготовки “Педагогічна освіта” в рази більше, ніж у студентів кафедри театру ляльок, враховуючи відсутність дисциплін педагогічного спрямування і педагогічної практики на першому рівні вищої освіти мистецького спрямування, де існує лише навчальна та виробнича практика за фахом, призводить до того, що, не маючи попереднього початкового досвіду педагогічної практики, перед здобувачем виникає гостра необхідність за короткий термін часу, протягом одного навчального року, засвоїти нові компетенції: структурування та перетворення наукових знань фахової майстерності у навчальний матеріал; розробки методичних матеріалів і систематизації навчальних та виховних знань; застосування новітніх технологій мистецтва театру ляльок; розробки робочих програм; оформлення документації тощо. За невеликий проміжок часу навчання треба спромогтися, щоб у студента з'явилося особливе мислення викладача-художника, який має надто складну структуру, де окрім образного мислення, має бути сегмент науково-теоретичної свідомості. В такому разі саме предмет “Театральна педагогіка”, як наука має посісти головне місце у вихованні

майбутнього театрального педагога. Сутність театральної педагогіки є в розкритті закономірностей учбово-художнього процесу навчання та виховання майбутнього режисера, актора, сценографа. Поруч з цим, своє вагоме місце має посідати і “Методика викладання фахових дисциплін” об’єктом якої є навчання, виховання творчої особистості, майбутнього митця театру.

Отже, під час здійснення педагогічної практики, здобувач повинен отримати якісні, фундаментальні теоретичні та практичні знання й уміння вище перелічених дисциплін, які передбачені навчальним планом. Проведення педагогічної практики складається з навчально-художніх занять за різновидами: художньо-освітнянські, художньо-тренувальні, художньо-творчі (включно з учбово-репетиційним процесом), а також перегляд вистав у професійних театрах з наступним їх аналізом і розбором на заняттях; самостійні заняття студентів, навчально-художні завдання викладачів тощо.

За навчальним планом на педагогічну практику відведено усього 6 кредитів, що дорівнює 180 годинам, і проходження практики планується лише на чотири тижні. Зрозуміло, це ускладнює процес виконання якісного, послідовного навчання, розвитку та формуванню майбутнього професіонала, як особистості, так і художника. Навчальна практика має проходити протягом усього навчального періоду, а саме три семестри по чотири години на тиждень, з яких дві години використовуються для проведення аудиторних занять, а дві – для самостійної підготовки.

У першому семестрі здобувач бере участь у навчально-художніх заняттях на чолі з керівником практики. Головною формою організації навчання в першому семестрі є навчально-освітній тип занять, що являє собою взаємозв’язок дії педагога та студента з оволодіння останнім кількістю художньо-образних, розумових дій і вивчення структурних елементів навчально-методичного комплексу дисциплін. Практикант розробляє робочу програму з навчальної дисципліни, яку обрав для своєї практики. Також готує до неї лекцію та виступає з нею перед студентами курсу. На практичних заняттях з фахової дисципліни здобувач виступає як асистент викладача.

У другому семестрі здобувач, під керівництвом майстра, вже самостійно проводить навчально-тренувальні заняття, на яких

здобувач навчає студентів навикам вдосконалення фізичного апарату актора, режисера. На кінець навчального року здобувач бере участь у науково-творчій конференції з доповіддю за темою своїх професійних напрацювань.

У третьому семестрі відбувається учбово-художній тип навчання, який включає в себе навчально-репетиційний період, під час якого у студента відпрацьовується вміння створювати технологічні, технічні та творчі аспекти професії режисера й актора. В співвідношенні з попередніми типами занять в цьому семестрі здійснюється реальне оволодіння студентами усіма засобами фахової підготовки, а саме, створення ролі в уривках або виставі. На завершення проходження практики здобувач публічно демонструє свою самостійну роботу зі студентами на кафедрі, надає методичні рекомендації своєї викладацької роботи за обраною темою та журнал проведення практики.

На завершення слід зазначити, що педагогічна практика є однією з найважливіших складових навчального процесу у вихованні майбутнього викладача-художника. Вона має надати йому вміння реалізувати весь отриманий об'єм знань у майбутній педагогічній роботі з виховання студентів.

СІЛЬЧЕНКО Тетяна,
*доцент, доктор мистецтва,
заслужена артистка України,
кафедра мистецтва театру ляльок
КНУТКіТ імені І.К. Карпенка-Карого,
Київ, Україна*

ПЛАСТИКА РУК: ВІД САКРАЛЬНОСТІ ДО ПЕРФОРМАНСУ

На розвиток пластичних мистецтв особливий вплив має загальна логіка історико-культурного розвитку та свідомісне середовище конкретної епохи. Пластика рук несе в собі глибокі змістові ідеї в різних видах мистецтва. На театральній сцені пластичні жести, як символ і метафора, втілені руками, уособлюють у собі багато художніх понять, які адресуються глядачеві.

Найдавніше мистецтво, пов'язане з музичним супроводом, виражальним засобом якого є тіло людини, що емоційно впливає на глядача, являється мистецтво танцю. Основними засобами виразності танцю є гармонійні рухи і пози, динаміка, пластика, ритмічність рухів, композиція тощо. “Балет – вища форма хореографії, яка сформувалась у європейському театрі впродовж другої половини XVI та початку XVIII століття <...> Зміст балету розкривається в танцювально-музичному образі”, – зазначає Д. Шариков [5, с. 22]. Мистецтво Давнього Сходу і античності мало значний вплив на розвиток культури танцю Європи: “пирричні” (військові та атлетичні) танці, релігійні свята на честь богів (обрядово-побутові танці чоловічі та жіночі) та були невід’ємною частиною давньогрецьких театральних вистав. Формується цілісна система мови символів, вона застосовується у формі пластичного жесту руками в релігійних ритуалах, в танці тощо.

Мистецтво танцю індуїстської та буддійської традиціях демонструє свого роду невербальну комунікацію. “Індивід не мислить себе чітко й однозначно відділеним від природи, космосу, світової душі, якоїсь невизначеної субстанції і на рівні духовного (релігійно-містичного) світовідношення і в буденному емпіричному житті, конкретно-тілесному переживанні дійсності і усіх її виявах” [3, с. 65]. Релігія для індуїстів – причетність до всесвіту та дотримання його законів, а життя – це релігія.

Індійці вірять, що танець – це візуальна поезія, і візуальний вплив танцю має бути спорідненим із впливом магічної поезії. “Мова” танцю – символічна мова, заснована на танцювальних позах, моделюванні рухів, різноманітних композиціях жестів, положеннях рук і пальців тощо. Саме жести – характерна і показова риса індійського танцю. “Жести можуть бути наслідувальними, описовими, підказувочими і навіть символічними, вони передають цілу гаму відчуттів і думок <...> Вони розмовляють, у буквальному значенні розмовляють. Поступово входячи у світ цього танцю, глядач починає легко читати символіку рухів та поміщати прочитане у конкретний контекст” [4, с. 11, 25]. Танцювальне мистецтво Сходу мало значний вплив на образотворче мистецтво – коли дивишся східний танець, створюється враження, ніби статуї оживають. Однією з характерних рис танцю є своєрідна скульптурність позицій і пластики рухів, що перетво-

рює танець на рухому скульптуру, а рух скульптури на безперервний танець.

Пластика рук і жестів є вираженням невербальної комунікації, вони містять спеціальний контент, що інформує глядача та викликає емоційну реакцію на підсвідомому рівні. На основі досвіду та формування світогляду людини створено образи, які вона бачить. Використання пластики рук як контенту перформансу створює вид візуального театру, якому не потрібно створювати ілюзію реальності, варто лише викликати реакцію глядача. “Призваний вирішувати безліч, комунікативних передусім, завдань візуальний театр став точним дзеркалом, діагностичним інструментом всіх глибинних, ментальних сказати б механізмів, які рухають суспільства <...> у традиції демократії [2, с. 92]. Саме через тілесність творці перформансу прагнуть передати відчуття, переживання і нове осмислення.

В сучасному медіапросторі останніми роками поширюються танці за допомогою пластики рук, що приголомшують як технічним виконанням, так і візуальним компонентом. Спостерігаючи за дійством, де пластика рук та її жести виконують основну дієву функцію, а тіло виконавця є додатковим, сучасний глядач фіксується на символах і знаках руками. Пластика рук – головний виразний засіб відомого китайського театру “Тисяча рук”, трупа якого складається з глухонімих танцівниць. Одягнуті в костюми та рукавички, що мають подовжені пальці, виконавиці демонструють екзотичні синхронні рухи в ритмічному малюнку танцю. Для синхронного виконання та точної координації глухих танцівниць обабіч країв сцени стоять хореографи, які й допомагають їм точно і вчасно робити рухи.

Хореограф Садек Вафф (Sadeck Waff) із Франції демонструє перформанси “Деякі думки” (Some Minds), “Документ” (Document), “Ти любиш геометрію?” (Tu aime la geometry?), “Ецерта – утоплення” (Ecepta – Drowning), “Mercedes-Benz” тощо, головним засобом виразності яких є танцювальні рухи руками [1]. У складі його колективу більше 120 артистів-інвалідів, як професійних, так і аматорів, які пересуваються лише в інвалідних візках. Виступ його колективу відбувся у 2021 році в Токіо на церемонії закриття Паралімпійських ігор, де було продемонстровано “балет” з рук, що вразив публіку не лише візуальною складовою, а й бездоганною технікою.

Креативна група “Urban Theory” з Італії в соціальних мережах розповсюджує відео, де танцювальний малюнок здійснюється пластикою рук, кистей і пальців: “Фатальна жінка” (Femme fatale), “Форма музики” (The Shape of Music), “Краще з ТікТок 2020” (Best of TikTok 2020), “Саймон Савогін” (Simone Savogin), “Ми” (We are) тощо[6]. Колектив вражає глядача оптичними ілюзіями перформансу, використовуючи для візуальної складової маски, костюми, реквізит, предмети, які світяться в темряві.

Пластична виразність рук і тіла використовується в сучасних формах театральних практик та вельми поширена в медіакulturі. Використання пластики рук як сучасного самостійного виразного засобу надзвичайно важливе для розуміння тенденцій розвитку пластичного жесту рук від сакральності до перформансу, і є додатковим акцентуванням художнього потенціалу пластики рук як самостійного виразного засобу в мистецтві театру ляльок.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Вафф Садек. Офіційна сторінка в Instagram. URL: <https://www.instagram.com/sadeckwaff/?igshid=MmU2YjMzNjRlOQ%3D%3D> (дата звернення 30.09.2023).
2. Коваленко О. М. Методологія режисури: генеза індивідуального художнього стилю митця ХХ – початку ХХІ століття (школи й напрями). 2021. 136 с. URL: https://kurbas.org.ua/nauka/kovalenko_finalniy_zvit_2019-2021.pdf
3. Пригода Т. Філософська антропологія та філософія культури. Дискурс тіла в культурі Сходу: окцидентальні рефлексії. URL: <https://evnuir.vnu.edu.ua/bitstream/123456789/6339/1/8.pdf2.pdf>
4. Чабан Н. Методика викладання художньої культури в 11 класі. Індійський культурний регіон: Методичні рекомендації. Ч. 4. Херсон : РІПО, 2007. 66 с.
5. Шаріков Д. Історія хореографічної культури : монографія. Київський міжнародний університет, 2013. Ч. 2. 204 с.
6. Urban Theory офіційний канал URL: https://www.youtube.com/@urbantheory_/videos (дата звернення 30.09.2023).

СТАДНІЧЕНКО Надія,
кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри акторської майстерності
Запорізького національного університету,
заслужена артистка України,
Запоріжжя, Україна

СОКОЛОВСЬКА Наталія,
викладач кафедри акторської майстерності
Запорізького національного університету,
заслужена артистка України,
Запоріжжя, Україна

**НАУКОВО-ПРАКТИЧНА КОНФЕРЕНЦІЯ
ЯК ФОРМА ПРОФЕСІЙНОГО СПІЛКУВАННЯ
ВИКЛАДАЧІВ ТВОРЧИХ ДИСЦИПЛІН
МИСТЕЦЬКИХ ВИЩИХ НАВЧАЛЬНИХ ЗАКЛАДІВ
УКРАЇНИ**

Зміни суспільних і культурних реалій вимагають від фахівців у галузі театрального мистецтва готовності до постійного самовдосконалення. Театральні школи працюють над розвитком у студентів навичок адаптації до нових викликів, включаючи роботу з різними жанрами, форматами вистав, з опануванням нових медіа-технологій як способу формування навичок професійного спілкування [2, с. 130].

У квітні 2023 року в Запорізькому національному університеті відбулася III Всеукраїнська науково-практична конференція “Стратегія розвитку професійної підготовки та естетичного виховання майбутніх акторів і дизайнерів у третьому тисячолітті”, що була організована силами викладачів і співробітників кафедри акторської майстерності, факультету Соціальної педагогіки та психології Запорізького національного університету.

До участі в організації конференції було залучено кафедри театрального мистецтва Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка, Харківського національного університету імені І.П. Котляревського та кафедру культурології Херсонського державного університету.

З огляду на ситуацію в регіоні, конференція відбувалася в режимі онлайн і пройшла на високому організаційному рівні.

У жовтні 2023 року викладачі кафедри акторської майстерності Запорізького національного університету були запрошені до Тернополя на II Міжнародну науково-практичну конференцію “Мистецтво у нелінійному просторі” з нагоди 30-річчя факультету мистецтв Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Запрошення до Тернополя було прийняте з ентузіазмом і радістю, оскільки у всіх було бажання поспілкуватися з давніми друзями і колегами в реальному часі і місці. Від Запорізького національного університету в роботі конференції взяли участь доктор педагогічних наук, професор, завідувачка кафедри акторської майстерності Локарева Г.В., кандидат педагогічних наук, доцент кафедри акторської майстерності, заслужена артистка України Стадніченко Н.В., кандидат педагогічних наук, доцент кафедри акторської майстерності, заслужений діяч мистецтв України Гринь Л.О.

На відкритті конференції до її учасників з вітальним словом звернувся ректор Тернопільського національного університету ім. Володимира Гнатюка, член-кореспондент НАПН України, доктор філософських наук, професор, заслужений працівник освіти України Богдан Буяк, наголошуючи на необхідності діалогу між представниками вітчизняних та зарубіжних театральних шкіл з метою взаємного обміну теоретичними та практичними надбаннями в творчо-педагогічній галузі.

У цьому контексті дуже актуальною була доповідь професора кафедри німецької філології, перекладу та світової літератури Запорізького національного університету, доктора філологічних наук, керівника Українського міжуніверситетського шекспірівського центру Наталії Торкут, що висвітлювала інтелектуально-творчі здобутки в контексті української шекспіріани доктора мистецтвознавства, в. о. декана факультету культури і мистецтв Львівського національного університету імені Івана Франка Майї Гарбузюк, та була присвячена пам'яті талановитої дослідниці і педагога.

Директор Меморіального музею-садиби Леся Курбаса Оксана Ковцун, розкрила аспекти творчої співпраці кафедри театрального мистецтва ТНПУ ім. В. Гнатюка та музею-садиби видатного театрального діяча і педагога. На нашу думку, досвід тісної

взаємодії музею Леся Курбаса та творчої кафедри надає можливість майбутнім митцям сприймати Леся Курбаса не лише як історичну особистість, а як сучасника, що поклав багато творчих і педагогічних зусиль на формування високоінтелектуального актора-виконавця.

Про власне історичне дослідження на тему сценічного українського вбрання доповів Костянтин Богомаз – балетмейстер українського приватного театру хореографічного мистецтва “Велес”. Теоретична частина доповіді була продовжена показом найбільш поширених варіантів жіночого та чоловічого одягу XVII – XVIII ст., необхідність кожної деталі костюма аргументувалася доповідачем. Доповідь Костянтина Богомаза пробуджує у студентів повагу до національної культури, що проявляється через найдрібніші деталі повсякденного одягу, бажання її вивчати і транслювати засобами театрального мистецтва.

Різноманітна, насичена програма конференції дала можливість членам делегації від кафедри акторської майстерності Запорізького національного університету ознайомитися з різноманітними формами та методами викладання фахових дисциплін, представленими колегами з факультету мистецтв Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка, та кафедри театрального мистецтва під керівництвом доктора мистецтвознавства, професора, Ванюги Л.С.

Майстер-клас із дисципліни “майстерність актора”, який провів керівник курсу, професор, народний артист України Хім’як В.А. продовжив обмін теоретичним досвідом і практичними досягненнями в галузі підготовки майбутнього актора. Цікаво було спостерігати за поведінкою першокурсників під час виконання вправ психофізичного тренінгу та роботи в етюдах. Живі, безпосередні реакції кожного учасника в процесі спілкування на майданчику, вмиле використання мінімуму вербальних і невербальних засобів взаємодії, хвилювання свідчили про відповідальне ставлення до роботи над собою, повагу до партнера, до викладача, до присутніх гостей [1, с. 153; 3, с. 61].

Логічним продовженням майстер-класу був перегляд вистав Тернопільського національного музично-драматичного театру імені Тараса Шевченка, на які учасники конференції були люб’язно запрошені організаторами. У виставах театру гості, які

прибули на конференцію з різних куточків України, мали можливість спостерігати за роботою випускників кафедри театрального мистецтва Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка, які переконливо демонстрували високі результати творчих і педагогічних зусиль своїх викладачів і власне прагнення до самореалізації.

Отже, науково-практичні конференції є платформою для обміну педагогічним досвідом та фаховими знаннями, важливою складовою професійного спілкування – полілогу між різними театральними школами України. Такі заходи сприяють об'єднанню зусиль для вдосконалення процесу професійної підготовки майбутніх спеціалістів у галузі театрального мистецтва [3, с. 61]. Зустріч викладачів кафедри акторської майстерності Запорізького національного університету з колегами з Тернополя укріпила давні дружні стосунки між освітніми закладами, що були налагоджені майже двадцять років тому, від часу організації кафедри театрального мистецтва на факультеті мистецтв Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Дружнє спілкування, демонстрація взаєморозуміння і взаємної підтримки між колегами-учасниками під час конференції стали рушійною силою для реалізації нових педагогічних планів і нових творчих проєктів, необхідних для майбутньої перемоги, для творення її історії засобами театрального мистецтва в наш непростий час.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Лобанов А.П. “Педагогічна творчість”. Практикум для студентів / Х.: Федорко, 2020. 324 с.
2. Стадніченко Н.В. Театральне мистецтво як засіб формування суспільних відносин: генеза проблеми методологія, теорія і практика. Збірник наукових праць. Випуск 3 (84). За матеріалами ІХ Міжнародної науково-практичної конференції “Культурна особистість у світлі виховання, освіти і духовної безпеки”. Северодонецьк, 2018. С. 124–139. (періодичне видання включене до Міжнародної наукометричної бази даних IndexCopernicusInternational) URL: <http://www.domtp.turion.info/>
3. Стадніченко Н.В. Організаційно-педагогічні умови підготовки майбутнього актора до професійного спілкування: дис. ... канд. пед.

наук: 13.00.04 / Запорізький національний університет. Запоріжжя, 2017. 397 с.

4. Словник-довідник професійного тезауруса майбутнього актора / наук. редакція: Г.В. Локарева, Ю.В. Гончаренко. Запоріжжя: Запорізький національний університет, 2020. 300 с.

УРИЦЬКИЙ Михайло,
*старший викладач кафедри мистецтва театру ляльок
КНУТКіТ імені І.К. Карпенка-Карого,
Київ, Україна*

РОЗДІЛ “НАРОДНИЙ ТЕАТР” У НАВЧАННІ СТУДЕНТІВ-ЛЯЛЬКАРІВ. ПРОБЛЕМИ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

У навчальній програмі кафедри мистецтва театру ляльок КНУТКіТ ім. Карпенко-Карого є такий розділ, як “Народний театр”. Цей розділ дає можливість вивчити витоки, історію, специфіку виникнення народних дійств в різних країнах, переважно країнах Європи, а також Туреччини, Ірану, Китаю, Японії, В’єтнаму тощо, особливості цих народних дійств, а також різних систем ляльок, що використовувалися в народних виставах європейського континенту і у виставах країн Азії. Перед студентами режисерських курсів ставиться завдання обрати матеріал для створення вистави у традиціях народного театру, вивчити історію виникнення саме цього матеріалу, знайти особливі риси народного театру обраної країни, відмінності від народного театру інших країн, а також знайти або реконструювати драматургічний матеріал для створення вистави. Після підготовчої роботи майбутні режисери проводять репетиційний процес, в якому беруть участь студенти акторських курсів, і створюють повноцінну виставу за обраним матеріалом.

Перед студентами – майбутніми сценографами – ставиться завдання так само вивчити історію, витоки, специфіку виникнення різних народних дійств, разом з колегами з режисерського курсу обрати свій матеріал і надалі у співпраці з режисером та під керівництвом викладачів зі спеціальних предметів створювати спочатку ескізи, а потім декорації, ляльок та реквізит до вистави.

Перед студентами акторського курсу, які беруть участь у створенні вистави, ставиться завдання оволодіти обраною системою ляльок (як правило, це рукавична лялька), а також усіма елементами акторського мистецтва.

Тривалий час на нашій кафедрі студенти обмежувалися створенням вистав народного театру винятково європейського регіону з традиційними народними героями європейських країн: англійським Панчем, персонажами Гіньодем та Полішинелем, що походять з Франції, італійськими героями Пульчинелло й Арлекіном, Каспером та Гансвуртом, що є персонажами німецького народного театру, Петрушкою-Рататусем тощо. Але останнім часом студенти дедалі більше починають цікавитися народним театром і інших регіонів. Таким чином, у творчих надбаннях нашої кафедри з'явилися вистави за традиційними народними театрами Японії (студент Гліб Тюшін створив виставу за японськими фарсами “Кьоген” з різновидом ляльок системи бунраку “Курума Нінгьо”), Туреччини (студент Данило Кокотюха поставив виставу “Карагьоз” у системі театру тіней), також використовувалися елементи в'єтнамського народного театру на воді (студентка Катерина Лавринець). Якщо говорити про системи ляльок, то і в європейському народному театрі зовсім необов'язково використовувалися ляльки виключно рукавичної системи керування. Так студенткою Олександрою Панфіловою був презентований спектакль за чеським народним фарсом “Кашпарек у пеклі”, що традиційно грався ляльками-маріонетками. Чи маємо ми обмежувати студентів виключно системою рукавичної ляльки і постановкою вистав народного театру виключно європейського регіону? На наш погляд чим більше різноманітних систем ляльок опанують студенти під час навчання, чим з більшими традиційними народними театрами вони познайомляться, тим краще для їх майбутньої професійної кар'єри.

Особливої уваги також потребує драматургічний матеріал, за яким створюються вистави народного театру. Зазвичай існують декілька канонічних сюжетів, що використовуються в тому чи іншому народному дійстві. Навіть є декілька текстів, що були записані з усних першоджерел та збереглися до нашого часу. Так ми часто використовуємо такі тексти у виста-

вах “Панч і Джудді”, “Петрушка”, “Гиньоль”. Є деякі тексти, що мають відомих авторів, які стилізували свої п’єси під народні дійства. Такими можна вважати “Урок Арлекіна” Джанні Родарі, “Балаганчик дона Кристобаля” Фредеріко Гарсія Лорки, “Кашпарек у пеклі” Іржі Жачека. Декілька сюжетів народного театру взагалі не мають ні збережених текстів ні літературних обробок. Наприклад, створюючи виставу за мотивами німецького народного театру “Гансвурст”, студентка Олександра Колісниченко створювала нову драматургічну основу, ґрунтуючись на відомих сюжетах цього німецького фарсу. Чи мають студенти займатися такою драматургічною реконструкцією чи мусять опиратися тільки на канонічні тексти? З цього питання виникає ще один предмет дискусії, а саме осучаснення традиційного народного театру.

Усім нам відомо, що сталі сюжети народного театру у виконанні в той чи інший час наповнювалися своїми новітніми актуальними сенсами, підіймали та освітлювали нагальні проблеми, тобто якоюсь мірою виконували функції сьгоднішніх ЗМІ. Чи маємо ми прагнути до виконання студентських вистав саме у “класичному” розумінні народного театру, про який ми знаємо тільки зі свідчень дослідників і традицій, що дійшли до нашого часу, чи можемо дозволити студентам, ґрунтуючись на традиційних сюжетах, підіймати питання, що є болючими для нашого часу, а саме питання війни та миру, питання рівності, толерантності тощо. Це є предметом для обговорення на методичних семінарах, але на наш погляд, як і будь-який витвір мистецтва, народний театр має бути сучасним, актуальним і водночас мати можливість продемонструвати традиції, стиль та жанр, що був притаманний тому чи іншому народному дійству.

*ФЕСЕНКО Світлана,
доцент, почесний професор кафедри
майстерності актора та режисури анімації
Харківського національного університету
мистецтв ім. І.П. Котляревського,
Харків, Україна*

ТРОСТИННА ЛЯЛЬКА НА ТЕРЕНАХ СУЧАСНОГО ТЕАТРУ АНІМАЦІЇ

Сьогодні всі театри ляльок країни захоплюються так званим “третім видом” за визначенням Х. Юрковського, де досить часто застосовуються живий план, маска, знак, метафора, тканина, предмет, вивідна лялька. “Третій вид” наповнений іншими формами, які запозичив сучасний театр ляльок в інших видах мистецтва, та рухається в напрямку збагачення виразних можливостей. Але оживлення вище зазначених форм у театрі ляльок, звичайно, можуть проживати в асоціативному ряді людини. Всі види, що їх застосовує на сцені сучасний театр анімації, мають бути наповнені певним емоційним станом, що втілюється в психофізичній дії, внаслідок чого глядач розуміє, що відбувається з персонажем. Якщо перед персонажем стоїть ціль, то яким чином він її досягає. І діє персонаж в людському асоціативному ряду, другого не існує.

В історії становлення та розвитку театру ляльок був період “натуралізму”, де ляльку створювали за подобою людини: зберігалися пропорції людського тіла, вигляд волосся наближався до природного, у ляльки кліпали очі, відкривався ротик, вона навіть могла палити тощо. Її “оживлення”, тобто рух і слово, вражали глядачів, і не лише дітей, а й дорослих.

Щоб досягти певного рівня ляльководіння, навчальний процес будується на вивченні та опануванні на практиці законів творчого процесу, а також засвоєння необхідних технічних навичок та вмій.

Підготовка майбутнього лялькаря починається з першого семестру, коли ляльки в руці ще немає, а студенти вже працюють над вправами, що сприяють розвитку та удосконаленню пластики руки. На цьому етапі руки майбутнього лялькаря тіль-

ки готують до роботи з лялькою, тому важливо звертати увагу студента на цілий ряд вправ на втілення рукою певного психофізичного та емоційного стану, що втілюється в запропонованих обставинах. Адже саме в цьому і полягає специфіка.

Лялькар все, що трапляється з персонажем, передає через руку, маніпулюючи потім будь-якою лялькою або предметом. Саме “оживлення” цього предмета і дивує глядача.

Робота над розвитком пластики рук на I семестрі, вправи на координацію дуже важливі – це підготовка для роботи з ляльками інших систем. Підготовлена рука студента може працювати над етюдом. Працюючи над етюдом, студент на практиці втілює “мову” сцени, тобто доносить думку, емоційний та психофізичний стан персонажа через дію. А це зовсім інші “мова”, яку студент не знає, а глядач повинен його зрозуміти. Глядач говорить, що вистава погана, лише в тому разі, коли він не розуміє, що відбувається на сцені, не ув’язує це в логічній послідовності. Вибудовуючи сценічну дію, треба мати на увазі, що повинен прочитати глядач. І саме через дію.

Етюд дуже важливий і складний етап в навчанні, який не дуже люблять студенти. У сценічному етюді обов’язково має бути подія, яка змінює цілі й завдання. Щоб придумати етюд, студенту необхідно багато знати, читати, спостерігати, розуміти, що буде цікаво глядачеві. Якщо студента хвилює якась проблема, яку він хоче винести на сцену, то вона має перегукуватися з навколишнім середовищем, тоді буде поєднання з глядачем.

Одна справа, коли на сцені діє жива людина – ми знаємо її пластику, поведінку, але коли актор через руку, через пластику ляльки доносить якусь думку, емоційний стан персонажа, це пересічну людину це вражає.

Щоб лялька “ожилла”, її потрібно занурити в запропоновані обставини, визначити мету та побудувати наскрізну дію до цієї мети. Втілювати всі завдання лялькар може через певну пластичну дію, використовуючи рухові можливості тієї чи іншої системи ляльок. Щоб дія була переконливою, треба пройти об’ємний та працезатратний етап тренувань. Тростинна лялька технічно найскладніша з верхових ляльок, насамперед, для координації. Через конструктивну складність керування тростинною лялькою студенту неможливо в одному семестрі і освоїти

техніку, і вигадати та втілити етюд. Тому доречно цю роботу здійснювати в два семестри.

Будь-які вправи, що їх засвоїв студент з лялькою, доцільно наповнювати запропонованими обставинами, в яких лялька діє саме таким чином. В такий спосіб студент починає поєднувати елементи сценічної дії з засвоєними технічними вправами. Придумуючи етюд, можна відштовхнутися від вправи або ж байки, від якоїсь події, якогось враження... Головне, задаватися питанням: “про що ти хочеш сказати?”, “яку думку ти хочеш донести?” В цьому допомагає завдання на спостереження за людиною – чому вона так стоїть, який у неї психофізичний стан тощо.

В етюді, над яким працює студент, викладач одразу бачить його емоційність, темперамент, розвиток уяви. Уяву можна розвинути тільки читанням, тому що одне й те саме прочитане, а потім поставлене в театрі, зняте в кіно, втілене в образотворчому мистецтві – прочитується по-різному, а все це відбувається завдяки баченню й уяві людини мистецтва. І коли актор виходить на сцену, він цікавий глядачеві, насамперед, своєю вигадкою, фантазією та вмінням втілити її на сцені, яка є основою основ нашої професії.

І хоч який би вигляд мала наша лялька – квітка, що оживає і спілкується з Маленьким принцем, Мийдодір, що складається з голови-цеберки, тіла-штори та рук-кранів, зошита, що перетворюється на птаха і летить – всі вони, щоб ми повірили в їх анімацію, діють у відповідній людській пластиці, яка дає нам можливість зрозуміти, що відбувається і чому саме через цей предмет.

Актор – це філософ, який на все життя має зберегти дитячу цікавість до життя, вміння бачити проблеми та допомагати людям вирішувати їх та бути щасливими.

Якщо ви вже обрали професію актора, то ніколи не можна зупинитися у своєму професійному розвитку та удосконаленню.

ЧУПРИНА Борис,
*доцент кафедри режисури та акторського мистецтва
Київської муніципальної академії
естрадного та циркового мистецтв,
народний артист України,
Київ, Україна*

НАПРЯМИ ТА ПРИЙОМИ ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ СТУДЕНТІВ-ВОКАЛІСТІВ У ПРОЦЕСІ ОПАНУВАННЯ КУРСУ “ОСНОВИ РЕЖИСУРИ ЕСТРАДНОЇ ПІСНІ”

Курс “Основи режисури естрадної пісні” є невідмінною складовою у процесі виховання студентів-вокалістів. Поняття створення сценічного образу, відчуття жанру пісні, можливість усвідомити на практиці такі поняття як темпоритм, композиція, сценічний конфлікт, характерність, допомагає студентам глибше підходити до створення індивідуального вокального номера.

Важливим моментом у процесі навчання є теоретична складова, тобто, що таке режисура, режисер як особистість, режисерський аналіз твору тощо. Звертаючись до словника Патріса Паві, ми можемо знайти визначення: “режисер Англ.: director; нім.: Regisseur; ісп.: director de escena; франц.: metteur en scène. Особа, обов’язком якої є поставити п’єсу і яка відповідає за естетику й організацію спектаклю, добираючи акторів, інтерпретуючи текст та використовуючи відповідні сценічні засоби” [1, с. 374]. Слід зазначити, що сьогодні професія режисера трансформується відповідно до певних завдань: театр, кіно, естрада, анімація тощо. Але є принципові завдання режисера, які повинні знати студенти, що опановують курс “режисура естрадної пісні”. Насамперед це усвідомлення загального творчого процесу, в якому беруть участь однокласники: організація творчого процесу, вміння донести режисерський задум, створення творчої групи однодумців, як співавторів майбутнього дійства. Далі чіткий план роботи над інсценізацією, а саме: побудова мізансцен, темпоритму, жанрові характеристики.

Теоретична складова не може повноцінно існувати без практичних завдань. Саме тому звертаємось до елементів режисерського

тренінгу, де вибираємо найважливіші завдання щодо формування режисерського задуму та втілення інсценізації естрадної пісні. Наприклад: вправи на відчуття сценічної атмосфери:

- Галасливий і дзвінкий східний базар.
- Пустельний, з гучною луною і органом, католицький собор.
- Ніч. Берег моря.

Як доводить практика, студенти починають мислити креативно, застосовують все те, що у них під руками, і намагаються створити відповідну атмосферу, яка відповідала б завданню.

Побудова виразної мізансцени – є наступним важливим елементом, відчуття і створення якої теж досягається певними вправами режисерського тренінгу. **Мізансцена** (франц. mise en scène – розміщення на сцені), розташування акторів на сцені в той або інший момент спектаклю. Один з найважливіших засобів образного виявлення внутрішнього вмісту п'єси, є істотний компонент режисерського задуму спектаклю [2, с. 46]. Під час цього етапу слід звернути увагу на такі завдання:

- Побудова групової статичної мізансцени за певним сюжетом,
- Побудова групової рухливої мізансцени, яка має підкорюватися законам драматургії, тобто мати побудовану композицію, конфлікт і мінімальний ланцюг подій.
- Побудова групової тематичної мізансцени за допомогою нескладних елементів реквізиту або декорації.

Запропоновані завдання студенти повинні виконувати самостійно під контролем викладача. Важливо давати можливість кожному спробувати себе в ролі режисера та в ролі виконавця.

Таким чином, підходячи до основного моменту, саме створення інсценізації естрадної пісні за власним вибором, студенти мають принципове уявлення того, над чим їм доведеться працювати. Робота в групі, колективний пошук креативних сценічних рішень надає учням певної творчої сміливості та усвідомлення багатогранності процесу постановочної роботи.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Паві П. Словник театру. Львів : Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2006. 640 с.

2. Літературознавча енциклопедія: у 2 т. / уклад. Ю. І. Ковалів.
Київ : ВЦ “Академія”, 2007. Т. 2 : М – Я. 624 с.

*ЯН Ірина,
доктор мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри музичного виховання
Київського національного університету
театру, кіно і телебачення імені
І.К. Карпенка-Карого, Київ, Україна*

ЕТНОКОНСОЛІДУЮЧА РОЛЬ УКРАЇНСЬКОГО МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ У ЗБЕРЕЖЕННІ КУЛЬТУРНИХ ТРАДИЦІЙ УКРАЇНСЬКОЇ НАЦІЇ

У процесі національної самоідентифікації на сучасному етапі вельми актуальними для вивчення є питання дослідження етноконсолідуючої художньо-просвітницької, гастрольної діяльності українського музично-драматичного театру й визначення його ролі у процесі спільнонаціонального культуротворення в умовах колонізації української культури наприкінці XIX – початку XX століття.

Наприкінці XIX ст. український музично-драматичний театр стає важливим виразником вияву незламності духу української нації, джерелом збереження українських традицій, адже у суспільно-історичних умовах, в яких перебувала українська нація у цей час, всі імперські заходи спрямовувались на колонізацію української культури, традицій і мови.

Українські театральні трупи М. Кропивницького, М. Старицького, П. Саксаганського, А. Дорошенка, І. Івася-Мороза, П. Касиненка, Ю. Карпенка, Т. Чернишова, І. Скобринського та інших спрямували свою діяльність на збереження та популяризацію українських ментальних засад творчості, створення власної театральної школи, що відіграло вагомий роль у процесі етноконсолідації, спільнонаціонального культуротворення, збереження та популяризації культурно-історичної спадщини серед широких кіл поліетнічної громадськості.

У цьому націєтворчому контексті тема національного відродження посідає чільне місце у драматургічній діяльності М. Кропивницького, М. Старицького, І. Карпенка-Карого, Б. Грінченка, М. Старицької-Черняхівської тощо. Значну популярність у широких верств поліетнічної аудиторії здобули реалістичні драми, комедії, що мали етноконсолідуючий характер й були присвячені національному відродженню: “Доки сонце зійде, роса очі виїсть”, “На руїнах”, “Супротивні течії”, “Страчена сила”, “Замулені джерела”, “Олеся” М. Кропивницького, “Талан”, “Маруся Богуславка”, “Оборона Буші”, “Не судилось” М. Старицького, “На новий шлях”, “Нахмарило”, “На громадській роботі” Б. Грінченка, “Хмара” О. Суходольського та ін.

Реалістично-побутовий стиль у п'єсах українських драматургів базувався на засадах психологічного реалізму. Українські митці, прагнули до “воскресіння” та “відродження” українського театру, пропагували його етнозахисну, етноконсолідуючу та культуротворчу функції. Слід зазначити, що українські драматурги, створюючи національний театральний репертуар, пропагували національні традиції, мову та культуру українців, створювали нові драматургічні та сценічні форми, модерністський театральний світ на національній архетипній основі.

Відтак у процесі конституювання національної театральної специфіки корифеї української сцени застосували творчий інструментарій: музично-драматичну, націєтворчу специфіку репертуару та етнографічний характер декорацій, костюмів і хореографічне оформлення вистав. Разом з тим, націєтворча, етноконсолідуюча спрямованість українського музично-драматичного театру обумовила вимоги до роботи і режисера, і акторів: творення цілісного національного психологічного характеру персонажів, природність і художню досконалість акторської гри, чітку відповідність сценічного образу літературному.

Гастрольно-просвітницька, етноконсолідуюча діяльність українських театральних колективів М. Кропивницького, М. Старицького, П. Саксаганського, А. Дорошенка, І. Івася-Мороза, П. Касиненка, Ю. Карпенка, Т. Чернишова, І. Скобринського та інших здійснювалась у містах України:

Києві, Харкові, Одесі, Полтаві, Чернігові, Єлисаветграді тощо. Завдяки їй широкі верстви поліетнічного населення мали можливість ознайомитись із українським драматургічним мистецтвом, з українськими режисерами, акторами, які популяризували національну культуру, сприяли розвитку національної свідомості, утвердженню національної ідентичності.

Важливою етноконсолідуючою складовою у популяризації української культурної спадщини, фольклору, традицій українців було яскраве музичне оформлення, яке створювало виняткову автентичну сценічну атмосферу. Учасники українських музично-драматичних колективів були не лише прекрасними драматичними акторами, а й чудовими співаками. Отож М. Кропивницький майстерно володів грою на бандурі, виконував пісні під власний акомпанемент.

Про музичний талант Марка Лукича писав його син Володимир Кропивницький, зазначаючи, що майстер, починаючи писати п'єсу, завжди зважав на синергію у розвитку сценічної дії та музики. В його першій п'єсі "Дай серцю волю.." трапляються як хорові, так і сольні музичні епізоди. Відзначається також той факт, що у майже всіх п'єсах Марка Лукича Кропивницького панувала музична стихія: українські історичні, ліричні, сатиричні пісні змінювали одна одну, сольні музичні, вокальні епізоди чередувалися з хоровими й ансамблевими номерами. Сольний спів, дуети, тріо, а також хорові номери у п'єсах великого майстра органічно доповнювали драматургічну концепцію вистави. Музика М. Л. Кропивницького має прекрасну мелодійну, фольклорну основу, інтонаційно виразна та різнобарвна [2, 162].

До репертуарної основи українських театральних труп увійшли п'єси: "Назар Стодоля" Т. Шевченка, "Наталка Полтавка" І. Котляревського, "Сватання на Гончарівці", "Шельменкоденщик" Г. Квітки-Основ'яненка, "Глитай, або ж Павук", "Дай серцю волю, заведе в неволю", "Доки сонце зійде, роса очі виїсть", "Бувальщина", "Зальоти соцького Мусія", "По ревізії", "Олеся" М. Кропивницького, "Понад Дніпром", "Бондарівна", "Суєта", "Лиха іскра" І. Карпенка-Карого, "Різдяна ніч" М. Лисенка, "Вечорниці" П. Ніщинського, "Не так склалося, як

бажалося”, “Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці” М. Старицького, “Чорноморці” Я. Кухаренка, “Пан Штукаревич” С. Зіневича, “Загублений рай” І. Тогобочного та ін. [3, 232].

Таким чином, виконуючи націєтворчу, етноконсолідуючу, культуротворчу роль провідні українські музично-драматичні колективи своєю діяльністю пропагували національну культуру, українське театральне мистецтво, сприяли формуванню світоглядно-духовних пріоритетів, художньо-естетичних смаків глядачів, сприяли захисту рідної мови, національному самоусвідомленню, збереженню власної культурної ідентичності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антонович Д. Український театр : конспективний історичний нарис. Прага; Берлін: Нова Україна, 1923. 14 с.
2. Кропивницький Марко Лукич: зб. ст., спогадів і матеріалів / уклад.: П. Долина, П. Перепелиця. Київ : Мистецтво, 1953. 529 с.
3. Український драматичний театр. У 2 т. Т. 1. Дожовтневий період : нариси історії / відп. ред. М. Т. Рильський. Київ : Вид-во АН УРСР, 1967. 518 с.
4. Шурапов В. Марко Кропивницький та його спадкоємці: історичний нарис. Кіровоград: КОД, 2010. 392 с.

Секція 2. СТУДЕНТИ

БОГОМАЗОВ Петро,
аспірант I року навчання
кафедри мистецтва театру ляльок
Київський національний університет театру,
кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого,
Київ, Україна

АТМОСФЕРА ЯК СКЛАДОВА ВИРАЗНОСТІ В МИСТЕЦТВІ СЦЕНОГРАФІЇ

*“Атмосфера театральної постановки
схожа на невидимі риштування,
на яких будується вистава”.*
Гарольд Прінс.

Вираз *атмосфера* не є чужорідним для естетичного дискурсу. Його часто застосовують у словосполученні “атмосферний твір”, але без подальших пояснень. Справляється враження, що атмосфера має на меті вказувати на щось невизначене, невловиме.

Гернот Бьоме, німецький філософ і спеціаліст з естетики, в своїй праці 1993 р. “Атмосфера як фундаментальна концепція нової естетики” визначає атмосферу таким чином: “Атмосфери – це, очевидно, те, що відчувається в тілесній присутності відносно людей та речей або простору”. Водночас він зазначає, що “атмосфери є невизначеними насамперед щодо свого онтологічного статусу”. Не є однозначним, чи вони належать об’єктам чи середовищам, з яких вони виникли, чи суб’єктам, які переживають їх. Однак атмосфера може стати визначеною складовою виразності сценічного мистецтва тоді, коли вдасться пояснити особливий проміжний статус атмосфер між суб’єктом і об’єктом, але спершу потрібно визначити що є об’єктом і суб’єктом в сучасній театральній естетиці.

Німецька дослідниця театру Еріка Фішер-Ліхте у книзі 2002 р. “Естетика перформативності” дає історико-теоретичне обґрунтування терміну *перформативність*. Ця необхідність пов’язана з появою нових театральних практик у 1960-70-ті роки, які вимагали створення теоретичного аналізу нової естетики.

Фішер-Ліхте зазначає, що відбувається стирання кордонів між різними видами мистецтва, яке можна назвати “перформативним поворотом”. Музика, література, театр та образотворче мистецтво особливим чином набувають форми вистави. Замість мистецьких творів дедалі частіше створюються події, у яких беруть участь як творці, так і глядачі. Подія починається, розвивається та закінчується завдяки діям, які здійснюються цими суб’єктами. Подія передбачає, що створення та сприйняття твору відбувається синхронно і в тому самому місці. В театрі це означає, що сприйняття твору є частиною сценічної події і впливає на її естетику. Фішер-Ліхте пише, що зміни у цій структурі відносин ставлять під питання традиційне розмежування між “естетикою створення художнього твору, естетикою самого твору та естетикою його сприйняття”.

Вивчаючи основні трансформації сучасної театральної практики, можна вирізнити такі етапи: відмова від концепції театру як інструмента відображення – перехід до поняття спектаклю як інтерпретації драматичного тексту (режисерський театр) – перехід до перформансу, коли концепція витвору мистецтва змінюється на концепцію “дії”, проживання досвіду учасниками і глядачами. Фішер-Ліхте аналізує, що в сучасних постановках “глядачі сприймаються як партнери з гри, чия фізична присутність, реакції, сприйняття формують виставу нарівні з діями акторів. Таким чином, вистава виникає як результат взаємодії між виконавцями та глядачами” (*спостерігач-учасник*). Це характеризує перехід від концепції театру як витвору мистецтва до концепції театру як події. Це відбувається через відхід від втілення через семіотичні структури до концепції феномену існування. Як приклад, у виставах сучасного італійського режисера та теоретика театру Ромео Кастеллуччі, де беруть участь його знамениті дресировані собаки, вони не перевтілюються і нічого не втілюють. Вони є частиною досвіду, що викликає глядацьку безпосередню фізіологічну, афективну реакцію.

Це, в свою чергу, призводить до загальної зміни у підході до створення сценічних творів, коли навіть у класичних постановках використовуються елементи впливу на аудиторію із більш глибоким залученням до прожиття досвіду, таким чином забираючи у глядача роль відстороненого спостерігача.

Можна стверджувати, що нова естетика, що виникає в результаті “перформатизації” мистецтва, руху від події до досвіду, стосується зв'язку між якостями навколишнього середовища та станом людини, яка бере участь або споглядає дійство, що власне в цій новій естетиці перформативності також є участю. Цей зв'язок, взаємний вплив середовища і людини є атмосферою, як складовою виразності сценічного мистецтва в сучасній естетиці.

Історично склалось, що центральне місце в естетиці та в її орієнтації на обговорення, дискусії щодо мистецтва посідала мова, специфічний словник. Це призвело до домінування семіотики в естетичному дискурсі. Це зумовлено в тому числі домінуванням літератури як високого мистецтва приблизно до середини минулого століття. Бьоме в своїй праці доходить висновку, що “чуттєвість і природа таким чином зникли з естетики”. Він вказує, що “сприйняття розуміється як досвід присутності людей, об'єктів і середовища”. Сприйняття в театрі, як і в житті, пов'язане з актом бачення решти світу по відношенню до себе, і себе по відношенню до навколишнього простору, світу. Бути глядачем, бути частиною публіки – це тілесний досвід, досвід присутності, оскільки людина усвідомлює свої власні реакції та відчуття щодо інших глядачів і виконавців на сцені. У сценографічному плані, зокрема, це включає відчуття відстані, руху, ваги та масштабу стосовно власного тіла. Саме чуттєвий вимір, а не семіотичний вирізняє сценографію як мистецтво, складовою виразності якого є атмосфера. Арнольд Аронсон, професор Колумбійського університету, дослідник мистецтва сценографії в своєму збірнику статей “Поглянувши в безодню” 2005 р. стверджує, що ми просторові істоти і інстинктивно реагуємо на простір. Людське сприйняття завжди вловлює унікальне відчуття дистанції між двома людьми або людиною-спостерігачем та об'єктом, хоч якою б короткою вона була, адже два об'єкти ніколи не стануть одним, навіть якщо знаходяться дуже близько, навіть коли тиснуть один на одного. Це відношення і вплив завжди існують, об'єкти випромінюють їх один на одного.

Це сприймається тілом, проявляється у таких тілесних властивостях, як напруга та розслаблення. Сам феномен існування об'єкта, його зовнішні параметри, його місце і стан може викликати відповідний стан, почуття, емоції у спостерігача, так само як і інші засоби виразності в сценічному мистецтві. Це означає, що прогнозуючи цей вплив, автор може свідомо використовувати атмосферу як засіб виразності. Для прикладу, навіть вік об'єктів, з яких складається простір сценічного твору, тобто саме їх існування в часі, а не лише їх просторові характеристики, здійснює вплив на суб'єктів, й існування виконавця серед постарілих об'єктів, і сприйняття спостерігача-учасника, їх настроїв формуватиметься через їх попередній досвід “старих речей”, що може викликати почуття відризи або ж ностальгії. Окрім фізичних параметрів об'єктів, їх характеризує також їх локалізація в часі та просторі й їх попередня історія, а також сам авторський задум, рішення помістити їх саме таким чином саме в рамках певного твору. Тут на думку одразу спадають об'єкти Дюшана та їх вплив на аудиторію самою їх присутністю в просторі галереї чи музею.

Так само, як в сучасній перформативній естетиці, щодо питання приналежності атмосфери роль суб'єкта і об'єкта є розмитою, бо навіть у ситуації з неживим об'єктом і живим спостерігачем, обидва випромінюють в простір – об'єкт свої фізичні параметри та місцезнаходження, а спостерігач – увагу і настроїв. Атмосфера завжди просторова і не локалізована в об'єкті. Водночас вона не є “чимось невловимим”, а є цілком закономірним просторовим носієм настроїв, почуттів, що випромінюються об'єктами, їх місцем в часі і просторі та їх співвідношенням, що мають вплив один на одного і на спостерігача.

Атмосфера – це синтетичне поняття, що поєднує простір об'єкта, який сприймається, та формує цей простір своєю присутністю, і суб'єкта, що фізично тілесно присутній у цьому просторі та відчуває його певним чином усім тілом. Отже, якщо визначити, що саме спільний простір суб'єкта і об'єкта є місце, в якому формується атмосфера, то атмосфера є одним з предметів мистецтва сценографії як мистецтва роботи з простором у сценічних творах. В такому визначенні дихотомія суб'єкт-об'єкт залишається лише як формальність, адже і суб'єкт-глядач (спостерігач-учасник) наповнює спільний простір своїм існу-

ванням, настроєм, увагою. Метод роботи з атмосферою як із засобом передбачає відмову від класичної онтології об'єкта як закінченої речі, що визначається своїми характеристиками. Для сучасної сценографії і для роботи з формування атмосфери важливо визначати об'єкт за “помітністю”, сукупністю часово-просторових характеристик, які випромінюються від об'єкта, “пронизуючи” простір, і впливають на увагу зовнішнього спостерігача, на його вибір, помічати об'єкт чи ні, приділяти йому увагу і яку частку уваги, формують ставлення спостерігача до об'єкта. Цей процес відбувається у просторі, в тому числі й у театральному просторі до початку, під час і після сценічного дійства. Атмосфера формується внаслідок цього процесу і може своєю дією викликати емоції, змінювати настрій, викликати спогади, формувати тілесні реакції. Таким чином, атмосфера є афективною складовою виразності мистецтва сценографії.

*ГРИГОР'ЄВА Дар'я,
студентка 4-АМТЛ курсу (бакалавр),
кафедри мистецтва театру ляльок
КНУТКиТ імені І.К. Карпенка-Карого,
керівник НЕУПОКОЄВ Руслан Валентинович –
доцент, заслужений діяч мистецтв України
КНУТКиТ імені І.К. Карпенка-Карого
Київ, Україна*

ДРАМАТУРГІЯ ОЛЕКСАНДРА ОЛЕСЯ І ТЕАТР ЛЯЛЬОК

О. Олесь, відомий український письменник і поет, досить плідно працював над інсценізаціями народних і літературних казок. Особливий інтерес викликає можливість адаптації його творів у театрі ляльок. Це дослідження спрямоване на аналіз творчого потенціалу О. Олеся, обґрунтування актуальності його творів для постановок у театрах ляльок у сучасному контексті.

Протягом ряду десятиліть у період радянської влади творчість О. Олеся, якого український вчений-літературознавець М. Сулима назвав “найблискучішим з сучасних поетів” [6,

с. 196], не вивчалася в школах та вищих навчальних закладах. Однією з причин повного ігнорування творчості письменника була його еміграція, яка відбулася разом із тисячами інших відомих діячів культури та літератури в період 20-30-х років ХХ століття.

Багато емігрантів сподівалися на можливість повернення додому, але перед ними постає страх репресій. Саме в цей період у творчості Олеся з'являються такі домінуючі теми, як любов, патріотизм та боротьба за краще майбутнє. Пізніше – філософські роздуми й туга за Батьківщиною.

Мотиви туги та бажання повернення не мають позитивного відгуку в політичних амбіціях нової влади, яка вирішила викреслити Олеся з історії української літератури. Однак навіть в умовах ідеологічного тиску та цензури, відомий письменник залишився активною фігурою у житті інтелігенції та зберіг свою важливість для культурного дискурсу. Зокрема, його казки, що відіграють значну роль у розвитку української драматургії донині.

Жанр літературної казки надає можливість авторові експериментувати, поєднуючи реальність з фантазією, та створювати унікальні образи і сюжети з актуальним змістом. Автор втілює у життя новаторські підходи до створення дитячої драматургії, що мають коріння у народному фольклорі [8, с. 214]. Свідченням цього є редакції казок “Івасик-Телесик”, “Солом’яний бичок”, “Микита Кожум’яка”, “Лисичка, котик і півник”, “Лісовий цар Ох”, де, використовуючи усім відомі сюжетні основи, він створив абсолютно відмінні твори.

Ці твори підіймають такі теми як безжальність влади, бідність, воля народу, свобода і рабство, патріотизм і хоробрість, рівноправ'я та справедливість, що є актуальними для сучасної молоді в контексті повномасштабного вторгнення росії в Україну; правила безпеки, виховання, кіднепінг, бездітність, субординація, моральні цінності та сімейна повага, що є одвічними для батьків і дітей усіх часів у виховному аспекті.

Творчий внесок О. Олеся у драматургію для театру ляльок:

- Яскраві образи: Твори О. Олеся відзначаються живими та емоційно насиченими образами, які легко адаптуються у форматі лялькових персонажів.

- Цікаві сюжети: Твори О. Олеся мають захоплюючі сюжети, які привертають увагу маленьких глядачів.

- Музичність: Твори О. Олеся наповнені вираженою музичністю завдяки віршованій формі.

- Глибокий емоційний зміст: Твори О. Олеся перенесуть у світ фантазії та відчуття, що допомагають дітям розуміти свої емоції та розвивати співчуття.

Його творчості здебільшого притаманна ліризація і міфологізація зображуваних подій, психологізація внутрішнього ества героя, виявлення його біологічних чинників поведінки. Усі твори сповнені органічною злотованістю міфу і дійсності, минулого і сучасного, казки й реальності, життя справжнього і потойбічного, мрійливості устремлінь і конкретики теперішнього тощо.

Потенціал творчості О. Олеся у створенні театральних вистав для дітей:

- Виховний аспект: Його твори мають виховний потенціал, допомагаючи дітям усвідомлювати моральні цінності та навички.

- Креативність у театральних постановках: Сюжети та образи О. Олеся надихають на творчі театральні постановки з використанням ляльок, масок та інших специфічних елементів театру ляльок.

Його дитячі п'єси відзначаються легкістю та ліричністю, а також глибоким розумінням світу дитинства і його проблем. Вони стають класикою дитячої літератури та драматургії, надихаючи багатьох пізніших авторів і театральних режисерів.

Класичним режисерським рішенням п'єси О. Олеся “Лисичка, котик і півник” ділиться Закарпатський академічний обласний театр ляльок “БАВКА”. В 2015 році режисер О. Куцик поряд із натхненною командою художниці Т. Улинець, композитора В. Полянського та акторської трупи, створюють казкове втілення усім відомого сюжету. Історія виходить насправді теплою, щирою та камерною за рахунок художнього рішення та емоційної розповіді акторів. Здавалося б, звичайна ширма, звичайні тростинні ляльки, але скільки ж захоплення та натхнення отримують глядачі. Кожен показ – аншлаги та безліч приємних відгуків від поціновувачів мистецтва театру ляльок [2].

Постановка п'єси “Микита Кожум'яка” стає революційною в Запорізькому академічному обласному театрі ляльок. Як казав

актор О. Яценко: “Її навіть ляльковою, не назвеш”, адже вона десь на рівні вербатіму (вербатім – документальний театр). Лялька тут переважно статична і виконує функцію символу, через який оповідається історія. Завдяки такому прийому режисер О. Лубенець домагається передачі серйозних тем примітивною на перший погляд мовою. Художниця Л. Зінов’єва відчуває цей хід і чітко відтворює поставлені завдання, адже ляльки виглядають як справжні скульптури, що їх майстерно озвучують актори. Все це поряд з чарівною музикою, яку створює композитор І. Гайденко, що концептуально доповнює виставу [2].

23 березня 2024 року Р. Неупокоев на базі Муніципального академічного театру ляльок на лівому березі Дніпра презентує експериментальну виставу “Івасик-Телесик” (художниця – В. Задорожня, композитор – Є. Столяр, пластика – С. Карлицька, вокал – Л. Вальчук), яка описує нам класичну казку на основі віршів О. Олесея в незвичайній інтерпретації космічної одисеї. Окрім канонічної історії, ми спостерігаємо за поясненням дивовижної появи деревинки у баби з дідом завдяки таємничим гостям з космосу та боротьбою конспірологічних угруповань за життя Івасика-Телесика. Дійство на сцені схоже на справжню феєрію, мюзикл, циркове шоу. Цікаве сценографічне рішення, захоплююча пластика, експериментальні музичні пошуки композитора, емоційні вокалі номери, містична та загадкова атмосфера переконують, що п’єса написана у 1925 році в наші часи може бути осмислена і сприйнята абсолютно по-новому [4].

У сучасному світі, де швидкі зміни технологій і суспільних цінностей створюють нові виклики для дітей, твори О. Олесея залишаються актуальними у сучасному світі, наголошуючи важливість його творчої спадщини. Інтерпретація його творів у театральному середовищі відкриває нові можливості для розвитку дитячої культури, допомагаючи маленьким глядачам розвинути фантазію та емоційну інтелігентність.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Вільчинська Т., Вишнеvsька Г. Міфони́ми в українській етнокультурі й творчості письменників кінця XIX – початку XX століть. Вісник Львівського університету. Серія “Філологія”. №7. 2019. С. 186-195.

2. Закарпатський академічний обласний театр ляльок “БАВКА”. URL: <https://www.facebook.com/profile.php?id=100063817201469> (дата звернення: 22.03.2024).
3. Запорізький академічний обласний театр ляльок. URL: <https://www.facebook.com/groups/teatrlyalyok> (дата звернення: 22.03.2024).
4. Муніципальний академічний театр ляльок на лівому березі Дніпра. URL: <https://www.facebook.com/puppettheatrekyiv> (дата звернення: 22.03.2024).
5. Неврлий М. Олександр Олесь. 1994. 173 с.
6. Филипович П. Літературно-критичні статті. 1991. 270 с.
7. Хороб С. Драматургія Олександра Олеся і Моріса Метерлінка: типологія символістської ідейно-істетичної свідомості. 2019. 287–295 с.
8. Шашко А. Жанр літературної казки у творчості Олександра Олеся : Вісник СумДУ. Серія “Філологія”. № 2. 2008. С. 200–205.

ДОВГИШ Владислав,
*магістрант кафедри режисури та акторського мистецтва
Київської муніципальної академії естрадного
та циркового мистецтв,
науковий керівник БУЧМА-БЕРНАЦЬКА Ольга Євгеніївна –
кандидат мистецтвознавства, доцент,
завідувачка кафедри режисури та акторського мистецтва
Київської муніципальної академії естрадного
та циркового мистецтв,
Київ, Україна*

ЖАНР ВЕНТРОЛОГІЯ ЯК СИНТЕТИЧНИЙ ВИРАЖАЛЬНИЙ ЗАСІБ МИСТЕЦТВА ІГРОВОЇ ЛЯЛЬКИ

Жанр вентрологія як синтетичний виражальний засіб мистецтва ігрової ляльки активно почав позиціонуватися в мистецтві на початку ХХІ століття в різних жанрах естради. Вентрологія сьогодні має перспективи нового витка та популяризації на сучасній сцені, коли сценічне мистецтво є синтетичним і задіює різні виражальні засоби жанрів і видів сценічного мистецтва. Як оригінальний жанр, вентрологію використовують у дійствах, телешоу та

виступах, які стають виражальним елементом в естрадних композиціях і відповідно стають самостійними номерами. Теоретичне осмислення розвитку вентрології, дослідження його виникнення, технічного функціонування, звукоутворення дасть можливість краще зрозуміти природу цього жанру і допоможе йому якісно комунікувати в різних синтетичних постановках.

У сценічних постановках вентрологія використовується не надто часто. Цей жанр потребує теоретичного та практичного осмислення його особливостей і можливостей використання на сцені, тому що, на нашу думку, досить низька популярність вентрології на сцені зумовлена відсутністю достатніх знань щодо цього жанру та можливостей його реалізації в різних сценічних проектах.

Жанр вентрологія має багатотисячолітню історію існування. Зафіксовані елементи та згадки про вентрологію можна знайти в Біблії, в згадках Платона, в записках стародавніх греків, євреїв та єгиптян. У давнину люди вірили в те, що з ними спілкуються боги, духи, які давали їм поради, і люди дійсно вважали, що прийоми черевомовлення – це голоси богів, духів, які робили пророцтва та давали вказівки. За аналізами цих історій було доведено, що “Голосами богів” були звичайні жреці в храмах, які ховалися за статуями богів та імітували їх голоси прийомами черевомовлення, тим самим обдурюючи людей і наживаючись на них.

У XX столітті, завдяки дослідженням, виявилось, що людина, яка здатна до вентрології, має унікальність, схожу на малежку аномалію в тілі, що породжує специфічне звукоутворення. Також почали з’являтися техніки мовлення не ворущачи губами та своєрідні підручники [1].

XX століття для вентрології стало хвилею зацікавленості у цьому мистецтві, почали з’являтися виконавці, які розвивали цей жанр і ставали професіоналами в своїй справі, їхні цікаві та віртуозні виступи, в яких лялька могла за допомогою черевомовлення оживати, викликали захоплення у глядача.

Наприкінці XX та на початку XXI століття вентрологія пережила нове відродження завдяки активній популяризації в медіа та культурному просторі. Цей жанр завоював екрани, з’явившись у численних фільмах, шоу-програмах і різноманітних проектах. З аналізування виступів сучасних вентрологів стає

очевидним, що цей вид мистецтва користується чималою популярністю. Талант-шоу, скажімо, "America's Got Talent", подарували світові таких зірок вентрології, як Дарсі Лін [2] та Террі Фатор. [3] Джефф Данем, який поєднує зйомки фільмів, стендап-виступи та мільйонні перегляди на YouTube, також є яскравим прикладом успіху в цій сфері [4].

Особливої ефектності виступ вентрологів набуває завдяки синтезу з вокалом, стендапом та ілюзією. Вентрологи починають знаходити нові виражальні засоби, що стає передумовою для появи ще більш унікальних та цікавих сценічних композицій. Проте цей процес ускладнений браком професійної літератури та теоретичних аналізів щодо техніки виконання прийому вентрології. Звичайно, для оволодіння цим мистецтвом є умови використання такого прийому – це спеціальна анатомічна схильність, але її можна розвинути, розуміючи природу цього звукоутворення та маючи базові вправи. Таким чином популяризація та розвиток жанру вентрології багато в чому залежить від створення методичних розробок, які допоможуть вентрологам оволодіти цією технікою.

Поєднання вентрології з іншими жанрами сценічного мистецтва може стати джерелом нових, захоплюючих композицій, прийомів і засобів виразності. Це відчиняє двері до нових вершин розвитку черевомовлення.

Отже, вентрологія – це унікальний засіб сценічної виразності, який для подальшого розвитку на сучасній сцені потребує дослідження та винайдення сучасної тренінгової методики.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Черевомовлення – це. URL: <https://jak.koshachek.com/articles/cherevomovlennja-ce.html> (дата звернення 20.03.2024).
2. Darcy Lynne. URL: <https://www.darcilynne.com/about> (дата останнього звернення 20.03.2024).
3. Terry Fator. URL: https://terryfator.com/wp-content/uploads/2016/08/Tour_EPK_8_2016.pdf (дата звернення 20.03.2024)
4. Jeff Dunham. URL: <https://www.jeffdunham.com/about/> (дата звернення 20.03.2024).

*ЗАДОРЖНЯ Дар'я,
аспірантка кафедри театрознавства
КНУТКиТ імені І.К. Карпенка-Карого,
Київ, Україна*

ЦИФРОВІ ТЕХНОЛОГІЇ У МИСТЕЦТВІ ТЕАТРУ ЛЯЛЬОК

Сучасний театр ляльок впроваджує технічні і технологічні інновації, до яких входять нове світлове, звукове і механічне обладнання. До новітніх технологій можна віднести і електронні продажі квитків, і онлайн-трансляції вистав, і застосування мультимедійних систем та комп'ютерних новацій у виставах. Постановки театру ляльок стали більш складними технічно, користуючись новими методами і технологіями, театр ляльок стає ще більш синтетичним.

Використання цифрових технологій при створенні ляльок чи декорацій у театрі ляльок надає художникам нові можливості для втілення своїх ідей – створювати майже ювелірні деталі, які раніше були важко досяжними через недосконалість традиційних методів створення. Крім того, використання цифрових технологій надає змогу експериментувати з формами і матеріалами, створюючи унікальний театральний продукт.

Одним з прикладів використання цифрових технологій є лазерне різання. Художник створює ескізи ляльок чи декорацій з зазначенням розмірів сценічного простору, передає ці креслення дизайнеру, який переводить дані у 3D-формат і програмує фрезерний верстат (заявлений вище, лазерний), який за чіткими розрахунками вирізає відповідну форму. Художники створюють цифрову модель, яка може відтворюватися у різних матеріалах (дерево, пластик тощо). Це дає змогу створювати ляльки і декорації з високим ступенем деталізації і складності, а також експериментувати з різними формами та розмірами. *(Приклади використання такої технології у виставах: “Захмарна леді” (КЗ ТВЗК “Театр ляльок на лівому березі Дніпра” режисер – Руслан Неупокоев, художник – Микола Данько); “Алі-Баба” (КЗ ТВЗК “Театр ляльок на лівому березі Дніпра” режисер – Михайло Урицький, художник – Микола Данько).*

Ще одним з прикладів цифрових технологій вистав театру ляльок є використання світла і спеціальних ефектів. За допомогою світлових приладів та проєкцій можна створювати різноманітні ефекти, наприклад, зміна кольору або інтенсивність освітлення, створення тіней, проєкцій (лазерних у тому числі) або комп'ютерних анімацій на сцені. Це дає змогу створювати різноманітні ефекти, які доповнюють та підсилюють сюжет і настрій вистави або стають частиною декорацій. *(Приклади вистав: “Маленька Баба Яга” (Київський академічний театр ляльок, режисери – Євген Огородній, Ігор Федірко, художник – Микола Данько); “Чарівник Країни Оз” (Київський академічний театр ляльок, режисер – Дмитро Драпіковський, художник – Микола Данько).*

Також до цифрових технологій можна віднести звукові ефекти і музичний супровід. Вони можуть бути синхронізовані з рухами ляльок або подіями на сцені, що створює емоційну і атмосферну підтримку для вистави, де глядачі можуть сприймати їх як частину історії, які працюють на посилення вражень. Щодо використання новітніх технологій при створенні музики і звукового оформлення вистав театру ляльок – композитор може користуватися власною електронною бібліотекою з великою кількістю семплів, формуючи неповторний музичний супровід вистави. *(Приклади вистав: “Був собі Пес” (КЗ ТВЗК “Театр ляльок на лівому березі Дніпра” режисер – Руслан Неупокоєв, композитор – Євген Столяр); “Івасик-Телесик” (КЗ ТВЗК “Театр ляльок на лівому березі Дніпра” режисер – Руслан Неупокоєв, композитор – Євген Столяр).*

Зазначимо, що технічні і технологічні інновації мають бути лише додатковим інструментом, який отримують режисери, художники і композитори. Потрібно розуміти, що не завжди всі ці нововведення працюють на рух вперед. Адже театру ляльок не має сенсу змагатися із сучасними технічними можливостями кіно. Перевага театру ляльок в його сакральності і дивовижному процесі оживлення неживого. Лялька, що оживає у руках актора, справляє магічне враження, на відміну від механізму, що приводиться в рух натисканням кнопки. Тому, будь-яку інновацію потрібно вводити обережно, перевіряючи потребу в ній, аби не зруйнувати творчої цілісності вистави.

З одного боку, використання цифрових технологій у театрі ляльок є новими можливостями, що допомагають збагатити виставу, створюючи захоплюючі ефекти і поліпшуючи взаємодію з глядачем. З іншого – це може спричинити складнощі, вимагати додаткового навчання і фінансових витрат. Впровадження занадто великої кількості цифрових елементів може призвести до втрати відчуття живого виконання і унікальності ручної роботи, що є однією з головних переваг театру ляльок. У гонитві за новими технологіями потрібно не втратити найціннішого – мистецтва. Адже важливим є експеримент та сама його постійна наявність як знак поступального руху і розвитку. Театр ляльок має свою унікальну естетику і стиль, тому необхідно знайти баланс між використанням нових технологій та збереженням традицій даного мистецтва.

КОКОТЮХА *Данило,*
студент 4-РТЛ курсу
кафедри мистецтва театру ляльок,
КНУТКиТ імені І.К. Карпенка-Карого,
керівник НЕУПОКОЄВ Руслан Валентинович –
доцент, заслужений діяч мистецтв України,
КНУТКиТ імені І.К. Карпенка-Карого
Київ, Україна

ВПЛИВ КОНЦЕПЦІЙ Ж. ДЕЛЬОЗА ТА Р. САПОЛЬСЬКОГО НА СЦЕНОГРАФІЧНЕ РІШЕННЯ ВИСТАВИ “ПАРОВА МАШИНА”

У процесі ідейно-тематичного аналізу п’єси В. Лісового “Про бідного парубка і царівну” ми вийшли на проблематику та тему твору, що досліджують питання залежності від ярликів, нав’язаних дискурсом. У контексті наративу п’єси ми розглядаємо дані ярлики як позначники соціального успіху, предмети, покликані транслювати матеріальну та статусну перевагу. Есенцією проблеми є ключовий для сюжету п’єси предмет – чарівний перстень, здатний виконувати будь-яке бажання свого власника.

Продовжуючи режисерський аналіз та переходячи до рішення вистави, ми виходимо на “зерно”, ірраціональний елемент тексту п’єси, який привертає до себе особливу увагу. У нашому випадку таким “зерном” постає машина, яку забажав мати головний герой вистави Іван. Це явище негайно викликає внутрішній дисонанс, адже машина як об’єкт індустріальної епохи не відповідає історико-культурному контексту п’єси – читач може спостерігати таких персонажів, як Князь, Княгиня, Козаки та інших, які, вочевидь, мусять жити у період до індустріальної революції. Ми можемо простежити певну семіотичну схожість між “паровою машиною” та “чарівним перснем”. Обидва об’єкти переходять у робочий стан та виконують певну функцію. У випадку із перснем ми можемо навіть стверджувати, що він є своєрідним “механізмом для виконання бажань”, або ж “машиною бажань”.

Керуючись таким спостереженням ми накладаємо тему твору на спосіб життя персонажів та підмічаємо яскраво виражений аспект “бажання”. Усі персонажі “бажають” отримати або ж утримати соціальну та матеріальну вищість над рештою персонажів. Отримавши загальний опис вхідних даних, перед нами постало завдання віднайти у інструментарії філософії постмодернізму (керуючись тотожним стилем вистави) концепції, здатні розтлумачити та сформувані наші спостереження у єдиний образ вистави.

Потреба концептуалізувати поняття бажання вперше виникає в середині ХХ ст. Цитуючи М. Беркаля: “Саме така інтерпретативна недостатність... і зумовила серед деяких мислителів необхідність введення до нього нових понять, доповнень, насамперед – бажання [désir] і насолоди [jouissance] як допоміжних концептів в осмисленні нової соціальної ситуації взаємин людей і влади” [1, с. 87].

Одними із найбільш ґрунтовних дослідників категорії “бажання” стають представники французької школи постструктуралізму Ж. Дельоз та Ф. Гваттарі. Аналізуючи їхні напрацювання, ми знаходимо концепт, що має подібну співзвучність із елементами нашої вистави. “Дельоз визначає бажання у роботі з Гваттарі як зібрані чи *машинні*” [3, с. 66].

Однією із наскрізних тез праці “Анти-Едіп”, як і її продовження “Тисяча плато”, є інверсія марксистського розуміння

концепту “споживання” та фрейдівського розуміння “бажання”. Дані категорії слугували джерелом дії у модерному дискурсі, адже бажання та споживчо-виробнича етика сприймалися як підґрунтя до дії, створення та взаємодії у суспільстві. Ж. Дельоз та Ф. Гваттарі стверджують зворотнє: бажання є наслідковим ефектом взаємодії індивіда із дискурсом.

Людина, відповідно до “Анти-Едіпа”, є сукупністю органів, що виконує функції: “Скрізь є машини – реальні, а не образні: машини, що керують іншими машинами, машини, що керуються іншими машинами, з усіма необхідними з’єднаннями” [3, с. 24].

Крізь усю працю проникає нова парадигма: людина є органічною машиною, що продукує бажання внаслідок взаємодії із іншими машинами, також взаємопов’язаними. Система формування бажань перестає бути поштовхом до взаємодії, вона є її наслідком. Опрацьовуючи даний концепт, виникає іманентне питання впливу на категорію “свободи волі”. Саме цю категорію ретельно досліджував американський нейроендокринолог Р. Сапольські. Крізь аналіз кори мозку він дійшов до судження, що свобода волі є ілюзорною: “Вільної волі немає або, принаймні, її набагато менше, ніж прийнято вважати, коли це дійсно важливо” [5, с. 13].

Також ми можемо побачити концепт “машини” і у його праці, проте вже з точки зору біології: “Будь-який живий організм – це просто біологічна машина. Але ми єдині, хто знають, що ми біологічні машини; ми намагаємося осмислити той факт, що відчуваємо себе так, ніби наші почуття справжні” [4].

Саме на перетині двох концептів утворюється новий бік сприйняття: людина, за Сапольським, є біологічною машиною, якою керує “біологія, гормони, дитинство та життєві обставини зливаються, щоб створити дії, які ми просто відчуваємо, як ми самі вибираємо” [4], та бажання її є наслідком взаємодії із машинами, культурними транс-одинаціями, які продукують бажання. У сукупності ми маємо висновок, що людина затиснута в лещата середовища, яке створює ілюзію власного вибору та свідомості бажання, що провокують до дії.

Аналізуючи виставу “Парова машина”, ми виходимо на судження, що всі основні дійові особи знаходяться у модерному дискурсі. Їхні прагнення сфокусовані на ідеї прогресу, ключовій

для епохи Модерну. Прогрес полягає у здобуванні влади та символів, що цю владу декларують. Це проявляється найбільш виразно у рішенні головного героя Івана одружитись на доньці князя Парасці всупереч материнській пораді обрати “просту дівчину селянського роду”, що каталізує решту наративу та призводить до поневолення Івана.

“Машина бажань”, що репрезентує людину відповідно до тверджень Ж. Дельоза, переноситься у конкретний просторовий концепт. Саме культура володіння матеріальними об’єктами, що символізують успіх та транслиують владу і підштовхують Івана на ті вчинки, які дають можливість існувати усьому наративу.

У процесі створення художнього образу останній зазнає де-гуманізації та стає світом, у якому живуть персонажі – “машина бажань” у цьому разі стає водночас і машиною матеріальною, об’єктом бажань Івана, і машиною-механізмом, що працює, коли виконуються бажання Івана, і загальною метафорою на світ епохи Модерну, прогресом, що зрештою зазнає краху та трансформується на елементи іронії та гри.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Беркаль М. Д. Рецепція ідей Ніцше в “Анти-Едипі” Жюльє Дельоза та Фелікса Гваттарі / М. Д. Беркаль // Мультиверсум. Філософський альманах. 2017. Вип. 1-2. С. 86–103. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Multi_2017_1-2_9
2. Deleuze G. Capitalism and schizophrenia / G. Deleuze, F. Guattari. Minneapolis : University of Minnesota Press. 1972. 423 с.
3. Deleuze G. The Deleuze Dictionary Revised Edition / G. Deleuze, A. Parr. Edinburgh : Edinburgh University Press. 2010. 337 с. (Revised Ed.).
4. Reese H. Robert Sapolsky Doesn't Believe in Free Will. (But Feel Free to Disagree) / Hope Reese // New York Times. 2023. URL: <https://www.nytimes.com/2023/10/16/science/free-will-sapolsky.html?searchResultPosition=1>
5. Sapolsky R. Determined: A Science of Life without Free Will. / Robert Sapolsky. New York : Penguin Press 2023. 491 с.

*КУЛЬЧИЦЬКА Інесса,
аспірантка кафедри мистецтва театру ляльок,
КНУТКиТ імені І.К. Карпенка-Карого,
головний художник Львівського академічного
обласного театру ляльок,
Київ, Україна*

ВІДРОДЖЕННЯ ЗАХІДНОУКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ ЛЯЛЬОК

Ляльковий вертеп є однією з найяскравіших сторінок минулого української культури, тому відновлення вертепу, як первісного мистецтва, пов'язаного з вірою має неабияке значення у розвитку сучасного мистецтва театру ляльок, його візуальної культури. Як відомо, джерелом натхнення для митців є реконструкція Межигірського політичного лялькового вертепу [2]. Але питання стоїть не тільки про реконструкцію вертепного дійства, а й про створювання цілком нових художніх форм, використовуючи його як матеріал.

Ляльковий вертеп належить до тих мистецьких явищ, що в соціокультурних умовах сучасної України інтенсивно оновлюється і видозмінюється як в художньо-естетичних, так і в технічних вимірах.

Яскравими прикладами новітніх пошуків сценічного образу лялькового вертепу в професійних західноукраїнських театрах ляльок були представлені постановки таких митців, як С. Брижань, М. Ніколаєв, О. Куцик, Я. Данилів, І. Кульчицька, Н. Орешнікова.

Велика цінність роботи митців у тому, що, попри скрутне становище в Україні, вони, змогли розвинути візуальну культуру лялькового театру. Насамперед ідеться про оригінальні, новаторські сценографічні рішення художника Михайла Ніколаєва. Він надзвичайно високо підняв планку художньої майстерності в мистецтві театру ляльок. Отже його робота “Різдвяна ніч” – у режисурі С. Брижаня започаткувала відродження західноукраїнського лялькового вертепу. Постановка здійснена за традиційними народними текстами з оригінальними обрядовими піснями. Видовище має дві частини; перша біблійна, яка розповідає про народження Сина Божого Ісуса Христа, друга – світська, де козак Мамай перемагає змія. Попри збереження глибокого коріння традицій народного вертепу, образно-пластичний

ряд вистави “Різдвяна ніч” отримує ознаки постмодернізму. Поєднання синьо-білих барв стародавньої Іудеї з архітектонікою традиційного українського лялькового вертепу створює нову візуальну мову, український авангардизм.

“Люблю “вслухатися” у переключку віддалених культур, поєднувати їх. Не боюся еклектики, якщо вона виступає як принцип сценографії”, – М. Ніколаєв [3].

Серед сюжетів вертепної драми карпатського регіону виділяється сюжет з багатьма версіями, тема і образна система яких загалом визначається іншими персонажами. Так у 2001-му році в Закарпатському академічному театрі ляльок “Бавка” з’являється нова постановка вистави “Недотепа із Вертепу” з драматургією Дмитра Кишелі, режисура – Олександра Куцика, сценографія – Ярослава Даниліва. Поява драматургії впливає на трансформацію архетипів у сценографічному рішенні, з’являється метафоричне навантаження на образ ляльки, ускладнюється її технічна складова.

“Ляльковий театр – це парад мистецтв. Ми побачили прекрасну і графіку, і акторське мистецтво, і музику, і скульптуру, і сценографію, чудову режисерську роботу. Ось такий жанр, який об’єднує всі напрями театральної діяльності, не лишає нікого байдужим. Віват ляльковому театру!” – М. Данько про виставу “Недотепа із Вертепу” [1].

Вертеп як модель світобудови з його архетипами використовується як жанр у постановці вистави “Вечори на хуторі, або Билиці про вічне” Закарпатського театру ляльок “Бавка” режисура – Н. Орешнікова, сценічна версія – Н. Малишко, Н. Орешнікова, сценографія – І. Кульчицька. Це дало можливість об’єднати в одному дійстві три повісті М. Гоголя: “Пропала грамота”, “Вій” та “Ніч перед Різдвом”. Персонажі повістей козак Василь, богослов Хома Брут, коваль Вакула виступають як один герой у різних іпостасях, який у кожній частині постає перед духовним вибором між добром і злом, між праведним та грішним. У п’єсі наголошується екзистенціальна ідея – на основі власного сприйняття людина вибудовує особисту картину світу. Виходячи з ідеї вистави, загальне образно-пластичне вирішення умовне: Квадрат, який є основною частиною сценографії вистави та уособлює собою внутрішній світ людини. Квадрат, що символізує землю (хутір), на якій стерта межа між доб-

ром і злом, за яку точиться боротьба між добром і злом, де втрачені людські цінності, а людина постає перед вибором між добром і злом.

Архітектоніка сценографії виражена у вигляді триптиха, який складається з трьох частин (квадрата та двох прямокутників). Прямокутники світло-зеленого та темно-зеленого кольору є прообразами раю та пекла. Ці геометричні фігури, за допомогою механіки рухаються у просторі, створюючи атмосферу метаморфози перебування світу, змінюючи композицію ретабло у цілісний квадрат і навпаки. Відштовхуючись від жанру вистави та її стильових особливостей, визначився тип ляльок. Класична вертепна лялька в цій виставі ускладнюється з додаванням елементів механізації. Стиль ляльки диктує та вказує, яку саме її частину потрібно зробити рухомою. За стилем лялька перегукується з персонажами картини Ієроніма Босха, з його кодами, метафорами, візуальними підказками. Отже можна зауважити, що український ляльковий вертеп цінний не лише його багатством етнографічного матеріалу, а й тим, що він як обряд створює ідеальний образ світу, театру.

Останнім часом дослідження вертепного дійства зорієнтовані певним чином на його історико-генетичний аспект вивчення, але залишаються відкритими питання його стильових характеристик, перегляду інновацій і методів художньої творчості. Сьогодні йдеться про студентство – майбутніх сценографів, яке підтримує та продовжує традиції українського лялькового вертепу, створюючи нові сценографічні рішення.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Круглий стіл “Феномен національного світобачення у знакових творах сценічного мистецтва”. URL: https://youtu.be/BLLiD_qLNk4 (Дата звернення: 29.02.2024).
2. Лялька на кону. Київ. Музей театрального, музичного та кіномистецтва України. 2019-2020. Київ : ДУХ І ЛІТЕРА, 2021. 256 с. з іл.
3. Театрознавчий журнал “Просценіум”. Михайленко С. “Пройти попід червоною лінією”. Л. : Львівський національний університет імені Івана Франка. № 3(7)/2003. С. 59-69.
4. Різдвяна містерія. Матеріали наукового симпозиуму “Традиції різдвяної драми в театрі ляльок” // Christmas mystery. Materials of the academic symposium “The Traditions of Christmas Drama in the Puppet Theatre”. Луцьк : ПрАТ “Волинська обласна друкарня”, 2012. 448 с.

*ЛАВРИНЕЦЬ Катерина,
Студентка-магістр 1-(м) МТЛ курсу
кафедри мистецтва театру ляльок,
КНУТКиТ імені І.К. Карпенка-Карого,
керівник СІЛЬЧЕНКО Тетяна Іванівна –
доцент, доктор мистецтва,
заслужена артистка України,
КНУТКиТ імені І.К. Карпенка-Карого
Київ, Україна*

АРТ-ТЕРАПЕВТИЧНИЙ АСПЕКТ У ВИСТАВІ ТЕАТРУ ЛЯЛЬОК

Через повномасштабне вторгнення росії в Україну сьогодні зросла кількість українців, які страждають на ментальні розлади. Вже 2 роки українці перебувають у стані постійного емоційного напруження, підвищеної тривожності та стресу, що призводить до депресії.

За даними, що оприлюднила скринінгова платформа психічного здоров'я “Anima.ua”, які вона отримала шляхом опитування 42 тисяч українців, маємо таку статистику [1, с.75]:

- **39%** щодня відчують втому або зниження енергії;
- **37%** – зниження інтересу чи відчуття задоволення від справ;
- **34%** опитаних респондентів мають проблеми зі сном;
- **30%** мають труднощі з концентрацією уваги та негативні відчуття щодо себе;
- **29%** опитаних жителів щодня відчують поганий настрій чи пригнічення;
- **24%** – мають поганий апетит або переїдають;
- **11%** помічають у себе сповільненість рухів та мовлення або надмірну метушливість;
- **11%** людей думають про смерть або про заповдіння собі шкоди.

Нейробиолог Сергій Данилов, співзасновник платформи “Anima.ua” зазначив, що дані статистики ментальних розладів дуже високі. У світі суїцидальні думки налічуються у 0,6% людей, а згідно з опитуванням серед українців –11%. Високі прояви депресії в середньому у світі мають понад 3,2% [1, с. 76].

Слід зазначити, що актуальною ця проблема залишатиметься навіть після закінчення війни, адже все, що відбувається в країні сьогодні, є колективною травмою для суспільства, що, безперечно, матиме негативні наслідки у майбутньому, такі як посттравматичний стресовий розлад (ПТСР) [2, с. 4].

Саме тому вже сьогодні є надзвичайно важливим досліджувати цю проблему, шукати шляхи її вирішення, нові методи реабілітації. Одним з таких “інструментів” психотерапії є арт-терапія.

Психосоціальне відновлення особистості, яка пережила травмуючий досвід, є невід’ємною складовою соціально-психологічної реабілітації – системи заходів, спрямованих на створення та відновлення нових соціальних, групових зв’язків, реадaptaцію в суспільстві та професійному середовищі [3, с. 7]. Стратегії такого психосоціального відновлення повністю відповідає методологія *арт-терапії* – способу зцілення за допомогою творчого самовираження, де “зцілення” – це досягнення людиною цілісності.

Спеціалісти використовують творчість як інструмент проєкції внутрішнього “я” назовні, що дає можливість обійти свідомість і дослідити моделі поведінки людини (клієнта) через відображення їх у створених образах [2, с. 5]. Саме тому методологія арт-терапії є досить різноманітною. До неї відносять хореографію, малювання, написання текстів, музику тощо. Ключовим інструментом і завданням, що об’єднує усі ці методи, є відновлення виснажених особистісних ресурсів людини через творчу діяльність.

Сьогодні ми бачимо, як арт-терапія стає дедалі популярнішою. Створюються проєкти та заходи, спрямовані на застосування її методів. Говорячи про мистецтво, дедалі більш поширеним є вираз “вистава-терапія”. Прикладом такої вистави є “Imperium delendum est” від Львівського драматичного театру ім. Лесі Українки.

Проте слід зазначити, що терапевтичну складову цієї вистави конкретно та більшої частини вистав “терапевтичного театру” сьогодні визначають як співпереживання героям через висвітлення травмуючих подій. Саме так, на думку Ольги Пужаковської, директорки-художнього керівника Львівського драматичного

театру ім. Лесі Українки, “Imperium delendum est” є радше не рефлексією про війну, а реакцією на неї. У цій виставі багато експресивних емоцій, зумовлених у її творців початком повномасштабної війни. Саме розділення цієї реакції та емоцій із глядачем спрацьовує терапевтично. Але чи можливо використати арт-терапевтичні методи, рекомендовані спеціалістами, поєднавши їх із засобами виразності так, щоб зберегти мистецьку цінність та цілісність роботи, при цьому застосувати психологічні практики арт-терапії у їх оригінальному визначенні?

Щоб відповісти на це питання, ми проведемо дослідження, предметом якого виступатиме **використання арт-терапевтичних методів у виставі театру ляльок** на прикладі вистави Волинського академічного обласного театру ляльок “Зоряні колисанки”.

На території України арт-терапія та лялькотерапія зокрема не є достатньо дослідженою темою. Саме тому цю ланку треба розкривати та популяризувати серед митців.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бабій І.В. Теорія і практика арт-терапії : навчально-методичний комплекс. Умань, 2014. С. 75–76.
2. Ганжа С.О. Лялькотерапія як вид арт-терапії // Науковий вимір соціально-педагогічних проблем сьогодення: збірник матеріалів VI Міжнародної науково-практичної конференції (25 травня 2022 р., м. Ніжин) / за ред. О.В. Лісовця, С.О. Борисюк. Ніжин : НДУ ім. М. Гоголя, 2022. С. 4–5.
3. Жданович Ю. Лялькотерапія у роботі з дітьми вимушених переселенців. Донецьк : ДонДУУ, 2018. С. 104–106.

МИХАЙЛОВСЬКИЙ *Олександр,*
студент-магістр 1-(м)МТЛ курсу
кафедри мистецтва театру ляльок
КНУТКиТ імені І.К. Карпенка-Карого,
керівник СІЛЬЧЕНКО Тетяна Іванівна –
доцент, доктор мистецтва,
заслужена артистка України,
КНУТКиТ імені І.К. Карпенка-Карого,
Київ, Україна

МОНОВИСТАВА ЯК ОСОБЛИВИЙ ВИД ВИСТАВИ В ТЕАТРІ ЛЯЛЬОК

Моновистава в театрі ляльок – це сценічний шлях зі складною специфікою, та водночас це може бути показник найвищого рівня професіоналізму, якого може досягнути актор-лялькар. Лялькова моновистава є не лише відображенням творчої особистості лялькаря в спробі проявити себе під час інтерпретації літературного матеріалу, це також ознака рівня культури лялькаря, його здатності досліджувати, спостерігати, вмінні відбирати в процесі роботи задля кращої репрезентації матеріалу. Та насамперед, це показник володіння цілісним, загальним баченням власної вистави [4].

В чому ж полягає складність роботи над моновиставою в театрі ляльок? Передусім у специфіці роботи з лялькою. В чому, в свою чергу, полягає природа ляльки? Зрозуміло, що лялька – це провідний виразний засіб в театрі ляльок, як і актор, який її “оживлює”. Проте, на відміну від актора, лялька – це об’єкт. За визначенням Френка Прошана об’єкт – це: “Матеріальні образи людей, тварин або духів, які створюються, демонструються або якими маніпулюють. Ці матеріальні образи відображають іконічність між матеріальним об’єктом (транспортним засобом знаку) і живою істотою, яку він символізує” [5].

Та в той час, як драматичні актори передають знаки зсередини назовні, використовуючи власні почуття, тіла та голоси, завдання акторів-лялькарів – навчитися транспортувати знаки ззовні всередину [5].

Виразність ляльки залежить від її конструкції та майстерності її оживлення актором-лялькарем, яке відбувається завдяки

здатності ляльки передавати одиниці інформації під час гри з нею. Завдяки простим та зрозумілим діям, донесеним до глядача, предмет оживає в його очах, а лялькова вистава стає мистецьким актом. Іншими словами, мета творця лялькової вистави і безпосередньо актора-лялькаря полягає в тому, щоб запропонувати в рамках своєї фантазії та уяви якомога більше різноманітних пристосувань у роботі з лялькою, використовуючи всі доступні засоби виразності, якими він володіє, в оригінальній творчій формі [2].

Окрім розуміння специфіки мистецтва театру ляльок та вміння володіти лялькою, в процесі втілення моновистави перед актором-лялькарем постає безліч нових, складних завдань, що потребують неабиякої виконавської майстерності та організа-торських умінь.

Слід проаналізувати основні аспекти роботи актора-лялькаря в моновиставі театру ляльок.

Лялькова моновистава вимагає від актора-лялькаря досконалого володіння своєю акторською технікою – адже глядача повинен “контролювати” тільки один актор, паралельно втілюючи 2 та більше різних персонажів у виставі [3].

З одного боку, моновистава для актора-лялькаря дає йому можливість продемонструвати себе в різних мистецьких іпостасях, виконуючи в одній виставі діаметрально протилежні за характером ролі, що може акцентувати його виконавську майстерність [9]. Цей вид вистави дарує безліч можливостей для акторського самовираження. Та, з іншого боку, актор-лялькар, який зазвичай і є творцем вистави, повинен мати змогу надати аудиторії актуальну тему, та зацікавити глядачів майстерністю своєї подачі, що може виявитись великою складністю для однієї творчої одиниці [9].

Румунська акторка Катя Паркаріу порівняла акторську роботу в моновиставі з футбольним матчем: “Ти по-іншому готуєшся до моновистави. У тебе весь час є м’яч, ти пасуєш, б’єш, захищаєшся, забуваєш гол... Я відкрила багато речей під час репетицій і, особливо, під час репетиції в Mean Children, про мене як людину, як акторку та як громадянку. Страх – найбільший ворог. Іноді важче або легше залишитися наодинці з аудиторією. Все приходить з часом” [9].

Розглянемо особливості акторської роботи у моновиставі.

Враховуючи, що актор знаходиться сам на сценічному майданчику, початок вистави має ключове, вирішальне значення: увагу публіки потрібно захоплювати одразу, не можна гаяти часу, адже партнера по сцені не дочекаєшся, щоб “передати” йому відповідальність донесення думки та ведення дії. Можливо, на момент початку вистави буде ще певний ажіотаж серед глядачів, можливо, не всі ще займуть місця в залі. Виконавець повинен контролювати свою аудиторію. “Або мовчи, або скажи щось краще, ніж мовчати” – ця формула дає розуміння контролю над аудиторією [3]. Та щоб контролювати глядача за допомогою дієвого слова, потрібно вміти ним володіти. Тому етап роботи над текстом має бути розрахований на постійне приковування уваги аудиторії й потребує ґрунтовного опрацювання [8].

Аудиторія стає інтимним партнером виконавця під час моновистави, та не рівним йому: оскільки актор перебуває в центрі її уваги, потрібно бути обережним, знати і розуміти, що краще вирішити виділити, на чому зацентрувати увагу в тексті та що вивести на поверхню з підтексту [3].

Надзвичайно важливо, працюючи в моновиставі, вміти робити паузу між словами та реченнями для набору дихання. Це елементарний спосіб привернути увагу аудиторії, яка не наважиться зробити вдих до того моменту, поки цього не зробить той, хто працює на майданчику. Пауза – це один з характерних елементів моновистави, і її не слід завчасно переривати. Деякі актори, усвідомлюючи, що потрібно бути на сцені на самоті, мають тенденцію промовляти текст у неймовірно швидкому темпі, що викликана почуттям страху та безпорадності перед аудиторією. Це відчуття має зникнути [3].

Також актор повинен стежити, щоб останній глядач, з останнього ряду залу чув репліки актора. Особливо це завдання може ускладнюватись для актора-лялькаря в моновиставі, адже у разі наявності ширми, за якою він повинен керувати ляльками, може відбуватися поглинання декорацією частини звуку [3].

Взявши певний темпоритм у моновиставі, актор повинен звернути увагу на дуже тонкий момент у стосунках з аудиторією. Важливо не стати передбачуваним під час сценічної дії, але водночас дотримуватися тих встановлених правил гри з глядачем, з якими він вже знайомий [3].

Слід зауважити, що моновистава потребує навичок досвідченого актора, оскільки, залежно від того, в якій локації відбуватиметься вистава, взаємодія з глядачем теж може відбуватись по різному. Навіть якщо актор звик виступати перед публікою ще в період свого професійного навчання, наприклад, беручи участь у виставах у навчальному театрі, для роботи в подібній виставі необхідний високий рівень імпровізаційних вмій. Актори, а особливо актори-лялькарі, грають вистави подеколи на різних майданчиках (сцена в театрі, дитячий садочок, подвір'я), куди може приходити публіка із зовсім різних середовищ. Здатність контролювати публіку незалежно від простору, в якому необхідно працювати, є важливою якістю для актора, який йде на такі умови праці [8].

Провідним аспектом роботи актора-лялькаря в моновиставі є взаємодія з лялькою. Робота з лялькою в моновиставі передбачає неабияку складність, адже всю взаємодію з нею, маніпуляції, перенесення, появу та зникнення ляльки зі сценічного простору виконує одна людина [8].

Підсумовуючи все сказане вище, можна дійти висновку, що робота в моновиставі театру ляльок вимагає від актора-лялькаря високих виконавських та організаційних здібностей. Через складність перебування на сцені наодинці, необхідність утримання уваги глядачів протягом тривалого часу в поєднанні з технічними аспектами роботи з лялькою і реквізитом у виставі театру ляльок – лялькова моновистава може бути великим творчим, фаховим випробуванням навіть для досвідченого актора-лялькаря. Та, незважаючи на всі складнощі роботи в цьому особливому типі вистав, моновистава в театрі ляльок може слугувати для актора-лялькаря гарним способом вдосконалення своїх виконавських вмій. Кожному акторові-лялькарю рекомендовано в своєму творчому доробку мати власну моновиставу, аби мати змогу виразити, продемонструвати свою виконавську майстерність і вдосконалити власні професійні навички.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Vortnik Zh. Монодрама як об'єкт теоретичної та критичної рефлексії: історія досліджень. Питання літературознавства. Рр. 123-136.

URL: <https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=443935> (дата звернення: 23.03.2024).

2. Bujoreanu-Huțanu R. Review of Artistic Education: Essential Aspects in the Creation of Means of Scenic Expressivity Specific to the Puppet Show. Pp. 171-175. URL: <https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=849189> (дата звернення: 23.03.2024).

3. Chiriac C. Arta și tehnica one-man show-ului: Domnule și frate Eminescule. Jurnalul Artelor Spectacolului. Pp. 28-34.

URL: <https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=1071463> (дата звернення: 23.03.2024).

4. Ciofu A. The one-man show-ul sau recitalul păpușăresc. Pp. 77-81.

URL: <https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=31590> (дата звернення: 23.03.2024).

5. Kaplin S. A Puppet Tree: A Model for the Field of Puppet Theatre. TDR (1988-) 43, no. 3 (1999). Pp. 28–35. URL: <http://www.jstor.org/stable/1146766> (дата звернення: 23.03.2024).

6. Mello A. The World of Puppet Theatre. PAJ: A Journal of Performance and Art 32, no. 2 (2010). Pp. 62–67. URL: <http://www.jstor.org/stable/40856543> (дата звернення: 23.03.2024).

7. Pavel L. The Fictional, the Autobiographical and the Aesthetic Self: Performing First-Person Discourse. Studia Universitatis Babeș-Bolyai -Philologia. Pp. 147-160. URL: <https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=343265> (дата звернення: 23.03.2024).

8. Scutariu I. Artistic Forms of Speech in a One-Person Show. Pp. 247-254. URL: <https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=590384> (дата звернення: 23.03.2024).

9. Scutariu I. Obvious Talent. Artistic Performance. Colocvii teatrale. Pp. 231-236. URL: <https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=77977> (дата звернення: 23.03.2024).

10. Tira V. Teatrul de păpuși pentru maturi: căutări, experimente, perspective. Pp. 125-130. URL: <https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=586750> (дата звернення: 23.04.2024).

11. Veltrusky J. Puppets for Adults: The Théâtre Du Manitous. SubStance 6/7, no. 18/19 (1977). Pp. 105-111. URL: <https://doi.org/10.2307/3683985> (дата звернення: 23.03.2024).

*МЯСТКОВСЬКА Ангеліна,
студентка-магістр 1-(м)МТЛ курсу
кафедри мистецтва театру ляльок
КНУТКіТ імені І.К. Карпенка-Карого,
керівник СІЛЬЧЕНКО Тетяна Іванівна –
доцент, доктор мистецтва,
заслужена артистка України,
КНУТКіТ імені І.К. Карпенка-Карого,
Київ, Україна*

ВПЛИВ СВІТОВИХ ПРАКТИК ТЕАТРУ ОБ'ЄКТІВ НА МИСТЕЦТВО ТЕАТРУ ЛЯЛЬОК УКРАЇНИ

У сучасному мистецтві театру ляльок поруч зі сталими і поширеними системами, такими як: рукавична, тростинна, планшетна ляльки, маріонетка, театр тіней тощо, також з'являються ляльки без ознак зооморфних або антропоморфних форм, у певній умовності, образності, поетичності.

Значення “об'єкта” у театрі деякий час обділялося академічною увагою, натомість часто трапляється в літературі з фольклору, антропології, семіотики, історії мистецтва, театру, драматургії тощо. Як, наприклад, французький антрополог, етнограф, а також дослідник міфології і фольклору Клод Леві-Строс пише про індіанські маски північно-західного узбережжя в 1975 році не стільки для роботи під час виконання, як для того, щоб пояснити моделі спорідненості племен [1]. Зараз можна розглядати дослідження сценічних об'єктів з різними техніками різних культур: традиційні театри ляльок і масок, ритуал, проєктовані зображення, скажімо, театр тіней.

Відомий французький драматург Альфред Жаррі переконує режисерку Лунье По поставити його нову п'єсу “Убу Рой” в 1896 році. У цій постановці, світ ляльок, масок та виконавчий об'єкт переноситься на сцену західного театру. Актори в масках їздять верхи на конях, предмети наділяються символічною силою, та уся вистава відбувається в єдиному сюрреалістичному пейзажі, який включає ліжко і комин, звідки виходять актори [3]. Саме виконавчий об'єкт є центральною темою у розвитку перформансу ХХ ст. Об'єкт виконання може бути наявний у різних видах мистецтва: авангардному перформансі, проєкцій-

них і телевізійних медіа, образотворчому мистецтві, зокрема і у театрі ляльок.

У 1983 році Френк Прощан дає визначення “виконавському об’єкту”, який описує як “матеріальні образи людей, тварин, духів, які створюються та демонструються в оповіді” [2]. Також Ендрю Софер з 2012 року, як керівник факультету письменницької майстерні в Меллонській школі дослідження театру та перформансу Гарвардського університету, допомагає розробити понад шістдесят монографій. Його книги: “Сценічне життя реквізиту” та “Темна матерія: невидимість у драмі, театрі і виставі”. Він пише: “Предмет стає об’єктом, коли запрошує людину на танець” [4].

Яскравий приклад – вистава 2018 року “Пастка” режисера Юрате Трикайте [5], спільного проєкту лялькарів з Литви та Франції, що порушує тему професійного вигорання, а дія відбувається в офісі, де усі об’єкти: журнали, канцелярія, робочі телефони – створюють окремі образи, тим самим “одухотворяючи” об’єкти декількома методами:

1. Об’єкт, як реквізит або символ;
2. Об’єкт, частина тіла (як маска);
3. Об’єкт, як окрема форма існування, що керується акторами.

Сьогодні театр об’єктів, як одна з провідних форм театру ляльок та як вид виразного засобу, набуває активного поширення і використання, і стає актуальним. До прикладу, Теодора Скіпітарес у автобіографічних виступах “Людина-мавпа” 1989 року, створюючи сукню з 3000 шкаралуп волоських горіхів, 90 фунтів скла та десятків свіжої риби, сумує, виступаючи наодинці. Поступово винаходить невеликі образи, беручи на себе роль другого плану, і створює свої перші ляльки. Захопившись ідеєю, ляльки майстрині стають більш автономними, а згодом, вона розробляє їх і для окремих ролей [3].

У навчальній програмі майбутніх акторів-лялькарів робота з “об’єктом” також передбачає процес дослідження та особливий підхід для здобуття необхідних професійних навичок. В ході навчання студенти опановують майстерність “оживлення” предмета, вивчаючи його властивості та можливості, описуючи внутрішній монолог предмета та розробляючи з ним етюд. Та-

кий процес сприяє розвитку фантазії та, особливо для акторів-лялькарів, мислення, де вони, створюючи образ, не підлаштовуються до конструкції звичайної ляльки.

Театр ляльок, масок і театральних об'єктів має глибоке коріння, що поєднує широкий спектр сучасних і старовинних практик. Дане дослідження та аналіз історичних практик і теорій збільшуватиме здатність поєднувати міжнародні традиції зі світовими інноваціями у театрах ляльок України.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Schumann Peter. "The Radicality of the Puppet Theatre." TDR (1988-) 35. 1991. Pp. 75–83. URL: <https://doi.org/10.2307/1146164> (дата звернення: 22.03.2024).

2. Performing Objects: Beyond Puppetry. Frank Proschan defined "performing objects" URL: <https://ums.org/2014/09/22/performing-objects-beyond-puppetry/> (дата звернення: 22.03.2024).

3. Bell John. "Puppets and Performing Objects in the Twentieth Century." *Performing Arts Journal*, vol. 19. no. 2. 1997, Pp. 29–46. Accessed 22 Mar. 2024. URL: <http://www.jstor.org/stable/3245861> (дата звернення: 22.03.2024).

4. Sofer Andrew. Review of *Getting on with Things: The Currency of Objects in Theatre and Performance Studies*, by Marlis Schweitzer, Joanne Zerdy, Barbara Hodgdon, Kara Reilly, and Jonathan Gil Harris. *Theatre Journal* 68. no. 4. 2016. Pp. 673–84. URL: <http://www.jstor.org/stable/26367467> (дата звернення: 22.03.2024).

5. Pièges/Spastai (Trailer 2020) URL: <https://youtu.be/CxZ111-UKO2g?feature=shared> (дата звернення: 22.03.2024)

*ПІСКУН Єлизавета,
студентка 3 курсу факультету сценічного мистецтва
ОС “Бакалавр”, кафедри режисури та акторського мистецтва
Київської муніципальної академії естрадного
та циркового мистецтв,
група Л-Б 321, спеціальність “Сценічне мистецтво”,
науковий керівник Бучма-Бернацька Ольга Євгеніївна –
кандидат мистецтвознавства, доцент,
завідувачка кафедри режисури та акторського мистецтва
Київської муніципальної академії естрадного
та циркового мистецтв,
Київ, Україна*

СУЧАСНИЙ ВЕРТЕП ЯК СЦЕНІЧНА РЕАКЦІЯ НА ВІЙНУ В УКРАЇНІ

Після 24 лютого 2022 року в Україні загалом та в українському мистецтві зокрема відбуваються значні зміни та з'являються нові перспективи розвитку. Переосмислюються література, кіно і театральне мистецтво. Як справжня театральна традиція, вертеп представив власну сценічну реакцію на події в Україні. Розгортається новий етап його сценічного життя.

Вертеп бере свій початок з літургічної драми – міраклів та мораліте, які з'явилися в Західній Європі ще в XV столітті. Це були невеликі вистави про Діву Марію, народження Христа, янголів та царя Ірода, для яких використовувалась дерев'яна двоповерхова скринька й маленькі ляльки, які спочатку виготовляли з паперу, а згодом з дерева. Ці вистави показували в храмах під час найважливіших релігійних свят – Різдво та Великдень. Цю традицію досить швидко підхопили й учні бурсацьких шкіл, вони почали власноруч виготовляти скриньки та ляльки, писати для вистав тексти та ходити з ними по селах, цим самим популяризуючи православну віру у доступній для простих людей формі. Протягом століть вертеп трансформувався під впливом змін у соціальному та політичному житті. Проте, незважаючи на ці кардинальні зміни, він все ще залишається невід'ємною частиною української культури. Про це свідчить той факт, що вертеп не втрачав популярності й у період революції 20-х років XX століття. В ті роки почав існувати Межигірсь-

кий вертеп, який хоч і був вершиною агіттеатру та мав у собі радянські наративи, але містив також надзвичайно цікаві мистецькі знахідки, наприклад, поєднання вертепу та тіньового театру. Він є прекрасним прикладом прояву мистецтва в період революції.

Останніми роками світ побачили декілька вертепних вистав, і всі вони залишили свої рефлексії на події в Україні. В цьому контексті слід згадати декілька вертепів: “Вертеп”, “Вертеп. Війна. Вірші” режисерки Оксани Дмитрієвої та “Вертеп – Необарокова містерія” режисера Богдана Поліщука.

Вистава “Вертеп – Необарокова містерія” була представлена 15 жовтня 2021 року у Великій дзвіниці Києво-Печерської лаври. Режисер Богдан Поліщук представив перформанс на основі текстів Сокиринського вертепу – найвідомішої й найстарішої вертепної скриньки, яка зберіглася до наших днів. “У пошуках ідентичності, у пошуках себе в українському сучасному театрі, у пошуках самої ідеї та обличчя сучасного українського мистецтва приходиш до усвідомлення, що створювати щось нове і “своє” не поверхово, а якісно і усвідомлено можливо, лише занурюючись, вивчаючи і відштовхуючись від перевірених історією мистецьких артефактів нашої культури. Сокиринський вертеп є саме таким, можна сказати, артефактом. В ньому представлена унікальна формула українського філософського світобачення, де духовне переплетене із мирським” [1], розповідає режисер. У виставі не використовують ляльок, задіяні лише 4 актори, які є професійними музикантами, адже пісня є основою Сокиринського вертепу. Замість двоповерхової скриньки актори показують виставу в не менш метафоричному місці – зала лаврської дзвіниці з рухомою сценою круглої форми, завдяки якій глядач, в прямому сенсі, перебуває в центрі подій.

Музичний перформанс “Вертеп” від Харківського та Львівського театрів ляльок режисерки Оксани Дмитрієвої став знаковою подією сьогодення. Ця авангардна експериментальна постановка побачила світ 25 грудня у Львові. “Це було дуже символічне дійство митців зі сходу та заходу країни саме на Різдво, яке добре сприйняли глядачі”, – говорить режисерка [2]. “Вертеп” Дмитрієвої – не класична різдвяна драма, яка обмежується вертепною скринькою, це радше пластичний перформанс, в якому, як і

у разі вистави Поліщука, замість звичних діалогів лунають різдвяні пісні та молитви. “Ви почуєте сучасне прочитання дуже давньої історії. Воно авангардне і в звуці, воно авангардне і в самому перформансі. В нас така перемішка різних звуків з традиційними колядами, з псалмами. Воно все таке кучеряве”[3], – каже музична режисерка вистави Марічка Чічкова. Вистава представлена як реакція на події в Україні після 24 лютого, адже Різдво завжди поставало як світле свято, як меседж, що після темряви завжди настане світло, а добро перемаже зло. “Тема Вертепу дає нам можливість зробити одну дуже важливу річ – вбити Ірода, також і у його сучасному втіленні”, – вважає Оксана Дмитрієва [4].

Художник Костянтин Зоркін, який працював над виставою, створив незвичний реквізит. Це певний образ вертепної скриньки та дерев'яні ляльки, які уособлюють людей та долоні, які, немов людські будинки та життя, – зламані. Головним символом вистави є дерев'яне червоне намисто, що у виставі являє собою кров, сльози й навіть пуповину, що з'єднує матір та дитину.

Вистава Оксани Дмитрієвої “Вертеп. Війна. Вірші”, жанр якої режисерка визначила як “божевільне балансування понад зимою” [5]. Прем'єра вистави відбулася 6 травня 2023 року у Харківському академічному театрі ляльок імені В. Афанасьєва. Ця вистава є колаборацією Оксани Дмитрієвої з Сергієм Жаданом. Режисерка власноруч відбирала вірші для вистави, які уособлювали б ідеї: “вистави-молитви, вистави-надії” [4]. У виставі можна визначити чіткий зв'язок між культурою та релігією. Художниця вистави – Наталія Денисова. В усі елементи, які вона створила для показу, закладені важливі сенси: вертепна скриня, із зображенням Покрови (саме зі Свято-Покровського монастиря почалася розбудова Харкова), образ потяга з біженцями, що був створений акторами у “живому плані”. Наприкінці вистави можна почути дзвін, який лунає з бетонних труб, цей звук став символом війни. Вистава побачила світ 6 травня, вона доводить, що вертеп – це не лише про Різдво, що його засади актуальні в будь-який час та в будь-яку пору року.

За останні три роки в Україні були представлені три вертепи. Ці вистави водночас і кардинально відрізняються, і мають спільні риси. Вистави “Вертеп” та “Вертеп – Необарокова містерія”

– музичні та пластичні перформанси. В них на перший план виходять українські пісні, з яких складається лівова частка нашої культурної спадщини. Натомість “Вертеп. Війна. Вірші” є іншою. У виставі Оксана Дмитрієва використала силу поезії. За словами Сергія Жадана, кожен актор цієї вистави говорить про власні трагедії.

Отже, проаналізувавши сучасні вертепні вистави, можна підсумувати, що вертеп залишається актуальним і сьогодні. В цих виставах закладений код нації, відображається сила українського народу та неодмінна перемога добра над злом.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Сокиринський вертеп як сучасний перфоманс. URL: <https://theclaquers.com/posts/7893> (дата звернення: 18 березня 2024).
2. Оксана Дмитрієва, режисерка з Харкова: “Наше укриття зберегло життя багатьом людям”. URL: <https://umoloda.kyiv.ua/number/3847/164/174027/> (дата звернення: 15 березня 2024).
3. Львівські та харківські актори презентували виставу “Вертеп” URL: <https://suspilne.media/346492-lvivski-ta-harkivski-aktori-prezentovali-vistavu-vertep/> (дата звернення: 15 березня 2024).
4. Львівський та харківський театри ляльок показали спільну виставу “Вертеп”. URL: https://zaxid.net/lvivskiy_ta_harkivskiy_teatri_lyalok_pokazali_spilnu_vistavu_vertep_n1555178 (дата звернення: 17 березня 2024).
5. Театраріум: Сучасні Вертепи Харкова від режисерки Оксани Дмитрієвої. URL: https://teatrarium.com/sychasni_vertepu_kharkova/ (дата звернення: 16 березня 2024).
6. Український вертеп : текст, малюнки, ноти упоряд. О. Кисіль. Київ : Благодійне видавництво загальнокорисних книг, 1918. 70 с.

САМОШОСТ Ілля,
*студент-магістр 1-(м)МТЛ курсу
кафедри мистецтва театру ляльок
КНУТКіТ імені І.К. Карпенка-Карого,
керівник СІЛЬЧЕНКО Тетяна Іванівна –
доцент, доктор мистецтва,
заслужена артистка України,
КНУТКіТ імені І.К. Карпенка-Карого,
Київ, Україна*

ОСОБЛИВОСТІ ВИКОРИСТАННЯ ЗВУКОВИХ ЗАСОБІВ ВИРАЗНОСТІ У ТЕАТРІ ЛЯЛЬОК

Театр за своєю природою є мистецтвом синтетичним, яке поєднує в собі безліч інших мистецтв, таких як музика, художнє мистецтво, архітектура, танець тощо. Актор у театрі – головний носій специфіки, а у театрі ляльок, крім актора, носієм специфіки є також неживий об'єкт, що “оживлюється” шляхом механічних маніпуляцій та озвучування, і таким чином створюється ілюзія одухотворення неживих предметів.

При дослідженні історії народних театрів ляльок різних країн можна помітити певну закономірність лялькарів давнини щодо використання у своїх перформативах живого музичного супроводу. У кожній країні набір інструментів та принципи їх використання відрізняються. Здебільшого, найпопулярнішими інструментами для мандрівних ансамблів виступали такі, що мають компактні габарити та прості у своїй будові.

До прикладу, Семюел Л. Лейтер у своїй праці “Історичний словник японського народного театру” зазначає: “Поєднання маріонеток, дзьорурі та сямісену виявилось надзвичайно успішним і зазнало багатьох значних подій протягом століття, зокрема конкуренцію з численними типами співу” [1, с. 15]. У даному фрагменті описується перша половина XVII століття. Це той період історії Японії, коли і мандрівні лялькові перформативи, і такий музичний інструмент, як сямісен, і школа виконання музичних композицій на цьому інструменті тільки починали свій розвиток. Також живим музичним супроводом та водночас способом вербального оповідання є музично-оповідальне мистецт-

во “дзьорури” – драматична римована проза, яку традиційно виконували речитативом.

Відомі численні приклади використання різноманітних видів музичного супроводу в історії театру ляльок і інших країн. На курсі лекцій з дисципліни “Історія театру ляльок” на кафедрі мистецтва театру ляльок Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого студентам пропонується до вивчення історія народних лялькових видовищ, де в загальних рисах окреслені їхні основні елементи. Таким чином, вивчається історіографія і музичного супроводу у лялькових видовищах країн світу.

В історії українського лялькарства також існує подібний культурний феномен – вертеп. У цьому різновиді театру ляльок традиційно сформувався музичний супровід у вигляді народних (здебільшого святкових) та релігійних пісень. На першому семестрі 3-го курсу за програмою стоїть постановка вертепу, де студентам пропонується на основі відомого видовища сформувати власну інтерпретацію. Часто саме на цьому етапі студенти пробують засвоювати принципи використання музичних інструментів як у якості музичного супроводу, так і в якості “підзвучок” [3].

Власне, феномен “підзвучування” не є винаходом сучасності: у тому ж театрі ляльок Бунраку, до прикладу, для наголошення та увиразнення певних жестів та оцінок персонажів використовуються різноманітні види перкусії, а також певні ритмічні фрази, що їх виконує музикант на сямісені. Відомі численні приклади і в інших традиційних японських видовищах, таких як Кабукі та Кьоген.

Під час навчання студентам часто доводиться використовувати “підзвучування” як окремий театральний засіб виразності, нарівні з музикою та сценічним співом. У студентській роботі “Гора Гран-Сассо”, що була представлена на Міжнародному фестивалі-конкурсі мультижанрового сценічного мистецтва для молоді аудиторії СТРУС у 2021 році студентами 3-го курсу КНУТКіТ ім. І.К. Карпенка-Карого, кафедри мистецтва театру ляльок, актори підмінювали один одного на сцені, тоді як за кулісою було розташовано стіл із численними музичними інструментами, здебільшого – перкусією. Ті, хто працював за цим столом, спостерігав за рухами акторів на сцені та видавав ін-

струментами різні за тембром звуку, іноді навіть на кожний крок і погляд акторів [2].

Подібне звуко-шумове оформлення нині досить часто трапляється і у виставах професійних театрів ляльок. У виставі “Був собі Пес” Київського муніципального академічного театру ляльок на лівому березі Дніпра використовується метод “відкритого підзвучування”, або “підзвучування на глядача”: акторка, яка виконує роль Галі, в певний момент виносить на сцену справжнє залізне відро та медичну грушу з водою. Інша ж акторка, яка виконує роль мами, ставить під лялькову корову мініатюрне залізне відерце та грає сцену доїння корови. Галя виливає з груші воду у відерце, синхронізуючи цей звук з рухами мами, і таким чином утворюється комічний ефект та ілюзія доїння корови [4].

Крім вище наведених, існують й інші численні приклади у театрах усього світу. Мова не лише про театри ляльок, а про будь-які види перформативів взагалі. Зважаючи на цей факт, можна стверджувати, що і методика застосування “підзвучування”, і сам термін, що досі є виключно професійним жаргонізмом, потребують окремого дослідження та систематизації у надсистемі театральних засобів виразності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Leiter, Samuel L. (2006): Historical dictionary of Japanese traditional theatre. Historical Dictionaries of Literature and the Arts, No. 4. P. 15-21.

2. Вистава “Гора Гран-Сассо”. Відео: прем’єра 2021 року, режисер вистави – з. д. м. України, Неупокоєв Р. В., художній керівник курсу – з. а. України, Сільченко Т. І. <https://www.youtube.com/watch?v=4уаgсqXGMu0> (дата звернення 19.03.2024).

3. Вистава “Вертеп”. Відео: прем’єра 2021 року, режисер вистави та художній керівник курсу – з. а. України Сільченко Т. І. https://www.youtube.com/watch?v=9-VxyDY_yOg (дата звернення 19.03.2024).

4. Київський муніципальний академічний театр ляльок на лівому березі Дніпра. Офіційний сайт. URL: <https://puppet-theater.kiev.ua/vistavi/> (дата звернення 19.03.2024).

СЕКРЕТ Катерина,
студентка-магістр 1-(м)МТЛ курсу
кафедри мистецтва театру ляльок
КНУТКиТ імені І.К. Карпенка-Карого,
керівник Сільченко Тетяна Іванівна –
доцент, доктор мистецтва,
заслужена артистка України,
КНУТКиТ імені І. К. Карпенка-Карого,
Київ, Україна

ОСОБЛИВОСТІ ВИКОРИСТАННЯ ФАКТУРИ У ТЕАТРІ ЛЯЛЬОК

Театр є синкретичним видом мистецтва, оскільки поєднує в собі різні інші мистецтва, такі як: архітектура, музика, живопис, драматургічне, а також пластичне мистецтво. Над виставою зазвичай працює дуже багато людей, та одне з чільних місць у художньому задумі посідає сценограф, який відповідає за художньо-просторове вирішення спектаклю. Особливе значення для сценографа мають знання психології візуального сприйняття. Адже сцена є дуже великим об'єктом для миттєвого охоплення людським оком, і деякі особливості відчуття стають важливими в масштабах сцени, які в звичайному житті є зовсім не виразними [1]. В своєму арсеналі сценографи мають чимало засобів виразності, і щоразу створюють нові, поєднуючи різні типи, різні види, залежно від тенденцій продиктованих сьогоденням. Та серед всіх засобів виразності виділяють три основи, на яких будується вистава: колір, форма та фактура. Кожна з цих основ відповідає на питання, поставлені художником, в сукупності вони створюють метафору, особливу мову, якою художник спілкуватиметься з глядачем.

Використання основних засобів виразності у виставах театру ляльок потребує особливої обережності саме з практичної точки зору в порівнянні з драматичним театром. Фактура, лінії, форма мають бути спрямованими на персонажа-ляльку, адже саме лялька є центром у виставі театру ляльок. Складність полягає в різних підходах для підкреслення персонажа в композиційному аспекті: актор у драматичному спектаклі так чи інакше бере на себе увагу, бо є досить пластичним, рухливим, пропорційним до

сцени, а лялька занадто мала для легкого виділення її людським оком на великій сцені. Звісно, потреба акценту на акторові залежить від рішення художника та режисера, а от виділення ляльки-персонажа запитань не потребує, адже це є основою. Саме тому все має тягнутись до центру, себто до ляльки, акцентувати її, і що важливо – навколишній світ, створений на сцені, не повинен перекрити персонажа. Тому, аби лялька не загубилась на тлі декорацій, фактура має нести не лише сенсове навантаження, а й візуально не обтяжувати картинку.

При створенні світу персонажа, середовища, в якому він існуватиме, сам персонаж повинен бути створеним з тієї ж фактури, що і його світ. Іноді лялька може загубитись на тлі цього світу, злитися з фактурою загальною. Тоді художник використовує колір, який розбавляє візуальну картинку, але проблема може все ще залишитись і проявлятись в нецікавому візуалі. Часто художник може використати ту саму фактуру в зовсім іншому прояві або іншу текстуру, цим самим ускладнюючи візуально головний елемент. Також бувають роботи, де художник перенасичує візуальний ряд різними фактурами, формами і навіть кольорами. Тоді лялька губиться на тлі такої декорації, і навіть спеціальне виділення її світлом не допоможе, оскільки вона буде так чи інакше зливатись із різними фактурами і кольорами. Прикладом такого явища є вистава “Чарівник з країни Оз” режисера Дмитра Драпиковського, сценограф Микола Данько. Вистава є дуже яскравою, веселою, жанр вистави режисер визначає як мюзикл. Та у ній ляльки губляться на фоні костюмів, які переважно мають схожі відтінки кольорів з ляльками, а на тлі різнобарвних декорацій стають непомітними. Окрім того, у костюмах акторів використано дуже багато різних елементів, до того ж різнофактурних, які, в свою чергу, беруть увагу на себе [2].

Інший приклад: вистава “Останнє турення” режисера Олександра Куцика, сценографіні Тетяни Поринець. Верховинська легенда, яка вирішена в дуже гарних світлих тонах, також знайдена цікава фактура для хутра: тканина рвана смужками, місцями оздоблена мотузкою. Оскільки таке “хутро” у виставі використовується не тільки на тваринах-персонажах, а й в костюмах акторів, які працюють у відкритому прийомі, то на тлі такого костюма лялька подеколи губиться [3].

Важливо розуміти, що фактура у театрі – це не основний матеріал, з якого виготовляють декорацію, а лише візуальний характер поверхні. Себто якщо потрібне дерево, то бутафори можуть використати навіть пінопласт, фігурно вирізаний, офактурений марлею, який зі сцени не відрізниш від справжньої колоди. Хоча марля від природи не є матеріалом з дерева, в житті візуально зовсім не схожа на його текстуру, проте на сцені, при правильному розписі, вона матиме вигляд справжнього дерева. Звісно, можна використовувати і цілком натуральні матеріали, але потрібно пам'ятати, що вони є короткостроковими, себто дуже швидко псуються. По-перше, це вимагає додаткових витрат, по-друге, через те, що швидко псуються, вони можуть стати ненадійними під час сценічної дії. Окрім того, сценічне світло має властивість все натуральне робити візуально плоским, тому справжнє дерево може загубити свою текстуру під софітами.

Мистецький твір має бути об'єктом візуальних і естетичних вражень глядача і не викликати у нього позаідейних питань і дисонансів. Попри те, що фактура в сценографії театру ляльок є вагомим засобом виразності, вона досі є мало дослідженою, що може уповільнювати прогрес розвитку театру. Саме тому ця тема потребує глибокого аналізу та вивчення.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алішер А.В. Художній простір театральної вистави. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. 2020. № 2. С. 115–119.

2. Вистава “Чарівник країни Оз”. Відео: прем'єра 2023 року, Київський академічний театр ляльок, режисер вистави – Дмитро Драпіковський <https://youtu.be/-zSJmof4cbA?si=obm4QfXEFazDxNPh>

3. Вистава “Останнє туреня”. Відео : прем'єра 2023 року, Закарпатський академічний обласний театр ляльок, режисер вистави – Олександр Куцик <https://youtu.be/dIJUDEXlrYU?si=CLmJyW1YqKuNTIOR>

ТИТАРЕНКО Яна,
*аспірантка кафедри мистецтва театру ляльок
КНУТКіТ імені І.К. Карпенка-Карого,
головний режисер Львівського обласного
академічного театру ляльок,
викладач кафедри театрознавства та
акторського мистецтва ЛНУ імені Івана Франка,
Львів, Україна*

**ОСОБЛИВОСТІ ВИКОРИСТАННЯ ВИРАЗНОСТІ
ОБРАЗНОЇ МОВИ ТЕАТРУ ЛЯЛЬОК У НАВЧАЛЬНОМУ
ПРОЦЕСІ ФАХОВОЇ ПІДГОТОВКИ
МАЙБУТНІХ ЛЯЛЬКАРІВ**

**(Кафедра театрознавства та акторського мистецтва ЛНУ
імені Івана Франка)**

На відміну від навчання студентів кафедри мистецтва театру ляльок КНУТКіТ імені І.К. Карпенка-Карого (КНУТКіТ), де готують акторів, режисерів та сценографів для театру ляльок, й першої в Україні кафедри майстерності актора та режисури театру анімації ХНУМ імені І.П. Котляревського (ХНУМ), яка пропонує навчання майбутнім акторам і режисерам театру ляльок, фахова підготовка лялькарів у ЛНУ імені Івана Франка (ЛНУ) відбувається лише за напрямком актор театру ляльок. Протягом існування факультету культури і мистецтв (заснованого народним артистом України, професором Б.М. Козаком у 1999 році), набори курсів лялькарів здійснювалися на кафедрі театрознавства та акторського мистецтва усього декілька разів – це були цільові курси при театрі ляльок (майстри курсів – відповідні творчі керівники Львівського обласного театру ляльок різних десятиліть О. Куцик, У. Мороз, Я. Титаренко). Перший ліцензований набір на спеціальність “актор театру ляльок” був проведений улітку 2023 року головною режисеркою театру Я. Титаренко.

Отже, другою істотною відмінністю навчання студентів-акторів театру ляльок в ЛНУ є поки що унікальність (водночас, і ситуативна маргінальність) курсу лялькарів серед 4-х курсів акторів театру драми і кіно (ОР Бакалавр) та 2-х курсів акторів драми і кіно (ОР Магістр). У той час, як у Києві та Харкові студенти молодших курсів під час навчання мають змогу рівнятися

на підготовку та вимоги до старшокурсників, у студентів-лялькарів в ЛНУ в якості орієнтиру є першочергово творча практика Львівського академічного театру ляльок.

Специфікою підготовки акторів у ЛНУ є навчання кожного курсу при одному з львівських театрів. У 2024 році керівництво університету підписало меморандум про співпрацю з Національним українським драматичним театром ім. М. Заньковецької, Національним театром опери і балету ім. С. Крушельницької, академічним молодіжним театром ім. Леся Курбаса, академічним драматичним театром імені Лесі Українки, Першим академічним театром для дітей та юнацтва, академічним театром ляльок [1]. Така практика призводить, з одного боку, до ранньої “профілізації” студентів, їхнього виховання згідно з вимогами кожного театру, головного режисера, а з іншого – здобувачі з першого курсу не мають проблем з виробничою практикою, протягом всього навчання поглиблюють практичні знання в технологіях театрального виробництва і психології колективної творчості. Водночас з тим, здобувачам, які навчаються при театрах, бракує здорової конкуренції у власному студентському колі, вони “ізолювані” вимогами конкретного театру, оскільки в ЛНУ значно меншою мірою, ніж в ХНУМ чи КНУТКіТ, простежуються єдині вимоги кафедри (натомість у кожній творчій майстерні домінують свої параметри підготовки актора). Якщо покази студентських робіт у КНУТКіТ відбуваються в навчальному театрі “Арлекін”, а в ХНУМ – у навчальному театрі “Аніма”, то курсові та дипломні вистави студенти ЛНУ показують у нижній залі академічного театру. Особливо на перших курсах студентські покази в КНУТКіТ та ХНУМ відбуваються академічно, з максимальною увагою членів кафедри до техніки ляльководіння, а в ЛНУ студентам одразу дозволяють використовувати такі засоби театральності, як освітлення, мікрофони, музика, тощо.

КНУТКіТ та ХНУМ мають штат викладачів випускових профільних кафедр, де кожен педагог спеціалізується на різних системах ляльок, театрі тіней, масок тощо. При підготовці лялькарів в ЛНУ роботу з усіма системами ляльок та тінями, масками, предметами з курсом проводить педагог-універсал. Лише майстерність актора в живому плані здобувачі опрацьовують з іншим викладачем (інколи викладачами). Тому в нашій педагогічній практиці в ЛНУ на курсі лялькарів, набраному у

2017 році, ми вдавалися до методу наочної відеодемонстрації роботи актора з ляльками різних систем (з відеотеки ХНУМ). Це було особливо важливо, оскільки в репертуарі Львівського академічного театру ляльок немає вистав з системою руки-кульки або з масками, тантамаресками тощо. Втім, у роботі з курсом, який було набрано влітку 2023 року, ми свідомо обмежили наочний матеріал, прагнучи спрямовувати студентів теоретично, щоб вони виявляли власну фантазію, не були скуті прикладами.

Образною мовою театру ляльок студенти ЛНУ починають опановувати з завдань на пластику руки, з вправ на пропедевтику (1 семестр). Дозволяється обрати для вправ (що просто фіксують настрої без розвитку сюжету), або етюду (який має складнішу структуру, навіть зміну мети та тональності), улюблену музичну композицію, за умови що вербальний текст не має відволікати. При цьому важливо ув'язати номер до 3-х хвилин з ритмом музики. Наступний професійний інструмент – рука-кулька (2 семестр), етюди на розвиток фантазії. В цьому ж семестрі додається тренаж з тростинною лялькою (може бути танцювальний тренаж). Наступний етап опанування образною мовою театру ляльок – удосконалення ляльководіння тростинної системи. Ми обираємо для 3 семестру поетичний матеріал (зокрема, у 2024 році це має бути курсова робота за Л. Костенко). Мета – індивідуальні монологи з лялькою в кількاپлановому сценічному просторі, акцент на артикулювання, спілкування лялькою та з лялькою, створення образу, настрою. У 4 семестрі студенти готують монологи лялькою будь-якої системи ляльок. У 5 і 6 семестрах студенти роблять уривки вистави. Наприкінці 7 семестру має бути готова дипломна вистава.

У той час як все вище перелічене можна вважати особливостями процесу підготовки майбутнього лялькаря в ЛНУ, відсутність на кафедрі художньої майстерні для виготовлення ляльок та декорацій, як і відповідних кваліфікованих фахівців, які б, навчаючи, готували разом зі студентами матеріальну частину вистав, є проблемою. У навчальному плані ЛНУ значно зменшена кількість годин для дисципліни, яка в КНУТКіТ та ХНУМ є однією з обов'язкових – технологія виготовлення театральної ляльки. Внаслідок цього додатковим завданням керівника курсу є залучення матеріальної частини для курсової вистави та навчального процесу з альтернативних джерел [2].

Одним з експериментів у процесі навчання лялькарів на кафедрі з одним дипломованим фахівцем-практиком театру ляльок є необхідність залучати на короткотривалі викладання (один семестр) молодих акторів Львівського академічного театру ляльок, які здобули магістерську освіту в КНУТКіТ і ХНУМ. Залучення додаткових викладачів дасть змогу на дипломному тижні показати три різножанрові вистави курсу з різними системами ляльок.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. З метою розвитку дуальної освіти Університет налагоджує співпрацю з Львівським академічним обласним театром ляльок. Дата оновлення 2.01.2024. URL: <https://lnu.edu.ua/z-metoiu-rozvytku-dualnoi-osvity-universytet-nalahodzhuie-spivpratsiu-z-lvivskym-akademichnym-oblasnym-teatrom-lialok/> (дата звернення 21.03.2024).

2. Навчальна програма спеціальності 026 Сценічне мистецтво. URL: <https://kultart.lnu.edu.ua/academics/bachelor> (дата звернення 17.03.2024).

ТКАЧУК Олена,
*студентка 1 курсу ОС Магістр кафедри
майстерності актора та режисури театру анімації
Харківського національного університету
мистецтв ім. І.П. Котляревського,
артистка-ляльковод Рівненського академічного
обласного театру ляльок,
керівник Інюточкін О.О. – професор,
заслужений діяч мистецтв України,
завідувач кафедри майстерності актора та
режисури анімації ХНУМ ім. І. П. Котляревського,
Харків, Україна*

ТЕАТРАЛЬНЕ НАВЧАННЯ В КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ: СПІЛЬНІСТЬ ТА ВІДМІННІСТЬ ПІДХОДІВ ХАРКІВСЬКОЇ ТА РІВНЕНСЬКОЇ ТЕАТРАЛЬНИХ ШКІЛ

Метою цієї доповіді є визначення основних тенденцій розвитку Рівненського академічного обласного театру ляльок, який є одним з лідерів серед українських театрів ляльок.

Рівненські лялькарі відрізняються своїм феноменом. Попри те, що театр був заснований у 1975 році, колектив упевнено зберігає та поширює практичні та теоретичні знання і навички сценічного мистецтва завдяки співпраці з кафедрою театрального мистецтва РДГУ. Свого часу головний режисер А. Роденко, який є випускником харківської школи лялькарів, разом з іншими представниками цієї школи, які працювали в Рівненському театрі, забезпечили спадкоємність традицій Харківської школи на сцені Рівненського театру ляльок.

Нове покоління створює передумови для максимально планомірного і стабільного розвитку Рівненського академічного обласного театру ляльок, який є чудовим театральним явищем у світі ляльководів. Вистава “Чарівні сірники” за мотивами казки Андерсена “Дівчинка з сірниками”, що була поставлена в 2023 році, є прикладом поєднання різних театральних шкіл. У цій виставі використовуються як класичні верхові гапітно-тростинні ляльки, так і прийоми живого плану. Більшість акторів, задіяних у виставі, є випускниками кафедри театральної режисури РДГУ, а також є представники інших театральних шкіл.

Рівненська кафедра театральної режисури має багату традицію українського театрального мистецтва. За свою історію вона випустила багато спеціалістів, які працюють акторами і режисерами в різних театрах. Випускниками кафедри були і є: В. Є. Підчерковний, який у різний час був головним режисером Рівненського, Івано-Франківського та Львівського театрів ляльок; заслужені артисти України А. Куделя, С. Лозовський, О. Шило, актор і режисер І. Данілін, В. Хайнський та інші.

Кафедра займається підготовкою фахівців за такими кваліфікаціями: “актор драматичного театру” та “режисер драматичного театру”. Освітньо-кваліфікаційні рівні, на яких здійснюється підготовка, – бакалавр та магістр.

Під час навчання студенти отримують знання з різних професійно-орієнтованих і спеціальних дисциплін, що допомагають їм підготуватися до майбутньої фахової діяльності.

Серед спеціальних фахових дисциплін основне місце посідають режисура та майстерність актора, оволодіння якими передбачає напрацювання спеціальних навичок і умінь, таких як

сценічна мова, сценічний рух, фехтування, художнє оформлення вистави, основи гриму, постановка танцю у виставі, музичне оформлення вистави та інше. Значну частку навчального плану становлять вибіркові дисципліни та спецкурси, які дають змогу випускникам створювати індивідуальну освітню траєкторію. Це основи майстерності актора театру ляльок, майстерність актора розмовного жанру, режисура масових театралізованих видовищ та інше [1].

Унікальні методи навчання та підходи до акторської підготовки, розроблені кафедрою театральної режисури РДГУ допомагають студентам не лише освоїти технічні аспекти акторської роботи, а й розвинути власну творчість та виразність. Крім того, кафедра є важливим культурним центром у місті, організовуючи вистави, майстер-класи та інші заходи, які сприяють розвитку та популяризації театрального мистецтва серед громадськості. Таким чином, огляд історії кафедри театральної режисури РДГУ наголошує її значення як ключового фактора в формуванні акторського мистецтва та культурного життя регіону. Вона продовжує відтворювати традиції та створювати нові можливості для майбутніх поколінь акторів та любителів театрального мистецтва.

Харківська театральна школа кафедри театру анімації відзначається своєю унікальністю та специфічними особливостями, які відображаються у її методиках навчання й підходах до акторської майстерності. Деякі напрями навчання актора харківської школи, на мою думку, мають бути в системі вищої освіти, включеними до навчальних програм кафедри театральної режисури РДГУ.

Методика тренінгів і вправ спеціальних дисциплін залишається традиційною: подолання м'язових затисків, сприйняття і спостережливості, пам'ять на відчуття тощо – поступово підводять студентів до дії в умовах вимислу. Ставлячи перед студентом найпростіше завдання у виконанні фізичної дії, ускладнювати його різними запропонованими обставинами, підводити до створення етюдів. За словами О. Рубинського: “Тема “живого” плану – психофізика тіла людини. Здійснюється відповідний комплекс тренінгів і вправ з розробки психофізичного апарату. Актор мислить пластичними категоріями, тому цей пласт сценічної підготовки студент повинен вивчати особливо ретельно,

досліджуючи психофізику власного тіла, набуваючи вмінь у максимальній його виразності.

Тема лялькового плану – вивчення психофізики “тіла” ляльки. Основою навчання є дослідження природи. Так само, як художник тренує свій зір, малює куби і трапеції, музикант щодня виконує гами, лялькареві потрібні свої вправи.

Під час вивчення природи, студент повинен навчитися передавати будь-які рухи “духу життя людини” з площини психофізики тіла людини на площину психофізики “тіла” ляльки” [2].

У вищій театральній школі студенти вивчають складну та рідкісну професію актора театру ляльок. Вони повинні мати високий рівень загальної культури, опанувати закони творчого процесу, а також набути необхідні технічні навички. Розвиток творчого потенціалу студентів починається в навчальному закладі за програмами, які увібрали в себе найкращі традиції та досвід театральних викладачів. На думку С. Фесенко: “Школа лялькаря може успішно виконувати своє завдання лише в разі, якщо розвиток театральної освіти сприятиме розвитку театральної педагогічної думки в галузях теорії мистецтва театру ляльок, удосконалення артистичної техніки лялькаря та методики навчання акторської майстерності” [3].

У театрі ляльок створення сценічного образу відрізняється від роботи драматичного актора. Тут актор втілює “зовнішнє життя ролі” через ляльку, а не “внутрішню лінію”. Це особливість театру ляльок, де художник відтворює зовнішній вигляд персонажа, а лялькарь втілює художній образ на сцені. Для актора-лялькаря важливо володіти технікою водіння ляльок та акторською майстерністю. Вища театральна школа України готує акторів-лялькарів, які володіють усіма системами ляльок та мають необхідні навички для створення сценічного образу з лялькою. Такі актори можуть працювати в професійних театрах і розвивати нові виразні можливості ляльки на сцені.

Українська культура багата на традиції та інновації, що відображається і в методиках театральної освіти. Харківська та Рівненська театральні школи мають свої особливості та підходи до навчання, але спільно працюють над формуванням акторської майстерності та розвитком театального мистецтва в Україні. Харківська театральна школа відома своїми високими стан-

дартами та акцентом на акторську техніку. Завдяки багаторічному досвіду та глибокому вивченню акторської майстерності, студенти отримують навички, які дозволяють їм виразно та ефективно виступати на сцені.

Натомість Рівненська театральна школа фокусується на розвитку творчості та індивідуальних можливостей кожного студента. Її підхід полягає у стимулюванні креативності та експериментів, щоб актори могли виражати себе та свої унікальні ідеї через театральне мистецтво.

Незважаючи на ці відмінності, обидві школи мають спільні цілі та цінності, спрямовані на підтримку та розвиток української культури. Об'єднуючи традиційні методи з сучасними підходами, вони формують нове покоління акторів, які продовжують дивувати та надихати глядачів у всій країні.

Отже, обмін досвідом та співпраця між Харківською та Рівненською театральними школами сприяють розвитку української театральної сцени через різноманітні театральні вистави та проекти. Досліджуючи традиції обох шкіл, ми сподіваємося на більшу співпрацю та розширення навчальних програм, зокрема у лялькарській школі. Володіння спеціальними техніками лялькарства є важливим для підготовки майбутніх спеціалістів для театру ляльок, тому що більшість випускників кафедри театральної режисури отримують цей досвід безпосередньо на сцені Рівненського академічного обласного театру ляльок, переймаючи досвід старших колег.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Кафедра театральної режисури. Сайт : URL: <https://hudped.rshu.edu.ua/pro-nas/kafedri/teatralno%D1%97-rezhisuri/> (Дата звернення 23.03.2024).
2. Рубинський О.Ю. Методичні принципи виховання актора Харківської школи лялькарів. Культура України. 2010. Випуск 30. С. 3, 7, 10.
3. Фесенко С.Я. Особливості виховання актора-лялькаря. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. 2018. Випуск 51. С. 192-193.

*ТРУШЕВСЬКА Ангеліна,
аспірантка першої кафедри акторського
мистецтва та режисури драми,
Київський національний університет театру,
кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого,
Київ, Україна*

ІНДИВІДУАЛЬНИЙ ПІДХІД ДО АКТИВІЗАЦІЇ ТВОРЧОГО НАЧАЛА АРТИСТА ЗА ДОПОМОГОЮ ЧУТТЄВОГО ІНТЕЛЕКТУ: АВТОРСЬКИЙ МЕТОД

Розкриття творчого начала артиста є однією зі складових успішності кінцевого мистецького продукту – вистави. Проте у роботі часто режисер стикається з певними шаблонами сприйняття артиста або так званими “закладками ума”, що робить його гру “прісною” та неприродною. Відомо, що до кожної людини в контексті творчої складової потрібен індивідуальний підхід. Це спричинено унікальним набором звичок і життєвого досвіду окремого індивіда.

Що може допомогти розкриттю творчого начала артиста? Насамперед режисер має стати на один рівень з ним, аби побачити та відчути його зсередини. В процесі комунікації виявляються так звані “закладки ума” артиста, що створюють певні обмеження для прояву його творчого начала. За допомогою чуттєвого інтелекту режисером інтуїтивно виявляється індивідуальний прийом під конкретного артиста. Таким чином, відбувається його вихід зі “стану Его-ума” (припиняється “шум в голові”, або внутрішній монолог) та перехід на чуттєво-духовний рівень (формується внутрішня тиша), з метою усвідомленого розкриття унікальних здібностей артиста. В результаті спільної неординарної діяльності, невідомих дій для артиста, в його головному мозку формуються нові нейронні зв’язки.

Підходячи до питання розкриття творчого начала, режисером (автором тексту) в контексті авторського методу був запропонований неординарний прийом “запуску” тіла, а саме семиденний “віршований марафон” бігу на солідний кілометраж, аби “розкачати” енергію, активізуючи процеси нервової системи. Маршрути при цьому пропонувались щодня нові, аби у артиста не формувався шаблон сприйняття, а, навпаки, проявлялася

спонтанність. Біг включав багатшаровий функціонал з контролю та розподілу дихання, читання драматургічного матеріалу, основу якого становили 7 віршів, у різних емоційних тонах за шкалою Рона Хаббарда, де нижчий тон – смерть тіла, вищий – ентузіазм. Нагадаємо, існує 12 основних тонів: смерть тіла, апатія, горе, страх, прихована ворожість, гнів, антагонізм, нудьга, консерватизм, сильний інтерес, бадьорість, ентузіазм. Тони до кожного вірша обирались випадковим чином, як режисером, так і артистом згодом, і могли не збігатися з темою чи настроєм вірша. Це давало змогу розширити емоційний спектр артиста та проявити його власне бачення, не фіксуючись на режисерських завданнях.

Слід зазначити, що ще однією умовою марафону був помірний безперервний біг. Таким чином були створені певні умови, в яких у артиста не було можливості включатись у розумову діяльність, адже вся увага була зосереджена на тілесних процесах. Результативність індивідуального підходу виявлялась уже з першого дня: поступове додавання завдань, збільшення кілометражу, безперервне читання текстового матеріалу. Так, у перші дні фізично невідготовленому артистові було важко опанувати таку відстань, координуючи стриманий, проте безперервний біг з правильним розподілом дихання та читанням віршів у різних емоційних тонах. Натомість такий багатофункціональний принцип спричинив шок мозку артиста. Внаслідок чого були частково “вимкнені” усталені когнітивно-поведінкові патерни, адже весь енергетичний ресурс спрямовувався на подолання тілом відстані. Концентрація на поточному моменті стала першою сходинкою до відчуття творчого начала. Так, при виконанні сумісної дії, задля досягнення спільних завдань відбулось поєднання двох творчих начал – артиста та режисера.

Свіже повітря та постійна зміна кадру сприяли певному ефекту, а саме безперервній циркуляції енергії всередині кожного учасника експерименту. Синхронізація у темпоритмі була досягнута приблизно на третій день марафону, що оптимізувало внутрішні процеси творчих начал артиста та режисера, утворивши невидимий енергетичний канал між ними.

У ході експерименту були виявлені деякі важливі моменти, такі як: часткова відсутність концентрації артиста на виконува-

них діях та нерозвинена навичка розподілу енергетичного потенціалу на віршований фрагмент.

Початкові дні марафону: артистові давалась можливість робити паузи між віршами, переходячи на ходьбу, аби відновити сили та нормалізувати дихання. Адже важливою умовою марафону був не біг на швидкість, а безперервний рух протягом від однієї до двох годин. Тож ми виявили, що в моменти умовних пауз, артист з режисером відволікались на звичні для них заняття в повсякденному житті, а саме обговорення знайомих тем, телефонні розмови або вираження артистом невдоволеності через важкість завдань. Цілком природна історія, адже для мозку людини опинитись у невідомих для нього обставинах є стресовим фактором, і з метою подолання стресу він повертається до звичних поведінкових патернів. Проте під час бігу, коли енергія циркулює вільно і немає можливості відвернути увагу від виконуваної дії, моменти переходу в режим “на автоматі” виявляти набагато легше. Так режисер допомагає артистові виявити, де він повертається в минулі патерни, втрачаючи фокус уваги на моменті, а артист у свою чергу допомагає режисерові. Створюється дзеркальна модель контролю якості виконання поставлених завдань.

Другий момент полягав у відсутності навички артиста розподіляти свій енергетичний потенціал на віршований фрагмент. Стало наочно видно, як він “здувався”, не дійшовши до кінця вірша. Це явище можна порівняти з виконанням вокального твору, коли у виконавця не вистачає дихання до кінця фрази або свідомого самоконтролю для необхідного утримання дихання. З власного досвіду пропоную дієвий нестандартний спосіб розвинути техніку дихання вокалістові при опануванні складних довгих пасажів: використання бігу на місці під час виконання музичного фрагмента. В такий спосіб навантаження на дихання йтиме вдвічі більше, ніж при співі в статичному положенні, тож вокалістові потрібно буде докласти значно більше зусиль для утримання дихання, щоб хоча б проспівати фразу. При такому підході, вже виконуючи конкретний пасаж за звичайних умов, у виконавця не виникне складнощів з диханням, адже навантаження зменшиться вдвічі.

У результаті експерименту вдалося виявити, що артист стає максимально органічним у прочитанні текстового матеріалу за

рахунок відключення свідомості (стану “Его-ума). В умовах бігу мозок отримує велику кількість енергії через виконання фізичної дії, тож йому не потрібно її витягати з тіла, звертаючись до старих моделей поведінки. Так у артиста разом з режисером відкривається канал до підсвідомості (чуттєво-духовного рівня сприйняття), в якій знаходяться творчі начала обох учасників. Такий підхід надалі дає можливість транслявання драматургічного матеріалу на чуттєвому рівні, вільного гармонійного обміну ідеями, пропозиціями, відчуттями, концепціями у створенні спільного продукту – вистави. Приклад останнього сьомого дня експерименту можна переглянути за посиланнями [1; 2].

Отже, концепція авторського методу являє собою певний алгоритм, що включає в себе: формування довірливих стосунків між артистом та режисером – інтуїтивного виявлення, шляхом проб, неординарних і незвичних дій для артиста задля “вимкнення” його внутрішнього монологу – перехід до внутрішньої тиші, задля відкриття знань і ресурсів підсвідомості артиста – практичне використання інтуїтивно-чуттєвого мислення артиста задля усвідомленого виконання поставлених режисером завдань.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Трушевська А. (2024). Віршований марафон. Ч. 1. URL: <https://www.instagram.com/reel/C2CX5DNNm7F/?igsh=MWx5cTUyb3RzNG5udg==>
2. Трушевська А. (2024). Віршований марафон. Ч. 2. URL: <https://www.instagram.com/reel/C2CZti1NIUq/?igsh=OXZyM2Juc2h5bHpo>

Наукове видання

II Всеукраїнська
науково-творча конференція

**«СУЧАСНА ПРОФЕСІЙНА ПІДГОТОВКА
ФАХІВЦІВ СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА:
ПОЛІЛОГ ТЕАТРАЛЬНИХ ШКІЛ УКРАЇНИ»**

*За зміст тез, достовірність фактів,
цитат тощо відповідає автор.*

Керівник видавничого проекту *Віталій Зарицький*
Комп'ютерний дизайн *Олена Щербина*
Авторська редакція

Підписано до друку 30.05.2024. Формат 60x84^{1/16}.
Папір офсетний. Друк офсетний. Гарнітура Times New Roman.
Умовн. друк. аркушів – 7,32. Обл.-вид. аркушів – 5,91.
Тираж 300

Видавець і виготовлювач: ТОВ «Видавництво Ліра-К»
Свідоцтво № 3981, серія ДК.
03142, м. Київ, вул. В. Стуса, 22/1
тел.: (050) 462-95-48; (067) 820-84-77
Сайт: lira-k.com.ua, редакція: zv_lira@ukr.net