

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА СТРАТЕГІЧНИХ
КОМУНІКАЦІЙ УКРАЇНИ**

**КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ТЕАТРУ КІНО І
ТЕЛЕБАЧЕННЯ ІМЕНІ І. К. КАРПЕНКА-КАРОГО**



ІІІ ВСЕУКРАЇНСЬКА НАУКОВО-ТВОРЧА КОНФЕРЕНЦІЯ

**«АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ ПРОФЕСІЙНОЇ ОСВІТИ В СФЕРІ
ПЕРФОРМАТИВНОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ»**

**(до двадцятиріччя кафедри мистецтва театру ляльок
Київського національного університету театру, кіно і телебачення
імені І. К. Карпенка-Карого)**

КИЇВ

24-25 лютого 2025 року

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

**«ГРАМАТИКА МОВИ СУЧАСНОГО ТЕАТРУ ФОРМИ» –
АВТОРСЬКА МЕТОДИКА ВИХОВАННЯ МАЙБУТНІХ МИТЦІВ
«ТЕАТРУ БЕЗ КОРДОНІВ». ЛАБОРАТОРІЯ «SBR»**

Процес сучасного продакшену у театрі вимагає від авторів коротких термінів реалізації продукції та завжди інноваційних концепцій. Тож режисерсько-педагогічні моделі підготовки митців у сфері театру ляльок потребують переосмислення та трансформації. **Відкритість до експериментів і гнучкість методів** є основою творчого процесу в театрі без кордонів. Це підхід, який сприяє розвитку інноваційних ідей і дає змогу театральним творам бути живими, актуальними і відкритими для нових інтерпретацій та взаємодій з глядачами.

«Грамматика мови сучасного театру форми» – це збалансована режисерсько-педагогічна модель виховання майбутніх творців (драматург, режисер, сценограф, продюсер) «театру без кордонів». Вона основана на урівноваженні канонів традиційного театру (традиційно-східна парадигма театральної освіти) та інноваційних технологій креативної індустрії XXI століття (сучасно-західна парадигма театральної освіти) [1, *[URL](#):]. Це режисерсько-педагогічна концепція, метою якої є підготовка молодих митців до роботи у просторі сучасного театру форми – міждисциплінарного, відкритого до різноманіття засобів вираження і такого, що долає традиційні художні межі.

Одним з етапів опанування граматики мови сучасного театру форми є лабораторія стратегії будови ролі «SBR». Це динамічний процес, який підтримує розвиток митця – відкритого, мультипрофесійного та повністю інклюзивного у своєму вираженні. **Ціль:** Виховання авторських навичок у студентів мистецьких

ВНЗ. Оновлення класичних канонів театру через руйнування когнітивних, ментальних і професійних стереотипів з метою створення унікального авторського художнього образу. **Завдання:** Візуалізація контексту та підтексту монологу персонажа з класичної драматургії через сублімацію власного досвіду, поєднуючи за принципом «поліанімації» інструменти перформансу, театру ляльок, кінематографії, акційного візуального мистецтва, мультимедіа та диджитл технологій. Основні **принципи «SBR»:** **Експеримент** – Постійний процес випробування нових форм виразу, методів і технік, що дає можливість артисту виходити за межі традиційних рамок театрального мистецтва та створювати інноваційні проєкти; **Інтеграція** – З'єднання різних дисциплін і підходів у творчому процесі, таких як рух, музика, світло, мультимедіа, для досягнення цілісного художнього результату; **Інклюзивність** – пошук і створення мистецьких висловлювань, які ґрунтуються на особистих переживаннях, емоціях і досвіді, що дає змогу артисту передавати істинну сутність і враження; **Рефлексія** – постійний аналіз і самооцінка творчих процесів і результатів для вдосконалення власної практики й розуміння того, як і чому працюють певні форми виразу; **Діалог** – відкритість до взаємодії з іншими учасниками процесу, такими як глядачі, колеги, партнери, для розширення перспектив і впливу на розвиток власної творчості – праця не в конкуренції, а в колаборації.

Саме **синергія** різноманітних інструментів художньо-образної мови дає можливість швидкого створення нового, якісного продукту театрального мистецтва. Працюючи із контрастами, парадоксами та контрапунктами візуального та перформативного просторів, народжується із «нульової точки» абсолютний аутентичний (особистий) / інклюзивний витвір сучасного мистецтва.

Основний педагогічний метод опанування «SBR» – це тренінгова система, що побудована на принципах школи «Баухаус». Імпровізаційні перформативні техніки – це важлива робота в умовах невизначеності, незнання, первинності – у моменті, коли ми повертаємося до «нульової точки». Режисерсько-педагогічний підхід, де відсутність чітких орієнтирів і визначених цілей стає не обмеженням, а способом відкриття нових горизонтів, дає змогу глибше проникнути в процес творчого самопізнання.

Поліфонічна композиція, де кожен елемент має свій «голос» і вираз, є підходом, в якому різні компоненти твору або вистави взаємодіють, зберігаючи свою індивідуальність і водночас формуючи єдину, цілісну, динамічну структуру – «поліанімацію» [2, *[URL](#):]. Це надає можливість створювати багатошарові, багатогранні композиції, де кожен елемент – будь-то персонаж, сцена, музика чи рух – має свою окрему роль, але всі вони працюють разом для досягнення гармонії та глибшого смислового ефекту.

Лабораторія включає **п'ять етапів** практичних занять – розробка особистого монологу мовою форми (інсталяція, мультимедіа, оживлення об'єктів) та мовою тіла (техніка автентичного руху); аналіз здобутого досвіду у попередніх вправах та створення візуального образу монологу (колаж, інсталяція); конструювання мультимедійного простору монологу діджитл інструментами; будування перформативної акції монологу; підготовка та презентація авторського художнього продукту. Така система дає можливість у короткій термін постановочного процесу отримати практичні навички у розумінні різниці між поняттями «знак», «символ» і «метафора». Що, в свою чергу, стає основою будування перформативної історії за правилами літературного мистецтва. А робота з кольором, формою, текстурою та композицією, глибинне, практичне дослідження технік анімації об'єктів повною мірою реалізує інклюзивність концептуального мислення автора.

Методика описана та презентована в рамках дослідницької резиденції у Варшавській театральній академії ім. О. Зельверовича, за підтримки Visegrad 4 Ukraine у листопаді 2024 року, та на міжнародному фестивалі театральних шкіл «Метаформи», Вроцлав 2024.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Білинська Ю. Перформативна практика та принцип «поліанімації» як сучасні сегменти майстерності актора. Креативний простір: електронний науковий журнал. Харків: СГ НТМ, 2021. № 4 С. 7. URL: <https://www.newroute.org.ua/crp/>
2. Білинська Ю. Поняття «поліанімація» в сучасному театральному процесі Європи, The 11th International scientific and practical conference – Priority directions of science and technology development (July 11-13, 2021) SPC — Sci-conf.com.ua, Kyiv, Ukraine. 2021. С. 346. URL: <https://sci-conf.com.ua/wp-content/uploads/2021/07/PRIORITY-DIRECTIONS-OF-SCIENCE-AND-TECHNOLOGY-DEVELOPMENT-11-13.07.21.pdf>
3. Marek Waszkiel. Reżyser w teatrze lalek. *Teatr Lalek*. Nr 1. С. 127.

***БІНЄВА Алла Махмудівна,**
старший викладач кафедри
сценічного мистецтва і культури
Київського національного університету
технологій та дизайну, Київ*

СОЦІАЛЬНІ МЕРЕЖІ ЯК ПЛАТФОРМА ВИСТУПУ ТА ПСИХОЛОГІЧНИЙ ВПЛИВ НА КОРИСТУВАЧІВ

Вступ: Соціальні мережі перетворилися на своєрідну «сцену» для мільйонів користувачів, де кожен може звертатися до широкої аудиторії без необхідності попередньої професійної підготовки або досвіду. Це стосується різноманітних форм публічної діяльності, таких як виступи, інтерактивні спілкування, проведення вебінарів, онлайн-трансляцій, де будь-яка людина має можливість поділитися власною інформацією, думками або життєвим досвідом. У сучасному світі формат і звички споживання інформації зазнали значних змін під впливом цифрових технологій і соціальних мереж. Тому, окрім володіння традиційними риторичними прийомами, блогери повинні розуміти специфіку функціонування соціальних медіа та їхніх алгоритмів. Як наслідок, для ефективного просування власного контенту, блогери змушені застосовувати широкий спектр інструментів психологічного впливу на аудиторію, враховуючи як емоційні, так і когнітивні аспекти комунікації.

1. Соціальні мережі як нова платформа для публічних виступів

Соціальні мережі суттєво трансформували комунікаційний простір, надавши можливість здійснювати публічні виступи без необхідності традиційної професійної підготовки, що характерно для класичних форм ораторського мистецтва. В умовах сучасного інформаційного середовища, комунікатори мають адаптувати свій контент до змін когнітивних особливостей аудиторії, зокрема до фрагментованого сприйняття інформації. Це вимагає лаконічної та чіткої подачі думок, що відповідає швидкому темпу споживання контенту.

1.1. Соціальні медіа як простір для відкритих виступів

Завдяки розвитку таких соціальних мереж, як Instagram, YouTube, TikTok та інших платформ, можливість створювати контент і отримувати увагу величезної

аудиторії стала доступною практично кожній людині. Соціальні мережі створюють унікальний простір для масової комунікації, який раніше був доступний лише професійним журналістам, ораторам або медіаперсонам.

1.2. Відсутність традиційних обмежень у публічних виступах

Однією з ключових особливостей блогерського спілкування є те, що контент не підлягає строгим вимогам традиційного ораторського мистецтва. Блогери-непрофесіонали, не будучи обмеженими класичними нормами структури виступу, технікою подачі матеріалу або вимогами до стилістики, мають можливість експериментувати з різними форматами та стилями викладення. Водночас це створює виклики, адже відсутність стандартів може знижувати рівень професійності та системності викладених думок.

2. Методи психологічного впливу, які використовують блогери

2.1. Емоційна маніпуляція

Одним із найпоширеніших інструментів впливу, який використовують блогери, є маніпуляція емоціями аудиторії.

Використання емоційних тригерів. Блогери активно залучають такі емоції, як страх, співчуття, радість або захоплення, для утримання уваги аудиторії.

Створення штучних емоційних кульмінацій. Для збереження уваги глядачів блогери часто вдаються до драматизації контенту.

2.2. Використання технік впливу на підсвідомість

Ефект соціального підтвердження (Social Proof). Блогери демонструють велику кількість підписників, уподобань або коментарів, що підсвідомо формує враження про їх авторитетність та популярність використовуючи «психологічний та соціальний феномен, в якому люди копіюють дії інших, коли не знають, як правильно вчинити у тій чи іншій ситуації» [4, с. 78].

Нейролінгвістичне програмування (НЛП). Деякі блогери використовують елементи нейролінгвістичного програмування у своїх виступах, застосовуючи певні мовні конструкції.

Ефект «дружніх» стосунків. Блогери часто створюють ілюзію близького особистого спілкування зі своєю аудиторією, звертаючись до глядачів, як до друзів,

використовують особисті історії або навмисно показують «недосконалий» контент, щоб видаватися максимально природними та доступними.

3. Актуальність та важливість ораторських навичок для просування і популяризації контенту у соціальних мережах

У сучасних соціальних мережах, де швидкість споживання інформації та її візуальна привабливість відіграють важливу роль, фундаментальні навички ораторського мистецтва залишаються ключовими для досягнення ефективної комунікації. Незважаючи на тенденцію до спрощення форм подачі матеріалу, базові принципи публічних виступів, такі як грамотне мовлення, володіння голосовим апаратом, правильне використання інтонаційних засобів і логічна послідовність викладення, значно підвищують ефективність взаємодії з аудиторією.

3.1. Важливість володіння технікою мовлення

Майстерне володіння голосом, демонстрація чіткості та грамотність мовлення, вміле використання інтонаційних засобів та дотримання логічної послідовності викладу сприяють кращому розумінню повідомлень, а оратору додають авторитетності та переконливості.

3.2. Техніки переконливих публічних виступів

Блогери, як сучасні оратори, використовують різні техніки переконання для того, щоб впливати на свою аудиторію та мотивувати її до певних дій. Переконливість, з одного боку, базується на чіткій структурі повідомлення, а з іншого – на здатності спонукати аудиторію до емоційної реакції через добре підібрані інтонаційні та невербальні засоби. «Уміння створювати та проводити плідні презентації має практичні переваги – ви можете ефективніше продавати свої товари / послуги або рекламувати будь-який бізнес чи професійну діяльність, якими володієте, можете пришвидшити зростання бізнесу, використовувати себе як носія реклами, але це також надає особисті переваги» [2, с. 17].

Висновки: Зміни в інформаційному просторі та в способах сприйняття інформації призвели до перетворення соціальних мереж на потужну платформу для публічних виступів і взаємодії з широкою аудиторією. Блогери активно використовують різноманітні психологічні методи впливу для залучення та

утримання своєї аудиторії. Однак, незважаючи на низький поріг входу в цей новий медіапростір, для досягнення стійкого успіху та довготривалого впливу важливо володіти основами ораторського мистецтва.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Каплунов Д. Королі соціальних мереж. Київ : Book Chef, 2023. 431 с.
2. Кеннеді Д. Метьюз Д. Потужні презентації. Харків : Фабула, 2023. 208 с.
3. Москаленко В. В. Психологія соціального впливу. Київ, 2007. 448с.
4. Чалдині Р. Психологія впливу. Харків : КСД, 2022. 608 с.
5. Defining the Future of Human Information Consumption | Deepwater. URL: <https://deepwatermgmt.com/philosophy/defining-the-future-of-human-information-consumption/> (дата звернення: 20.10.2024).

*ГОЛОВАТЮК Іван Григорович,
аспірант кафедри соціальної роботи та
менеджменту соціокультурної діяльності
Тернопільського національного
педагогічного університету імені
Володимира Гнатюка, Тернопіль*

АРТ-ТЕРАПІЯ ЯК ІНСТРУМЕНТ ФОРМУВАННЯ ОСОБИСТОСТІ МАЙБУТНІХ АКТОРІВ

Арт-терапія, що виникла як метод лікування мистецтвом у 40-х рр. ХХ століття і використовувалась для пришвидшення процесу лікування хворих в госпіталях за допомогою занять творчістю, нині застосовується також як засіб гармонізації та розвитку особистості. Арт-терапія має у своєму арсеналі художні прийоми і творчість її орієнтована на внутрішній потенціал особистості з акцентом на природне виявлення почуттів, настроїв, емоцій [2, с. 209].

Формування всебічно розвиненої особистості студентів – майбутніх акторів актуалізується у зв'язку з тим, що професія актора пов'язана з безпосереднім впливом акторської діяльності на емоційний і чуттєвий світ глядачів. Лише самодостатня і самореалізована особистість здатна здійснювати ефективний вплив на формування індивідуальності інших осіб. Особливої актуальності набуває роль професійної діяльності акторів лялькових театрів у становленні ціннісних орієнтирів і світогляду юних глядачів. У цьому зв'язку можна виокремити кілька аспектів впливу актора та продуктів його творчої праці на особистості глядачів зокрема виховний, навчальний і розвивальний.

Лялькові театри тісно співпрацюють як із дитячими садочками, так і зі школами. Поширеною є практика проведення вистав безпосередньо в приміщеннях навчальних закладів, що дає змогу акторам безпосередньо долучатися до виховного процесу дошкільників і школярів.

Окрім того, вистави, які відбуваються в театрах ляльок, зазвичай мають навчальний елемент, наприклад, вистави про правила дорожнього руху, пожежну безпеку, пори року тощо. Завдяки таким постановкам юні глядачі засвоюють базові

правила суспільної поведінки та отримують уявлення про основи функціонування соціуму.

Розвивальний вплив театру на дітей проявляється у формуванні навичок критичного мислення, розвитку уяви й фантазії, формуванні власної думки та розумінні моральних принципів.

Досліджуючи формування особистості майбутніх акторів кіно, І. Гавран зауважує, що актор – це дійова особа кіно та телеекрану, яка є співтворцем кінофільмів та телевізійних проектів [1, с. 107]. Те саме справедливо і для акторів лялькового театру, адже працюючи над роллю, над образом, актор закономірно наділяє виконуваного персонажа певними особистісними рисами. Саме тому ті самі образи, створені різними виконавцями, можуть принципово відрізнятися, що пов'язано з нюансами творчої особистості конкретного актора. Водночас неабияке значення мають власні погляди і переконання виконавця ролі, адже саме їх він певною мірою транслює глядачам через створювані образи, тому важливо щоб вони збігалися з поглядами й ідеями твору, що на сцені втілюється за допомогою театральної вистави.

Враховуючи викладені вище ідеї, стверджуємо, що робота над особистістю актора є одним з невід'ємних аспектів професійної підготовки. Ефективним інструментом формування особистісних якостей є арт-терапія, яка дає можливість працювати з внутрішнім світом, творчим потенціалом особистості. Серед арт-терапевтичних технологій, що засвідчують найбільшу ефективність у процесі професійної освіти фахівців творчих професій, музикотерапія, бібліотерапія, ізотерапія, рухова терапія та драматерапія. Наведені арт-терапевтичні технології застосовуються на заняттях з таких курсів як «Майстерність актора», «Сценічна мова», «Тренінг з майстерності актора» і спрямовані на формування в майбутніх акторів навичок міжособистісного спілкування, роботи в колективі, розвиток емоційного інтелекту, самоусвідомлення і саморозуміння тощо.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Гавран І. Формування творчої особистості майбутніх акторів кіно. Молодь і ринок. 2017. № 2 (145). С. 105–109.
2. Олійник І.В. Арт-терапія як одна з інноваційних психолого-педагогічних технологій у професійній діяльності соціальних працівників. Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Сер. 5. Педагогічні науки. Реалії та перспективи. 2018. Вип. 61. С. 208–213.

ДЕМЧЕНКО Ольга Павлівна
*студентка 1 курсу (м)МТЛ групи ступеня вищої
освіти – другого (магістр сценічного мистецтва)
спеціальність 026 «Сценічне мистецтво» галузь
знань 02 «Культура і мистецтво» Київського
національного університету театру, кіно і
телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, Київ*

НЕУПОКОЄВ Руслан Валентинович,
*науковий керівник, доцент, завідувач кафедри
мистецтва театру ляльок Київського
національного університету театру, кіно і
телебачення імені І. К. Карпенка-Карого,
заслужений діяч мистецтв України, Київ*

ІМЕРСИВНИЙ ПРОСТІР ЯК СЦЕНОГРАФІЧНИЙ ІНСТРУМЕНТ ВЗАЄМОДІЇ З ГЛЯДАЧЕМ

У театральній термінології відсутнє поняття імерсивного простору, проте існує визначення імерсивного театру, ознайомившись з яким, ми зможемо виокремити основні характерні риси для сценографії вистав даного напрямку.

Насамперед слід визначити, що означає слово «імерсивність». Immersive, з англійської – «занурення», у театральному контексті «щось, що має оточувати глядача, аби він відчував себе повністю залученим до чогось» [1].

Жозефіна Машон, проаналізувавши різноманітні театральні перформанси з прямою взаємодією з глядачем, у своїй книзі «Immersive Theatres: Intimacy and Immediacy in Contemporary Performance» описує суть імерсивного театру як «акт занурення – перебування в альтернативному середовищі, де всі органи чуття задіяні та маніпульовані, – з глибокою залученістю до діяльності в цьому середовищі» [2, с. 21-22]. Також вона зазначає, що імерсивний театр прагне стерти межу між глядачем та актором, одним із способів реалізації цього є простір у якому глядач може вільно пересуватися та взаємодіяти з предметами, що його оточують. Авторка стверджує, що таким чином посилюється вплив на глядача, а фізичний досвід пережитий під час вистави закарбовується у тілесній пам'яті на довший період часу.

Однією з перших і найвідоміших вистав імерсивного театру є «Sleep no more» від Punchdrunk [3]. В ній дія відбувається у п'ятиповерховій будівлі, оформленій під закинтий готель, де глядачі, наче гості готелю можуть вільно пересуватися кімнатами та коридорами. Таким чином досвід кожного був відмінним та індивідуальним, оскільки чіткий план дій відсутній. В Україні подібними проектами з 2016 року займається творча команда «Uzhvati» [4]. Більшість їх вистав відбуваються на вулиці або в реальних приміщеннях, без залучення акторів або без акцентування на їх присутності, натомість глядач сам стає частиною дії, що відбувається і бере в ній активну участь. Поліна Бараніченко, режисерка «Remote Kyiv» зазначає, що рішення відмовитися від приміщення, в якому відбувається вистава було продиктоване бажанням максимально протиставити імерсивний досвід традиційному уявленню про похід у театр і прибрати четверту стіну і у фізичному її розумінні.

Зважаючи на вище наведені факти, можемо охарактеризувати імерсивний простір, як той, що має на меті максимально занурити глядача у атмосферу вистави за допомогою створення середовища не поділеного на сцену та глядацьку залу. Саме у імерсивних виставах сценографія не лише створює світ у якому існують персонажі конкретної п'єси, а й за допомогою різних виражальних засобів взаємодіє із глядачем. Важливим є зазначити, які саме відмінності існують у створенні художнього оформлення для вистав даного напрямку. Першим і основним є відсутність сцени, як фіксованого простору. Декорації мають не лише позначати місця дії, а й спрямовувати рух глядача від однієї локації до іншої, створюючи ілюзію самотійного вибору. Одним із прийомів може бути лабіринт, яким рухається глядач упродовж розвитку історії, або окремі локації, що відкриваються лише в потрібний для сюжету момент, звертаючи на себе увагу. Ще одним важливим аспектом є можливість фізичної взаємодії з простором, оскільки тактильність активізує додаткові канали сприйняття інформації, що посилює ефект занурення. Прикладом цього може бути наявність предметів, виданих на початку або вже присутніх у кімнаті, які глядач може торкатися, переміщати або відкривати. Ще одним способом посилення ефекту залученості до вистави є світлове та звукове оформлення. Воно може використовуватися, як для створення загальної

атмосфери, так і для привернення уваги до конкретних, ключових для розвитку подій, елементів чи локацій. Також використання прийому імерсивного простору надає більше можливостей до залучення інноваційних технологій для створення художнього оформлення. Прикладом можуть бути віртуальна чи доповнена реальність, різноманітні проєкції, використання датчиків, що реагують на рух або голос глядача.

Враховуючи, що різного роду імерсивні театральні проєкти почали активно розвиватися на початку двохтисячних років і продовжують набувати популярність, ми можемо зробити висновок, проаналізувавши збільшення кількості подібних вистав, та зауважити, що сучасний театр щораз більше розширює межі взаємодії з глядачем. В Україні цей напрям може стати досить затребуваним, враховуючи його терапевтичний вплив на глядача. Зокрема, для театру ляльок, популяризація імерсивних вистав зможе пришвидшити відмову від стереотипного сприйняття цього виду мистецтва як театру виключно для дітей із ляльками та ширмою.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Cambridge Dictionary. URL: <https://dictionary.cambridge.org/uk/dictionary/english/immersive> (дата звернення: 20.02.2025)
2. Machon Josephine. Immersive theatres: intimacy and immediacy in contemporary performance. UK : PALGRAVE MACMILLAN, 2013. 328 с.
3. The Mc Kittrick Hotel: Sleep no more. URL: <https://mckittrickhotel.com/events/sleep-no-more/> (дата звернення: 20.02.2025)
4. Uzhvati. URL: <https://uzhvati.com.ua/> (дата звернення: 20.02.2025)

***ДОБРИНІНА Анастасія Олексіївна,**
студентка 4 курсу АМТЛ групи, першого
(бакалаврського) рівня Київського національного
університету театру, кіно і телебачення
імені І. К. Карпенка-Карого, Київ*

***УРИЦЬКИЙ Михайло Якович,**
науковий керівник, старший викладач кафедри
мистецтва театру ляльок Київського національного
університету театру, кіно і телебачення
імені І. К. Карпенка-Карого, Київ*

РОБОТА АКТОРА НАД ГОЛОСОВОЮ ХАРАКТЕРИСТИКОЮ ДЕКІЛЬКОХ ПЕРСОНАЖІВ ПРИ СТВОРЕННІ ПЕРФОРМАТИВНОГО ЧИТАННЯ

Аналіз літератури з історії театру ляльок показує, що методи «озвучування» ляльки, способи організації словесної структури вистави змінювались в різні часи, залежно від системи ляльок, що використовувались у виставі. Вони залежали від національної традиції, специфіки драматургічного матеріалу, від стилістики спектаклю тощо.

Так, скажімо, у традиційному яванському театрі ляльок актор (даланг) самотійно вів ляльку, співав і промовляв текст. Такий спосіб «озвучування» ляльки переважно практикується й у сучасній театральній традиції, з різними системами ляльок, такими як тростинна лялька (в східній традиції – лялька «ваянг»), планшетна лялька, рукавична тощо. В індійському «класичному» театрі так само, як і в японських «Бунраку» та «Дзьорурі», ляльководи тільки керували ляльками, а озвучування героїв вистави передавалося акторові-оповідачу (співаку). У перському народному театрі «Пахлаван-Кечель» у виставі, як правило, були зайняті два актори, до того ж один з них, власник театру, стояв біля намету (своєрідної лялькової сцени) і брав участь у діалозі, а іноді й у дії. Його помічник «шагерд» сидів усередині намету, тобто був невидимий для глядачів, та озвучував ляльок. У турецькому тіньовому театрі «Карагьоз» лялькар «карагьоджи», який керував ляльками, озвучував усіх персонажів, змінюючи при цьому голос. В

українському вертепі за стіною скрині ховався виконавець-лялькар, який керував ляльками і змінював голосову характеристику відповідно до кожної з них.

На початку роботи над голосовою характеристикою персонажа насамперед необхідно визначити його характер, ставлення до інших персонажів, його мотиви. Під час пошуку інтонації слід враховувати ритм, мелодику, інтенсивність, темп і тембр. Цими принципами ми користувались під час роботи у перформативному читанні п'єси «Хмарочос» (К. Кибенко).

При створенні перформативного читання перед нами постало завдання пошуку та опрацювання різних голосових характеристик персонажів, таких як: добрий і турботливий Хмарочос – прототип батька головної героїні, хитра і корислива Пані Вінді – директорка небесної канцелярії, заклопотаний і холодний батько Еллі, дружній казковий пегас Пострибайчик. Усі ці персонажі мали бути втілені одним актором. Режисерка поставила такі завдання, як: різна голосова характеристика персонажів, різні темпоритми, тембри. Втілюючи ці образи, ми зіткнулись із такою проблемою: якщо один актор озвучує декількох персонажів, то кожен персонаж має мати свій власний тембр, ритм й інтонацію, що допоможе глядачам легко їх розрізнити. Наприклад, один персонаж може мати низький, глибокий голос, що викликає відчуття сили, тоді як інший може розмовляти швидко і з легким акцентом, що надасть йому енергійності. Використовуючи голосову характеристику, ми змогли передати стан, характер, ставлення одних персонажів до інших, адже м'якість у голосі може зробити персонажа чутливим і співчутливим, вказуючи на доброту та готовність підтримати інших. Ці характерні особливості у нашій роботі стосувалися образу Хмарочоса та батька Еллі. Але, говорячи про антагоністку Пані Вінді, ми схилились до протилежного, використавши різкі інтонації голосу, які акцентували суворість, агресію або страх. Коли персонаж говорить з високим тоном або з швидкою, уривчастою манерою, це також може передавати його внутрішній конфлікт чи напруження. Для антагоністки Вінді важливим було те, що до кінця перформативного читання, вона не мала викривати свої лихі наміри, відповідно її інтонації мали бути лагідні до Еллі й підступні насправді. Не слід забувати, що «головне – це віддзеркалення образного бачення тексту виконавцем, його ставлення до подій та вчинків героїв»

[1, с. 11]. А також – про дикційну вправність, чіткість вимови, яка ускладнюється фізичною взаємодією з лялькою. «Як правило, мовленнєву мішанину – породжує недбалість у вимові, коріння якої йде, безумовно, від байдужості до слова, від низької загальної культури актора і, зокрема, мовленнєвої» [2, с. 48].

Отже, хоч які були б способи озвучування в художній практиці, кожен професійний актор-лялькар повинен навчитись наділяти персонажів відповідними голосовими характеристиками.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Гладишева А. Сценічна мова. Монологи. Композиції. Моноп'єси. Біла Церква : ПАТ «Білоцерківська книжкова фабрика», 2013. 368 с.
2. Сокирко Л. Слово актора. Київ : «Мистецтво», 1971. 56 с.

ІВАНОВА-ГОЛОЛОБОВА Дар'я Олексіївна,
кандидат мистецтвознавства, старший викладач
кафедри мистецтва театру ляльок Київського
національного університету театру, кіно і
телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, Київ

**ТЕАТР ЛЯЛЬОК VERSUS ЛЯЛЬКОВИЙ ТЕАТР:
ЗАПРОШЕННЯ ДО ДИСКУСІЇ
(на досвіді німецьких лялькарів)**

У професійній спільноті лялькарів України побутує правило, згідно з яким театр ляльок у жодному разі не можна називати «ляльковим» - існує упередження, що це слово негативно позначається на креативному авторитеті такого різновиду театру, применшує його значення й автоматично відправляє на маргінес театрального процесу¹.

Однак серйозних відкритих дискусій щодо цієї проблеми, театрознавцями або ж практиками театру ляльок України порушено не було. Подібну думку зустрічаємо лише у статті «Ляльок театр» в Енциклопедії сучасної України. Авторство розділу енциклопедії належить сучасному режисеру і науковцеві Ярославу Грушецькому. Він зазначає: «Термін «ляльковий театр» багато мистецтвознавців називають некоректним, через семантичні конотації поняття «ляльковий» – несправжній, фальшивий, іграшковий. Правильно вживати термін «театр ляльок»» [1]. Не буде перебільшенням сказати, що боротьба зі словом «ляльковий» для лялькарів України ототожнюється з боротьбою за професійну гідність.

Запропонований теоретичний внесок покликаний продемонструвати, що такий шляхетний герць має відбуватися не лише на вербальному рівні. Він наголошує на важливості не лише усних дебатів майстрів лялькової справи, а й продуманої програми дій, спрямованих на зміцнення престижу цього різновиду театру, зокрема фіксації аргументації лялькарів у друкованих виданнях.

¹ Авторка тез має зауважити, що особисто не поділяє цієї думки і не вбачає проблеми у використанні слова «ляльковий» як синонім словосполучення «театр ляльок», натомість непокоїться усталеним ставленням до театру ляльок як до «лялькового» (читати як «несправжнього») в українському суспільстві.

Пропонується розглянути успішний кейс німецьких діячів театру ляльок, що може стати хорошим прикладом для наслідування українськими колегами, а також стартовим майданчиком для розробки своєрідної «roadmap» щодо стратегії покращення репутації театру ляльок не лише в українському театральному процесі, а й у суспільстві.

Перші шість десятиліть минулого століття найуживанішими термінами, якими послуговувалися німецькі лялькарі, а заодно й усе німецьке суспільство та німецькомовне театрознавство, були Puppentheater (ляльковий театр) та Puppenspiel (лялькова вистава). Однак на початку 1960-х років розпочалася серйозна полеміка, яка спонукала мистецький загал і пересічних глядачів країни змінити своє бачення стосовно театру ляльок та його місця у загальній парадигмі сценічного мистецтва і театального процесу.

Ця дискусія розпочалася 1963 року: грудневий номер загальнонаціонального професійного журналу «Der Puppenspieler» («Лялькар»), що виходив друком у ФРН та висвітлював питання історії і сучасності театру ляльок, було перейменовано на «Figurentheater». За цим насправду карколомним кроком стояв головний видавець та очільник Німецького інституту лялькарства Фрітц Вортельман.

Епітет «карколомний» як характеристика цієї історичної події використано не випадково, адже «зміну назви <журналу> було розкритиковано великою кількістю читачів», а новий термін «Figurentheater» лялькарі західної Німеччини одразу ж охрестили «як провокаційний, штучно сконструйований та аж надто сучасний» [2, с. 76]. Автор терміна та ініціатор перейменування часопису підкріпив своє рішення двома статтями, вміщеними у згадане грудневе число: «Інший театр. Роздуми про сучасний німецький театр ляльок» та «Стосовно нової назви». Жанр останньої статті можна кваліфікувати радше як маніфест, з яким Фрітц Вортельман виступив на захист цього нововведення у лялькарстві.

Ознайомившись із текстом його другої статті-заяви, можна виділити три головні причини для введення у професійний обіг нового терміна: розширити коло поціновувачів театру ляльок й аудиторію читачів журналу («мета полягає в тому, щоб це коло було значно більше, ніж коло експертів» [5, с. 61]), максимально відокремити театр ляльок від асоціацій із дитячим контентом («дуже часто театр

ляльок сприймається як такий, що створений лише для дітей <...>, що його не можна сприймати серйозно, принаймні з художньої точки зору» [5, с. 62]), віднайти універсальний термін для визначення театру ляльок, що відображатиме всю повноту форм і видів ляльок і фігур («у німецькій мові відсутній безпомилковий збірний термін для інституції, яку ми раніше називали “ляльковим театром”» [5, с. 62].

Лялькар не обмежився лише цими статтями. Він розумів, що має посилити свою аргументацію не лише усними дебатами, але й друкованим словом. Фрітц Вортельман серйозно займався справою теоретичного обґрунтування мистецтва театру ляльок. Значно раніше за кампанію впровадження нового терміна Figurentheater, вже в 1950 році він створив і очолив Німецький інститут лялькарства (Deutsche Institut für Puppenspiel²), який разом з усіма організаційними та комунікаційними функціями мав стати своєрідним науково-дослідницьким центром. За вісім років на базі інституту Фріц Вортельман як дипломований театрознавець і досвідчений видавець започатковує серію періодичних монографій під назвою «Майстри лялькарства – видатне німецьке й зарубіжне лялькарство сучасності» («Meister des Puppenspiels – hervorragende deutsche und ausländische Puppentheater der Gegenwart»). Цікаво, що 1972 року цю серію перейменували суголосно до презентованого Вортельманом терміна – «Театр ляльок народів світу» («Figurentheater der Nationen»).

1964 року на базі інституту він друкує серію книг «Дослідження та навчання» («Forschung und Lehre»). І хоча назва серії не містить терміна Figurentheater, він, натомість, наявний у анотації, де пояснюється, що ці видання присвячені безпосередньо театру ляльок (das Figurentheater die Buchreihe). 1971 року світ побачило ще одне спеціалізоване видання для лялькарів за редагуванням Фріца Вортельмана – «Технологія театру ляльок» («Technik des Figurentheaters»).

Фрітц Вортельман не був самотнім лицарем лялькарства, що бореться з вітряками. Лялькарі, що приймали або ж, навпаки, заперечували новий термін, не

² У 1992 році Німецький інститут лялькового мистецтва було перейменовано на Німецький форум театру ляльок і лялькового мистецтва (Deutsche Forum für Figurentheater und Puppenspielkunst). Звернімо увагу, що у назві закладу наявні обидвоє, колись змагальні поняття, і першим у цій парі тепер уже рівноправно побутуючих термінів винесено саме Figuren, що безпосередньо свідчить про його нинішній статус.

обмежувалися самими лише вербальними заявами, а фіксували свої розмисли письмово. Ця конфронтація зафіксована навіть у монографіях – «програмних творах прихильників концепції Puppentheater (Кавракова-Лоренц, 1986) та прихильників Figurentheater (Кнодген 1990)» [3, с. 151]. Йдеться про розвідку німецької художниці театру ляльок Констанці Кавракову-Лоренц «Ляльковий театр як синергетичний вид мистецтва» та працю «Неможливий театр: про феноменологію театру ляльок» німецького лялькаря і педагога Вернера Кнодгена.

Отже, подібний досвід німецьких лялькарів переконує, що будь-які думки, нововведення, які тим паче спрямовані на промоцію театру ляльок, потребують систематичної роботи, зокрема проведення досліджень та публікацій результатів. Це не лише посилює аргументацію тієї чи іншої сторони, а й залишає значний доробок для наступних лялькарів України.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Ляльок театр. Енциклопедична стаття. URL: <https://esu.com.ua/article-60030> (дата звернення: 10.02.2025).
2. Schmidt A. Zwischen Tradition und Experiment: Anmerkungen zu Puppenspiel und Avantgarde, zu Fortschreibung von Traditionslinien und zum Aufbau von Institutionen : unter besonderer Berücksichtigung der Aktivitäten Fritz Wortelmanns. Frankfurt/M. Puppen und Masken, 2002. 126 p.
3. Taube G. Puppenspiel als kulturhistorisches Phänomen Vorstudien zu einer Sozial- und Kulturgeschichte des Puppenspiels. Tübingen : Max Niemeyer Verlag, 1995. 243 p.
4. Wortelmann F. Das andere Theater. Betrachtungen zum deutschen Figurentheater der Gegenwart. *Figurentheater* Dezember 1963. № 1, Dezember, P. 1-13.
5. Wortelmann F. Zum neuen Titel. *Figurentheater*. 1963. № 1, Dezember, P. 61-62.

*ІВАНОВСЬКА Анастасія Петрівна,
старший викладач кафедри мистецтва
театру ляльок Київського національного
університету театру, кіно і телебачення
імені І. К. Карпенка-Карого, Київ*

**ПРОБЛЕМИ БАЗОВОГО РІВНЯ ОСВІТИ ТА АДАПТАЦІЇ В
НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС СТУДЕНТІВ-СЦЕНОГРАФІВ
У КНУТКІТ ІМЕНІ І. К. КАРПЕНКА-КАРОГО**

Сьогодні, перебуваючи в тяжких реаліях нашого життя, усі відчують трансформацію освітнього процесу. Відбувається перехід та пристосування до умов роботи та навчання. Інколи це стає справжнім випробуванням, як для викладача, так і для студентів.

Одна з проблем, що дуже вплинула на навчальний процес, є доволі довгий період дистанційного навчання. Ті студенти, з якими зараз приходиться працювати, на превеликий жаль, захопили в повній мірі цей руйнівний етап дистанційного навчання. Це вплинуло на спроможність самоорганізації, цілеспрямованості, вміння концентрувати увагу та багато інших навичок та рис характеру, які було знівельовано.

Друга проблема, яка значно ускладнює процес навчання художників-сценографів, полягає у відсутності у більшості студентів попередньої базової професійної підготовки. Це призводить до того, що студенти, які вступають на відділення сценографії, часто не мають елементарних навичок у галузі малюнка, живопису чи композиції, що є фундаментом для подальшого професійного розвитку. Відсутність цих базових знань ускладнює не лише засвоєння складних мистецьких дисциплін, а й створює додаткове навантаження для викладачів, які змушені витрачати час на виправлення елементарних помилок, замість того, щоб розвивати творчий потенціал студентів. Як казав відомий сучасний чеський сценограф Йозеф Свобода «Сценографія – це мистецтво простору і часу. Художник повинен володіти технічними навичками та розуміти, як простір взаємодіє з глядачем. Освіта в цій галузі – це постійний процес навчання, вдосконалення та експериментів» [2].

Більш того, багато студентів опиняються на відділенні сценографії не через свідомий вибір, а через те, що не пройшли конкурс на акторський факультет. Це створює додаткові труднощі, оскільки такі студенти часто не усвідомлюють специфіки професії сценографа та її вимог. Вони не до кінця розуміють, що сценографія – це не лише створення декорацій, а й комплексний процес, який вимагає глибоких знань з історії мистецтва, архітектури, колористики та навіть скульптури. Як зазначає Роберт Вілсон: «Сценографія – це мова, якою ми розмовляємо з глядачем. Щоб ця мова була зрозумілою, художник повинен бути освіченим у багатьох галузях, від візуального мистецтва до філософії» [1]. Відсутність мотивації та розуміння специфіки професії призводить до того, що студенти часто ставляться до навчання поверхнево, а це, у свою чергу, викликає суперечність між ними та викладачами.

Ця проблема ще більше поглиблюється через те, що сучасна освітня програма, яка розроблена для студентів із певним рівнем підготовки, не враховує реальних можливостей і знань вступників. Наприклад, студенти, які не мають досвіду роботи з натурою або не знайомі з основами анатомії, стикаються з серйозними труднощами під час виконання завдань з малюнка. Вони не можуть ефективно застосовувати теоретичні знання на практиці, що зумовлює розчарування та втрату інтересу до навчання. Крім того, відсутність базової підготовки впливає на здатність студентів до самостійної роботи, яка є невід'ємною частиною мистецької освіти. Сценографія вимагає не лише технічних навичок, а й творчого мислення, здатності до експериментів та пошуку нестандартних рішень. Однак студенти, які не мають достатнього досвіду, часто бояться ризикувати, обмежуючись шаблонними підходами, що значно знижує якість їхніх робіт.

Ці труднощі мають довгострокові наслідки для загального рівня мистецької освіти. Відсутність базової підготовки при вступі призводить до того, що випускники виявляються недостатньо підготовленими до вимог сучасного ринку праці. Вони не можуть конкурувати з фахівцями, які отримали більш ґрунтовну освіту, що, у свою чергу, впливає на престиж професії сценографа та мистецької освіти в цілому.

Для подолання цієї проблеми необхідно впровадити додаткові програми підготовки для студентів, які не мають базових знань. Це може включати інтенсивні курси з малюнка, живопису та композиції, які допоможуть студентам швидко надолужити необхідні навички. Крім того, важливо розвивати у студентів усвідомлене ставлення до професії, пояснюючи їм специфіку та вимоги сценографії ще на етапі вступу. Лише за таких умів можна забезпечити високий рівень мистецької освіти та підготувати кваліфікованих фахівців, здатних досягати нових вершин у своїй галузі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Stearns R. Wilson Robert: The Theater of images. New York : Harper, 1984. Перевидання 2017. 158 p.
2. Svoboda Josef: Scenographer. Wesleyan : University Press, 1983. 128 p.

ОСОБЛИВОСТІ ГРИМУ В ПАНТОМІМІ

Пантоміма – вид сценічного мистецтва, який через специфічні засоби виразності, а саме відбірний рух, осмислений стилізований жест та рефлекторну міміку, відображає життєві реалії в художніх образах [3, с. 7]. Сутність пантоміми полягає в узагальненні через стилізацію руху і жесту, взятого зі звичайного життя та впізнаваного з життєвого досвіду. Як й інші види мистецтва пантоміма використовує додаткові засоби виразності, одним з яких є грим.

Для роботи над створенням гриму в пантомімі необхідно добре знати основну групу лицьових м'язів, що відповідають за певний емоційний стан людини та утворюють мімічні складки, які впливають на вираз обличчя.

Мімічні м'язи можна розділити на три групи, залежно від напрямку впливу на шкіру обличчя: депресори – тягнуть шкіру вниз, леватори – тягнуть шкіру вгору, сфінктери – звужують природні отвори. Дана класифікація допомагає зробити висновок, що у сумних і суворох людей краще розвинуті депресори, у веселих та життєрадісних леватори, а в хитрих людей з недовірою до оточення – сфінктери.

При детальнішому розгляді м'язів обличчя, що відповідають за емоційні прояви людини, ми маємо звернути увагу на наступні:

- лобний м'яз відповідає за утворення горизонтальних зморшок на лобі;
- м'яз гордець спричиняє формування вертикальних міжбрівних зморшок;
- скроневий м'яз допомагає примружувати очі;
- круговий м'яз ока відповідає за зморшки в ділянці очей;
- пірамідальний м'яз носа утворює горизонтальні складки на переніссі;
- круговий м'яз рота розкриває ротову щілину, в результаті губи витягуються та притискаються до зубів;
- великий виличний м'яз відповідає за утворення носо-губних зморшок та підняття кутів рота вгору;
- підборідний м'яз піднімає та висовує вперед нижню щелепу [5];

Розуміння принципу дії м'язів допоможе вам у роботі над створенням гриму будь-якої складності. Виконання характерного гриму потребує ретельного розбору ролі: визначення світогляду образу, внутрішньої сутності персонажа, розуміння його ставлення до навколишнього світу та оточення, а також зовнішні ознаки – вік, національність, стан здоров'я, фактура. Необхідно звертати увагу і на той факт, що кожна людина має складну психіку, яка проявляється в безлічі найрізноманітніших суперечливих рисах. Незважаючи на велику кількість властивостей, що становлять людський характер, у його основі завжди лежать риси, що переважають над усіма іншими. Саме така особливість допомагає нам описати характер людини декількома словами – «злий», «добрий», «веселий», «похмурий» тощо.

У роботі над образом у пантомімі, передусім потрібно визначити, які переважаючі риси лежать в основі характеру образу. Визначаються вони з огляду на вчинки персонажа, найбільш типові для нього.

Якщо в характері дійової особи переважає похмурий вираз обличчя, то характерною ознакою мають бути насуплені брови з врізаними глибокими зморшками між ними; помітно виділені носо-губні зморшки; опущені донизу кінчики рота; очі з темними тінями під ними. Якщо підкреслити ці риси характеру гримом, то похмурий вираз зберігатиметься на обличчі навіть при посмішці та у стані спокою.

Якщо у характері образу переважає доброзичливість до людей, беззлобність, гарний настрій і весела вдача, то необхідно зафіксувати гримом зморшки біля очей, так звані «гусячі лапки», та ямочки «яблучка» на щоках, що утворюються у людей при посмішці. Брови слід зробити округлої форми, підмалювавши над ними дві-три невеликі горизонтальні зморшки, а кінчики рота підмалювати вгору. Таким чином обличчя зможе набути доброзичливого виразу з легкою посмішкою.

З округлою формою носа та наївно піднятими вгору намальованими бровами біля перенісся, обличчя буде мати доброзичливий, але розгублений вираз.

Образ добродушної людини суворої зовнішності створюють, поєднуючи насуплені густі брови з м'яко окресленими, піднятими догори кутами рота та ямочками на щоках.

Характер вольової людини в гримі наголошується чіткою, енергійною лінією брів, суворою формою носа та округлим вигином злегка квадратного підборіддя. Якщо до цього додати тіні на щоках, то воно набуде виразу мужності.

Грим для комедійних ролей має бути реалістичним та впізнаваним, але іноді він потребує перебільшеності. У разі, якщо про людину кажуть, що вона всюди суне свого носа, то для акцентування даної риси ніс можна зробити занадто великим. Злегка звисаючий масивний ніс наголосить також балакучий, самовпевнений характер людини з обмеженим інтелектом, яку часто порівнюють з надутим індиком. Пухлий рот додаватиме до такого образу ще й неприємної манірності.

При злобному ставленні до навколишнього світу всі риси на обличчі набувають гострої форми: брови зведені на переніссі з нависаючими між ними вертикальними зморшками-«сердинками» та різко піднятими кутами; ніс «орлиний» з роздутими ніздрями; рот тонкий зі щільно стиснутими губами; підборіддя у формі трикутника.

Відраза позначається на обличчі людини через зморщений лоб та ніс, опущені брови, розширені ніздрі, щільно зімкнені губи з опущеними донизу кінчиками рота, які можуть утворювати коротенькі, тонкі зморшки на підборідді в результаті зайвого напруження м'язів. Якщо виконати всі запропоновані поради, то в результаті ви отримаєте необхідний вираз обличчя, наближений до запиту.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Коваленко П. Театральний грим. Київ : Мистецтво, 1950 р. 38с.
2. Момчилова А. Науково-теоретичні засади дослідження гриму в мистецьких практиках. Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство» : зб. наук. пр. Київ : Видав. центр КНУКіМ, 2018. Вип. 38. С. 259-268.
3. Славський Р. Мистецтво пантоміми. Київ : «Мистецтво», 1970. С. 7-15
4. Шатохін І. О. Грим у театрі і в кіно. Київ : Мистецтво, 1971 р.г.172с.
5. Вісті Радіо (2023). Усі м'язи обличчя схема. [online] Доступ: <https://vistiradio.com.ua/usi-myazi-oblichchya-sxema/>

КОБЗАР Тетяна Василівна,
доцент, професор кафедри сценічної мови
Київського національного університету театру,
кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого,
заслужена артистка України, Київ

РОЛЬ СЛОВА У ФОРМУВАННІ СЦЕНІЧНОГО ОБРАЗУ

Загальновідомо, що театр (від фр. *théâtre*, грец. *θέατρον* – «місце видовища») є видом мистецтва, «що відображає життя в сценічній дії, яку виконують актори перед глядачем» [1, с. 127]. У праці «Словник театру» професора театрознавства Патріса Паві подано широке розмаїття видів театрів, де серед інших є: епічний театр, народний, камерний, вуличний, експериментальний, документальний, інтелектуальний, лабораторний, театр жестів, кола, предметів, театр-оповідь, танцювальний театр, театр участі, театр у фотелі, політичний театр, танцювальний, театр середовища і ще багато інших. Використання різноманітних театральних стилів та жанрова диференціація творів для постановок так само наявна на багатоманітні смаки. Певна річ, що в процесі розвитку театру, пошуку нових концепцій і форм драматичного мистецтва виникають різні погляди на роль і значення слова на сцені (М. Метерлінк, Г. Крег, А. Арто та інші), що є цілком природно і закономірно. Не вдаючись у розлогий аналіз згаданих концепцій, фактом залишається те, що театральна «сцена має могутні засоби (розповідні, візуальні, мовленнєві) створення ілюзії» [2, с. 122].

У драматичному театрі актор при відтворюванні дійсності, характеру героя, використовуючи різноманітні засоби театального мистецтва, формує сценічний образ і за допомогою слова. Тут йдеться про чіткість (чи нечіткість), про виразність (чи невиразність). Безперечно, важить і звучання голосу, бо «саме в голосі актора (а він бере таку саму участь, як тіло та артикульоване мовлення) реалізується» [2, с. 459] під час виконання дії.

Зважаючи на те, що дійові особи у п'єсах різного віку, мають різні властивості натури, є представниками різних соціальних груп (хоч і не завжди, але здебільшого), то, так само, як і в житті, їхня манера говорити має певні відмінності.

Інакше кажучи, мова освіченої панночки не може бути такою ж як її служниці, наймички чи куховарки. Тобто говоримо про мову як складову характеристики персонажа, що своєю чергою зумовлює й мовне рішення ролі як частини сценічного образу. Нерідко автор через специфіку мови героїв у своєму творі деталізує, наголошує особливості їхньої вдачі, рис характеру, їм притаманних і які проявляються в їхній поведінці. Ми пам'ятаємо, як у відомій і надзвичайно популярній комедійній п'єсі українського драматурга М. Старицького «За двома зайцями» (входить до списку 100 найкращих творів української літератури за версією українського ПЕН-клубу) дійові особи (русифіковане подружжя міщан Сірків, їхня дочка Проня і збанкрутілий цирульник Свирид Петрович Голохвостий) намагаються старанно наслідувати манеру говорити «по-благородньому» (Голохвостий), бо «в пенсіоні все науки проізошла» (Проня), але зрештою говорять словами-покручами, що, власне, лише акцентує їхню обмеженість і нерозумність. Тут доречно буде зауважити, що подеколи такі тексти ролей провокують виконавців зловживати прийомами зовнішнього комізму. Інакше кажучи, не всім митцям, на жаль, вдається бути органічними у слові настільки, як, скажімо, акторка М. Полатайко-Гусак, виконавиця ролі Марічки у мюзиклі «Гуцулка Ксеня» (режисер-постановник Р. Держипільський) у Івано-Франківському національному академічному драматичному театрі імені Івана Франка. Її мова звучить природно, гармонійно, додаючи цілісності характеру героїні та створеному акторкою сценічному образу.

Неабиякої неповторності постановці додає і мовне рішення вистави загалом. Адже твори і герої О. Кобилянської, Л. Мартовича, В. Стефаніка, І. Карпенка-Карого, Л. Українки, І. Франка, В. Винниченка, Г. Квітки-Основ'яненка, І. Нечуя-Левицького мають свої неповторні мовленнєві відмінності. Йдеться про звуко- і словотворення, лексику, наголошеність, інтонаційні малюнки, акцентність тощо. Загалом це визначено місцем дії та проживання дійових осіб, їхнім статусом, особливістю місцевого наріччя, говірки того краю, що і створює неповторний колорит у мові дійової особи окремо та вистави в цілому. Звісно, для мовного вирішення вистави акторам і постановнику доведеться провести певний аналіз, (чи консультації), дослідницьку роботу. Як, наприклад, під час роботи над виставою

«Холодна м'ята» за оповіданнями Г. Тютюнника в Українському малому драматичному театрі режисерка А. Огій («Київська пектораль» 2018 р. «За кращий режисерський дебют», «Холодна м'ята») разом з акторами їздили на Полтавщину, батьківщину автора. Там вони познайомилися не лише з мовленнєвими нюансами й тонкощами, а навіть з прототипами деяких персонажів у творах Тютюнника. Про свої враження вони писали так: «Коли читані-перечитані пейзажі зі сторінок Тютюнника з'являються наяву знову і знову, коли ти відкритим серцем день за днем вбираєш їх у себе, то потім, на сцені, не може відбутися просто переказ тексту. В кожному з акторів оживає не текст, а частинка автора, частинка побаченого і відчутого там» [4]. І можливо, саме через те, що в цій виставі відображено справжнє «життя в сценічній дії» і справжніх людей, вона й досі успішно грається на сцені театру?

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Дятчук В. В., Барабан Л. І. Український тлумачний словник театральної лексики. 2-ге вид., переробл. і допов. Київ: Вид. центр «Просвіта», 2002. С. 127.
2. Патріс Паві. Словник театру. Львів: Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2006, с. 122
3. Патріс Паві. Словник театру. Львів: Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2006. с. 459
4. https://www.instagram.com/p/B8tebk4HoMh/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRlODBiNWFiZA

КОЛІСНІЧЕНКО Олександра,
студентка 4 курсу Режисура театру
ляльок першого (бакалаврського) рівня
кафедри мистецтва театру ляльок
Київського національного університету
театру, кіно і телебачення
імені І. К. Карпенка-Карого, Київ

ЛУК'ЯНЕНКО Катерина,
науковий консультант, доктор
мистецтва, старший викладач
кафедри мистецтва театру ляльок
Київського національного університету
театру, кіно і телебачення імені
І. К. Карпенка-Карого, Київ

РОЗВИТОК ТЕАТРАЛЬНИХ ПРОЄКТІВ З УРАХУВАННЯМ СПРИЙНЯТТЯ ДІТЕЙ З СИНДРОМОМ ДАУНА

Станом на сьогодні в Україні спостерігається кількісне збільшення народжуваності дітей із синдромом Дауна. Згідно зі звітом центру медичної статистики МОЗ України – «за останні 10 років в Україні щорічно реєструються від 445 у 2012 році до 217 у 2019 році новонароджених дітей зі встановленим синдромом Дауна. Частота народження дітей зі встановленим синдромом Дауна складає 74-80 на 100 тис. новонароджених» [3]. Відповідно обізнаність про цей синдром має збільшуватись.

Батьки дітей з інвалідністю роблять усе можливе задля того, аби їхня дитина була максимально соціалізованою, приділяючи увагу їхньому розвитку. Проте інколи спостерігається страх, яким чином соціалізувати свою дитину, і в цьому разі вони можуть не обирати інклюзію. А на контрасті у свою чергу в батьків нормотипових дітей немає розуміння, задля чого потрібна інклюзія. У своїй статті «Особливості психологічного супроводу батьків, які виховують дітей із синдромом Дауна» Соколова Ганна зазначає: «У динамічному аспекті більшість батьків, які виховують дітей із синдромом Дауна, переживають фазу, резистентності в

змістовному – найбільш виражені симптомом є «редукція особистих професійних досягнень прагнення зменшити комунікативне навантаження» [6].

Зменшене комунікативне навантаження – це наслідок того, що батьки нормотипових дітей не готові до інклюзивно привітного суспільства. Про це наголошує Олена Большаніна, мати дівчинки із синдромом Дауна, та президентка ВБО «Даун синдром»: «Я читала про такі випадки, коли батьки виходили гуляти на дитячий майданчик з дитиною ввечері або вночі, тому що були випадки, коли ти приходиш з дитиною на майданчик, інші батьки і діти розбігаються... Не діти, а батьки, бо реагують, як правило, дорослі і це транслують своїм дітям. Вони боялися, що це заразно, що це хвороба, і розбігалися. Тому якось уникали таких суспільних місць, діти навчалися в інтернатах. Відповідно, ми їх те не бачили – ні в гуртках, ні в школах, ні в цілому суспільстві» [1].

Саме тому існує така думка, що театральні проєкти мають бути націлені на те, щоб об'єднувати батьків. Тож аби створити інклюзивно привітне суспільство, дуже важливо створювати театральні проєкти, які в підсумку стануть платформою для зустрічі батьків дітей з інвалідністю та батьків нормотипових дітей.

В Україні реалізуються такі проєкти. Наприклад, вистава Львівського академічного театру ляльок «Як ноти пісеньку складали». Як зазначається на сайті Українського культурного фонду, де описано проєкт: «Спеціальний мюзикл для дітей з особливостями розвитку та сприйняття. Інтерактивна вистава створена спільно з педагогами-дифектологами та психологами. Мета проєкту – навчити дітей з особливостями розвитку основам музики, пояснити, як складаються звуки в мелодію, що таке «мажор» та «мінор», а також допомогти зрозуміти, що таке «тривалість звучання нот» [7].

Режисер Михайло Урицький у своєму інтерв'ю неодноразово зазначав: «Музика не має бути надто голосною, і актори не мають нависати над дітьми, оскільки це створює для них загрозу. Потім принцип повторення, тобто одна й та сама теза повторюється декілька разів, але з ускладненнями, тобто дитині треба почути одне і те ж саме, але наступного разу додається ще щось...» [2].

Іншим прикладом вистав з урахуванням синдрому Дауна можна назвати постановки на базі Полтавського академічного обласного театру ляльок:

«Колискова для сніжинки» та «На хвилі». Вистава «Колискова для сніжинки» втілена без слів та спрямована на візуальне сприйняття дітей» [5]. Режисером вистави виступила Тетяна Вітряк.

Постановка сенсорно-інтерактивної вистави «На хвилі» режисерки Юліти Ран, також є адаптованою для дітей з синдромом Дауна. Як зазначено на сайті Полтавського академічного обласного театру ляльок: «За допомогою простих і зрозумілих категорій глядачі повністю інтегруються у дійство. Колір, фактура, світло, звук – все має значення. Вистава має живий музичний супровід, а музиканти з інструментами знаходяться прямо на сцені – це ще один важливий реабілітаційний момент» [4].

Ця робота була створена за підтримки Українського культурного фонду, в межах реалізації проєкту «Простір можливостей» у 2019 році. А у 2020 на Всеукраїнському фестивалі-премії «Гра» вистава перемогла у номінації «Краща дитяча вистава». Це свідчить про те, що такі вистави мають не тільки соціальну значущу складову, а й можуть бути конкурентно спроможними на рівні з іншими формами та жанрами вистав.

Інклюзивний театр є та продовжує розвиватися на території України. Митців театру ляльок і дітей з синдромом Дауна наразі поєднує не тільки те, що реалізуються успішні культурні, інклюзивні продукти, а й давно зафіксовано, що всесвітній день лялькаря і всесвітній день людини з синдромом Дауна припадають на один день, а саме 21 березня.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Інтерв'ю: радіо «Свобода» «Добрі люди» казали – твоє життя закінчилося. Мати дитини з синдромом Дауна 21 березня 2020, 13:00 Аліна Швидко, Людмила Корнієвич, Олена Большаніна, мати дівчинки з синдромом Дауна, президентка ВБО «Даун Синдром» URL: <https://www.radiosvoboda.org/amp/matir-dytynu-z-syndromom-dauna/30500979.html> (дата звернення: 12.02.2025)
2. Інтерв'ю з режисером М. Урицьким (12.02.2025)
3. Офіційний сайт МОЗ України. Звіт про дітей з інвалідністю віком до 18 років. URL: <http://medstat.gov.ua/ukr/statdanMMXIX.html> (дата звернення: 12.02.2025)
4. Офіційний сайт Полтавського академічного обласного театру ляльок URL: <https://pl-puppet.com.ua/index.php/news/poltavskiy-teatr-lyalok-predstaviv-interaktivnu-vistavu-podorozh-na-hvili> (дата звернення 13.02.2025)

5. Офіційний сайт Полтавського академічного обласного театру ляльок. URL: <https://pl-puppet.com.ua/performance/koliskova-dlya-snizhinki> (дата звернення 13.02.2025)
6. Соколова Ганна «Особливості емоційного вигорання батьків я і виховують дітей із синдромом Дауна». Стаття. ст. 2 URL: <http://dspace.pdpu.edu.ua/jspui/bitstream/123456789/6283/1/Sokolova.pdf> (дата звернення: 12.02.2025.)
7. Український культурний фонд «Як ноти пісеньку складали» URL: <https://ucf.in.ua/archive/6077f6caa5fdef30e2182356> (дата звернення 10.02.2025)

КОРОТКОВА Раїса Іванівна,
доцент кафедри сценічної мови, кандидат
педагогічних наук, доцент Київського
національного університету театру, кіно і
телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, Київ

МОВЛЕННЄВА ДІЯ ЯК ЧИННИК ПЕРФОРМАТИВНОГО МИСТЕЦТВА

Виступ перед аудиторією є процесом взаємодії актора-мовця та глядачів-слухачів, тому, починаючи мовленнєве спілкування, майбутньому акторові необхідно дати оцінку особистому виступу з позиції слухачів і, звичайно, корегувати його, враховуючи конкретну ситуацію мовленнєвої дії. Адже слово в художньому процесі може бути великою силою впливу на глядача, викликаючи переживання, але тільки за умови перетворення простого говоріння у дійове говоріння.

Мовленнєвий вчинок, який може змінити ситуацію, це, звісно, слово, яке звучить. Виступаючи перед аудиторією, актор-мовець визначає для себе *надзавдання*: підтримати дану позицію у одних, викликати сумніви з приводу їх суджень у інших, напіввідкрити шляхи, що ведуть до мети, захопити бажанням діяти, шукати, відкривати істини. Отже, мовленнєва дія завжди спрямована на результат, а майстерне володіння художнім словом вчить знаходити засоби створення мовленнєвого вчинку.

Слід зазначити, що в сценічній дії особливу роль відіграє слово, як засіб вираження думки та впливу з метою змінити думку іншого. Завдання, яке постає перед майбутнім актором, – діяти за допомогою слів, а не просто промовляти завчені тексти. Промовляння тексту має бути органічним і природним, ніби вираження особистих думок і почуттів, які народжуються в цю ж мить. Для того щоб думки героя звучали як особисті, потрібно розібратися в них, зрозуміти їх, відчувати і логічно викласти. У цьому може допомогти оволодіння засобами логічної виразності: поділ тексту на логічні такти, визначення логічного наголосу, пошуки і передача різних за значенням і тривалістю пауз.

Але слова зі сцени мають звучати не лише для вуха, щоб їх чули, а й для ока, тому що слухати – це значить бачити внутрішнім зором те, про що говорять, а говорити – це значить відтворювати зорові образи.

Працюючи над дієвим словом, приділяти особливу увагу тому, щоб мовлення виконавця на сцені було не тільки зрозумілим, а й яскраво образним, емоційно насиченим та свідомо цілеспрямованим. Усе це – органічне поєднання чітко висловленої думки, яскравого бачення того, про що промовляється, живого ставлення до оточення, до подій, до ситуацій, та усвідомлення конкретного завдання словесної дії – вміщує підтекст.

Підтекст – це життя слова, прихований зміст. Від уміння розкрити підтекст залежить успіх мовленнєвої дії. А вже бачення, ставлення і підтекст сукупно виступають засобами емоційної виразності. Для оволодіння цими засобами студентам, майбутнім акторам, необхідно працювати з художніми творами.

Але чого варті яскраві підтексти, цікаві думки, якщо їх погано чути і не зрозуміло, про що йдеться? Тому навчальний процес для майбутніх акторів починається з оволодіння технікою мовлення, елементами техніки мовлення: фонаційним (звукоутворювальним) диханням, чіткою і виразною дикцією та сценічним голосом.

Є 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 «малює 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.

Отже, мовленнєва дія в художньому процесі майбутніх фахівців сценічного мистецтва є провідною умовою розвитку перформативного мистецтва, яке передбачає процес творчої взаємодії актора й глядача.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Грицан Н. В. техніка сценічного мовлення: навч.-методичний посібник. 2-ге вид., переробл. і доповн. Івано-Франківськ, 2022. 286 с.
2. Кобзар Т. В. Сценічна мова: техніка мовлення: навчальний посібник. Черкаси : Вид. Ю. Чабаненко, 2013. 402 с.

***КРАВЧУК Петро Іванович,**
кандидат мистецтвознавства, заслужений
діяч мистецтв України, професор кафедри
театрознавства Київського національного
університету театру кіно і телебачення
імені І. К. Карпенка-Карого, Київ*

«ВЕРТЕП» ЯК ОРИГІНАЛЬНЕ МИСТЕЦЬКЕ САМОВИЯВЛЕННЯ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДУ

«Вертеп» як самобутнє українське культурне-мистецьке дійство, що століттями проходило свій розвиток – залишається актуальним у нашому сьогоденні. На його виникнення зробив вплив народний звичай ходити на Різдво Христове колядувати. Назва ж цього явища не випадкова і має конкретний зв'язок з біблійним обрядом Різдва. Вертеп – печера поблизу міста Віфлеєм, у якій, за біблійним твердженням, народився Христос. Звідси й походять ляльководи-вертепники, або віфлеємники. В усі часи існування вертепу та в усіх його варіаціях у канонічній частині тексту покладено релігійну подію – народження Христа.

«Во граді Віфлеємі стало чудо по всій землі –
Діва сина породила і в яселка положила».

А також винищенням царем Іродом сорок тисяч немовлят:

« А цар Ірод засмутився, що син Божий народився,
Вислав слугів убивати малих діток до трьох літ».

Проте час зародження вертепу в Україні ще й досі не з'ясовано. Хоч з перекладної літератури візантійського походження трапляються повідомлення про «игри глаголемия кукли» на території Київської Русі, хоч вітчизняні джерела про це ніде і ніколи не повідомляли. Як стверджує історик українського театру Р. Пилипчук, що «перше документальне свідчення про ходіння з ляльками в Україні фіксується у 1573 році, але невідомо чи ця лялькова гра стосувалася того своєрідного театру, яким був вертеп, що дійшов до нас у пізніших зразках» [4, с. 111].

Давнішній історик Д. Антонович пише, що «ходити на Різдво з вертепом <...> було в звичаю у спудеїв Київської Академії, і заборонити їм це було важко.

Спудеї чекали Різдва, готувались до нього, і вертеп був головним засобом, яким вони могли подати художню розвагу і заробити на хліб та науку» [1, с. 42].

А інший дослідник О. Кисіль повідомляє, що вертеп появився «після припинення й заборони шкільних вистав [тобто у другій половині XVIII ст. – П. К.] у Київській Академії» [3, с. 41].

Проте резонним має право залишатися свідчення академіка Р. Пилипчука, який спирається на факти іноземного дослідника про те, що саме в кінці XVI століття формуються початки лялькового народного театру – вертеп. Дослідник посилається на свідчення польського етнограф і фольклориста Еразяса Ізопольського, який у статті «Вертепна драма про смерть» пише, що десь на початку 40-х років XIX ст. у селі під назвою Ставище (хоч з цією назвою є села в Київській, Хмельницькій і Волинській областях) автор бачив «дерев'яну скриньку з різбленим церковнослов'янським написом «Року Христового 1591 збудовану», а іншу скриньку бачив, датовану 1639 р. збудовану в с. Дашова (тепер Вінницької обл.)» [4, с. 83].

У статті Е. Ізопольський дає опис цих скриньок, який фактично збігається з конструкціями Сокиринського й Куп'янських вертепів. Разом з тим він розповідає і про функцію вертепника, що сидить за вертепною скринькою і провадить з ляльками «розмову, виробляє німі пантоміми, словом представляє ті явища, які чарують своєю досконалістю» [2, с. 84]. Отже, якщо прийняти свідчення польського дослідника Е. Ізопольського за документальний факт, то можна рахувати 1591 рік – роком народження українського вертепу, якому тепер налічується 534 роки.

Побутування вертепних персонажів, особливо царя Ірода, нерідко виходить за межі різдвяного дійства. Так, у 1907 році письменниця Л. Старицька-Черняхівська під псевдонімом Старенька Муха написала і опублікувала у першій українській газеті «Рада» за 1 січня 1907 р. п'єсу «Вертеп. Старинна містерія на нові теми», що в гостросатиричній формі відтворила політичну бійку, яка відбулася в російській Думі у 1906 році. У складі Думи були і українські депутати окремих «поступовців» – було скасована офіційна заборона на українське слово. Але

внаслідок цих подій цар розпустив Думу як занадто ліберальну, адже царизм не хотів радикальних реформ.

У своїй п'єсі письменниця намагалась осмислити цей документальний факт через дійових осіб: цар Ірод – російський самодержавець Микола II, особи в чорному з написом на грудях – И. Р. Л. – «истинно русские люди», реформатор – П. Столипін, міністр внутрішніх справ – як стовп на глиняних ногах, «сатана заганяє всіх інакомислячих до Лук'янівського народного дому, що означає Лук'янівську тюрму» [5, с. 11]. Номер «Ради» від 17 січня поліцією було конфісковано. По Києву пройшла хвиля обшуків і арештів. У Лук'янівській поліцейській дільниці ночували Микола Лисенко, Леся Українка, Олена Пчілка, Євген Чикаленко, Борис Грінченко, Кирило Стеценко і навіть вдова Михайла Драгоманова, заарештовано було близько 50 чоловік. Дієвий приклад використання професійною письменницею форми «старинного вертепу».

На завершення повідомлення слід зупинитися на зміні специфіки і змісту вертепних вистав. Загальновідоме положення, що на верхній площині завжди демонструвалась головна подія народження Ісуса Христа, де основними носіями дії були Ангел, Пастухи, Три Царі, Ірод, Рахіль, Смерть, Чорт та інші. В сюжетах раніше основний наголос робився на події народження Сина Божого, хоча дотичні до цієї події всі персонажі виконують більше інформативні функції. Проте в останні роки сильнішої уваги набирає сцена Ірода і Рахіль, де розкривається деспотизм царя і його антилюдські діяння, його єхидство над душевними стражданнями матері, яка втратила своє дитя.

Говорячи про оригінальність і мистецьке самовизначення у «Вертепі» народної творчості, слід назвати й межі використання вертепних вистав, як складової частини проведення заходів різдвяно-новорічних свят, як виявлення різнобічного впливу вертепу, своєю високою театральністю на естетичний розвиток українського професійного театру і, зрештою, слід не випускати з уваги того, що справа вертепу стала невід'ємним змістом програм навчальних закладів театру ляльок.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антонович Д. Триста років українського театру (1619-1919) // Прага: Український громадянський видавничий фонд, 192. 273 с.
2. Див: Пилипчук Р. Український драматичний театр // Львів: НВП «Видавництво «Наукова думка» НАН України, 2019. 335 с.
3. Кисіль О. Український театр // Київ: Книгоспілка, 1925. 179 с.
4. Пилипчук Р. Український драматичний театр // Львів: НВП «Видавництво «Наукова думка» НАН України, 2019. 355 с.
5. Хорунжий Ю. Людмила Старицька-Черняхівська. Вибрані твори // Київ: Наукова думка, 2000. 840 с.

***КУЛЬЧИЦЬКА Інеса Олександрівна,**
головний художник Львівського обласного
академічного театру ляльок, аспірантка
кафедри мистецтва театру ляльок –
факультет театрального мистецтва
Київського національного університету
театру, кіно і телебачення імені
І. К. Карпенка-Карого, Львів*

ФЕНОМЕН АКТУАЛЬНОСТІ СИМВОЛІВ У СУЧАСНОМУ ЛЯЛЬКОВОМУ ВЕРТЕПІ

Символіка в ляльковому вертепі є багатогранною, глибоко вкоріненою в культурному контексті української нації. Вона не лише допомагає зберігати традиційні культурні коди, а й є живим механізмом для адаптації та осмислення змін у сучасному суспільстві. Через використання символів сучасний ляльковий вертеп стає інструментом комунікації та діалогу з глядачем через тисячолітні культурні архетипи. Феномен актуальності символів у вертепі є важливою темою для дослідження, оскільки сучасні вертепи, як і їх аналоги, продовжують використовувати символи, але в нових контекстах, адаптуючи їх до сучасних умов. Вивчення цього феномена дозволяє зрозуміти, як культурні традиції можуть взаємодіяти з актуальними соціальними, політичними та іншими аспектами сьогодення.

У ляльковому вертепі традиційно наявні символи, які мають глибоке значення, часто пов'язані з релігійними чи міфологічними аспектами: зображення Святого Сімейства, ангелів, пастухів, царів, які уособлюють певні моральні й етичні ідеали, а також передають зв'язок з духовними цінностями. Так, наприклад, Людмила Герус у своїй статті «Шопка в українській християнській традиції: генеза, історія, символіка» підкреслює багатогранність символіки шопки, яка поєднує релігійні, культурні та соціальні аспекти, відображаючи глибину української християнської традиції, національну специфіку та мистецьку вартість [1].

Леонід Попов, народний артист України, доцент кафедри мистецтва театру ляльок Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.

К. Карпенка-Карого, у своїй науковій праці «Традиції українського вертепу у вихованні актора і режисера театру ляльок» зазначив, що «шопка, яка є носієм традиційних знань та досягнень, повинна торувати нові шляхи, готуючи творчі сили для експерименту» [3].

Про релігійні символи християнства також багато писав Карл Юнг, один з найвідоміших психологів ХХ століття, трактуючи їх як важливі архетипи. Християнські символи – такі як хрест, воскресіння, спасіння – відображають глибинні психологічні процеси і мають велике значення в розвитку індивідуальної психіки. Юнг значно вплинув на розуміння символіки. Зокрема в одній з найвідоміших своїх робіт, а саме «Архетипи і колективне несвідоме» (1959), він вперше вводить поняття колективного несвідомого, яке містить архетипи – універсальні, первісні образи та символи, що передаються від покоління до покоління [2]. Його теорія символіки допомагає зрозуміти, як символи формують наше бачення світу і самих себе. Для Карла Юнга, символи – це мости між свідомим і несвідомим, і вони мають глибоке значення для психічного розвитку людини. У ляльковому вертепі символи виступають, як засіб вираження глибинних психологічних процесів: боротьба між добром і злом, пошук внутрішньої цілісності, трансформація особистості. Ці архетипи та символи допомагають сучасному глядачеві віднайти в собі універсальні емоції і переживання, які відчувають люди різних епох.

Ляльковий вертеп, з його багатим арсеналом символічних образів, стає потужним інструментом для взаємодії з аудиторією, оскільки кожен символ несе значення, що перевищує його поверхневу форму. Але в сучасному вертепі ці символи можуть зазнавати трансформацій, що відображає зміну соціально-культурних акцентів. Актуальність символів у контексті змін суспільних умов полягає в їхній здатності адаптуватися та трансформуватися відповідно до нових викликів.

У сучасній культурі постмодернізму символи часто стають предметом іроній та реконструкції. Ляльковий вертеп, як частина цього процесу, може звертатися до традиційних символів з метою їх перевірки, змінювання або навіть підриву їх первісного значення. Вертепи, що створюються в умовах постмодернізму, часто

звертаються до інтертекстуальності – поєднання різних культурних кодів, де символи стають містами для діалогу. Традиційні образи можуть бути поєднані з іншими культурними чи релігійними елементами, що дає змогу створювати нові культурні гібриди, які знаходять відгук у сучасному суспільстві. Символи можуть бути деформовані таким чином, що дають нові значення, адаптуючи їх до сучасних проблем і реалій. У період великих соціальних і політичних змін (війни, революції, зміни у владі) символи можуть ставати інструментами соціального протесту або ідентичності. Наприклад, в Україні на тлі конфлікту з Росією та процесів деколонізації, символи національної ідентичності (такі як жовто-блакитний прапор чи тризуб) набули значної актуальності, символізуючи боротьбу за суверенітет і незалежність.

У майбутньому ляльковий вертеп може продовжити еволюцію символів, зберігаючи при цьому свою глибоку духовність і зв'язок із традиціями, але стаючи дедалі більш інтерактивним і мультимедійним. У сучасних вертепах, за допомогою мультимедійних елементів, глядач може бути частиною вистави. Сучасний вертеп вимагає більш активного, інтелектуального підходу з боку глядача, так як він ставить під сумнів традиційне трактування народження Ісуса, що символізує певну моральну і духовну ідею. Роль глядача в сучасному ляльковому вертепі еволюціонувала від пасивного спостерігача до активного інтерпретатора.

Збереження символічного значення в ляльковому вертепі є ключовим елементом для розуміння його актуальності в сучасному театрі. Однак, важливо не тільки зберегти символи, але й адаптувати їх до нових умов, що дозволить створювати діалог між традицією і сучасністю.

ОСНОВНІ ТЕЗИ:

РОЛЬ СИМВОЛІКИ У КУЛЬТУРНОМУ КОНТЕКСТІ ЛЯЛЬКОВОГО ВЕРТЕПУ

1. Символи, як носії моральних і релігійних цінностей
2. Культурна ідентичність через символи
3. Символи, як інструмент соціальної комунікації
4. Перетворення і адаптація символів

5. Символи в контексті психоаналізу та архетипів
6. Зв'язок символіки з обрядовістю та святами

АКТУАЛЬНІСТЬ СИМВОЛІВ У КОНТЕКСТІ ЗМІН СУСПІЛЬНИХ УМОВ

1. Перезавантаження символів під впливом політичних і соціальних змін
2. Символи, як реакція на соціальну дезінтеграцію
3. Пошук нових символів у епоху глобалізації
4. Перевизначення релігійних і політичних символів
5. Символ, як засіб відродження національної пам'яті
6. Збереження символів у постмодерністському контексті

СИМВОЛИ ЯК ІНСТРУМЕНТ КОМУНІКАЦІЇ В КОНТЕКСТІ ЛЯЛЬКОВОГО ВЕРТЕПУ

1. Символ, як мова, доступна для широкої аудиторії
2. Символи, як метафори для передачі складних ідей
3. Символи, як емоційний виклик
4. Символ, як форма соціального коментаря

Символ, як збереження та передача культурної пам'яті

ВІДРОДЖЕННЯ І ТРАНСФОРМАЦІЯ ТРАДИЦІЙНИХ СИМВОЛІВ У НОВОМУ КОНТЕКСТІ

1. Перехід від сакрального до соціального контексту
2. Символи як форма соціальної критики
3. Мультимедійні технології і нові інтерпретації
4. Символи в контексті глобалізації
5. Нова інтерпретація через мистецтво та поп-культуру
6. Переосмислення символів у контексті екологічних та гуманістичних

проблем

РОЛЬ ГЛЯДАЧА В СУЧАСНОМУ ЛЯЛЬКОВОМУ ВЕРТЕПІ: ВІД ТРАДИЦІЙНОГО ДО СУЧАСНОГО СПРИЙНЯТТЯ СИМВОЛІВ

1. Традиційний вертеп: пасивне сприйняття і передача моралі
2. Сучасний ляльковий вертеп: активізація глядацької участі
3. Від традиційної до сучасної символіки: переосмислення глядачем
4. Глядач, як частина колективного досвіду

ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ ЛЯЛЬКОВОГО ВЕРТЕПУ ТА СИМВОЛІЗМУ В НЬОМУ

1. Адаптація до нових технологій
2. Символи в контексті сучасних соціальних та політичних проблем
3. Пошук нових жанрів та форм в театрі ляльок
4. Глобалізація та адаптація вертепу до міжнародного контексту

ВИСНОВОК

Український ляльковий вертеп переживає перехід до сучасного театрального дискурсу. Важливим аспектом є актуалізація символів у виставах театрів ляльок, які трансформуються відповідно до змін у суспільстві. Трансформація традиційних символів у новому контексті є необхідним процесом, що дає змогу зберегти культурну спадщину, адаптуючи її до умов сучасного світу. Через нові технології, соціальні рухи та культурні зміни, символи отримують нові трактування і функції, що забезпечують їхню актуальність для сучасних поколінь, зберігаючи зв'язок між минулим та майбутнім.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Герус Л. Шопка в українській християнській традиції: генеза, історія, символіка / Л. Герус // Народознавчі зошити. 2017. № 3 (135). С. 579-594. URL: <http://nz.ethnology.lviv.ua/archiv/2017-3/8.pdf> (дата звернення: 06.01.2025).
2. Юнг К. Г. Архетипи і колективне несвідоме / К. Г. Юнг. Київ: Астролябія, 2023. 608 с.
3. 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, 2013, 448 с.

ЛОКТІОНОВ Євген Віталійович,
*аспірант, кандидат педагогічних наук,
старший викладач другої кафедри
акторського мистецтва та режисури драми,
Київського національного університету театру,
кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого,
заслужений артист України, Київ*

ЕТЮДНИЙ МЕТОД У КОНТЕКСТІ СИНЕРГЕТИЧНОЇ ПАРАДИГМИ

Підходячи до завершення першої чверті ХХІ століття, ми можемо впевнено констатувати, що соціокультурна ситуація, в якій ми наразі перебуваємо, за всіма ознаками відповідає ситуації, що її американський історик науки Томас Семюел Кун (1922-1996) визначив як зміну дисциплінарних парадигм, або наукову революцію, таким чином намітивши постпозитивістську інтенцію в розвитку філософії науки. В такі періоди закономірно постає проблема перегляду понятійного словника окремих дисциплін, адже, як зауважував той самий Т. Кун: «Тільки після того як процес засвоєння нової мови досяг певного рівня, може початися наукова практика. Наукова практика завжди включає в себе виробництво та пояснення узагальнень, що мають відношення до природи, а така діяльність передбачає наявність достатньо розвиненої мови, засвоєння якої означає засвоєння певного знання про природу» [4, с. 22]. Надзвичайно продуктивним в таких випадках виявляється так би мовити, «накладання» одне на одного тезаурусів суміжних наук, використання міждисциплінарних підходів, одним з найавторитетніших серед яких є, очевидно, синергетичний.

Як зазначав видатний український філософ М. Попович (1930-2018): «В ХХ ст. все більше уваги привертають стани, далекі від рівноваги; було відкрито, що тут спонтанно виникають можливості переходу від хаосу до порядку. Структури, які виникають в станах, далеких від рівноваги, Пригожин і Стенгерс (засновники, разом із Г. Хакеном, синергетики як нового наукового, міждисциплінарного підходу – прим. наша, Є. Л.) називають дисипативними. Якщо рівноважна термодинаміка вивчала процеси зростання хаосу, то нерівноважна термодинаміка

відкрила можливості аналізу процесів зростання і ускладнення порядку – від примітивних форм самоорганізації і самокерування аж до явищ життя і культури» [3, с. 27].

Ці передумови роблять можливим зіставлення сценічного та синергетичного словників для взаємозбагачення та запобігання дезадаптації цих мов. Тим більше, що в українському театрознавстві давно проартикульована думка, що «такі найсучасніші сфери знань, як синергетика <...>, синергійна антропологія знайдуть власний креативний ресурс і запропонують футурологічні сценарії передусім у сильних контекстах художньої культури і для них. <...> Наші дослідження (йдеться про монографії Н. Корнієнко «Український театр у переддень Третього тисячоліття. Пошук (Картини світу. Ціннісні орієнтації. Мова. Прогноз)» та «Самосвідомість: гра у театр на межі тисячоліть (соціологічний портрет сучасника)» – Є. Л.) не просто довели актуальність для ХХІ ст. синергетичних підходів і методів, <...> але й винесли у, безперечно, пріоритетну проблему ще одного нового напрямку. А саме – синергетики художньої культури. Напрямок цей може бути означений і актуальніше: Художня культура (театр): синергетичні і тоталогічні виміри. <...> Отже, синергетика <...> не тільки розширить на загальний свій креативний простір, а й перейде до процесу самонавчання – адже матиме справу з об'єктами, предметами і «полями» витонченішими, з великими ступенями власної свободи, з багат шаровими системами змістів, з «не видимими» і прихованими матеріями, <...> з «іншою» нелінійністю та іншим типом відкритості» [2, с. 8-9].

Таким чином, дослідження динамічних моделей нерівноважних і відкритих систем (а саме такими ми вважаємо драматичний театр загалом та кожен конкретний репетиційний процес, організований за принципами етюдного методу, зокрема) видаються потенційно перспективними.

Об'єктом дослідження синергетики (від. грец. *synergos* – взаємодія, спільна дія) є динамічні структури або системи, головними передумовами для існування яких (за Г. Хакеном) є:

«1. Досліджувані синергетикою об'єкти обов'язково є надзвичайно складними. Вони утворені з багатьох однакових або різнорідних частин, які **взаємодіють** між собою (ця обставина вже визначена нами як аксіоматична – прим. наша, Є. Л.).

2. Це **нелінійні системи**. Тобто дослідити їх і пояснити притаманними класичній науці засобами і методами повністю не можливо.

3. Синергетика вивчає **відкриті системи**. Це такі, що постійно обмінюються з іншими системами речовиною, енергією та інформацією.

4. Ці системи піддаються впливові внутрішніх і зовнішніх **коливань** <...>.

5. В такому разі система стає **нестабільною**. Тобто, її зміни та розвиток можуть бути непередбачуваними.

6. Тоді в ній проходять **якісні зміни**. Вони набувають нового виразу і при лінійному підході стають незрозумілими.

7. Як результат, в системах виявляються **емерджентні** (раптово виникаючі) нові якості.

8. Виникають **просторові, часові, просторово-часові або функціональні структури**. Це такі утворення, побудови, взаємодії, які наперед визначити неможливо» [1, с. 9-10].

Спроба зіставити такі поняття із синергетичного глосарію, як «флуктуація», «атрактор», «патерн», «когерентність», «біфуркація», «фазовий перехід» тощо, виявляє високий ступінь можливості для екстраполяції, адже сама ідея етюдного методу полягає у віднаходженні в хаотичній (поліваріантній) реальності певної драматичної структури, яка згодом реалізується за допомогою поведінкових партитур.

Вочевидь, така кооперація, крім усього іншого, передбачає наявність потужного прогностичного потенціалу: структурні аналогії здатні виявити майбутні області наукового пошуку та верифікувати дані, отримані емпіричним шляхом.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Качуровський М. О., Наумкіна О. А., Цикін В. О. Синергетика: нове мислення: Навчальний посібник. Суми : СумДПУ ім. А. С. Макаренка, 2004. 128 с.
2. Корнієнко Н. Новий напрям – синергетика художньої культури (фрагмент майбутньої книги). kurbas.org.ua, 2011. 7-26 с.
3. Попович М. Рациональность і виміри людського буття. Київ: Сфера, 1997. 290 с.
4. Kuhn Th. S. What are scientific revolutions? Cambridge, MA: MIT Press, 1981. pp. 7-22.

*ЛУК'ЯНЕНКО Катерина Олександрівна,
старша викладачка кафедри мистецтва
театру ляльок, доктор мистецтва, Київський
національний університет театру, кіно і
телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, Київ*

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 і надає також 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 тактильними табличками та голосовими супроводами, 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].

Пресслужба 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 розрахована на значно ширшу категорію – вона допомагає всім людям, які тим чи іншим чином дискриміновані спільнотою, 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 успішні 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 життя, 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.

Втім, 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: 08.02.2025).
2. Конфедерація роботодавців України URL: <https://employers.org.ua/news/id2512> (дата звернення: 07.02.2025)
3. Офіційний сайт КМДА URL: <https://reklama.kyivcity.gov.ua/news/69.html> (дата звернення: 19.01.2025)

*ЛЯХ Тимофій Олегович,
студент 4-АМТЛ курсу першого (бакалаврського)
рівня кафедри мистецтва театру ляльок,
Київський національний університет
театру, кіно і телебачення імені
І. К. Карпенка-Карого, Київ*

*УРИЦЬКИЙ Михайло Якович,
науковий керівник, старший викладач кафедри
мистецтва театру ляльок Київський національний
університет театру, кіно і телебачення
імені І. К. Карпенка-Карого, Київ*

ОСОБЛИВОСТІ РОБОТИ З ЛЯЛЬКОЮ-МАРІОНЕТКОЮ ПРИ ВТІЛЕННІ П'ЄСИ З ТЕАТРУ АБСУРДУ. СКЛАДНОЩІ РОБОТИ З РЕКВІЗИТОМ

Драматургія театру абсурду для українського театру ляльок це дуже рідкісне явище, і якщо п'єси Славомира Мрожека ставилися декількома театрами ляльок (Черкаський академічний обласний театр ляльок, Київський театр маріонеток), то драматургія Самюеля Беккета взагалі ніколи не була присутня в репертуарі українських театрів ляльок. Тим цікавішою виявилася пропозиція відомого французького режисера і актора Марселя Бозоне на основі маловідомих п'єс Самюеля Беккета провести воркшоп зі студентами-лялькарями Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

Однією з робіт режисером було обрано п'єсу Семюеля Беккета «Акт без слів 1». У роботі над твором Марсель Бозоне передусім звертав увагу студентів на особливості п'єси, а саме: відсутність тексту та опису персонажа, проте чітко прописана послідовність дій та робота персонажа з реквізитом. Ця п'єса створювалася для драматичного театру і є по суті моноактом. Тому однією з головних вимог режисера було ретельне виконання маріонеткою усіх дій, що були прописані автором, не змінюючи їх послідовність. При роботі з лялькою ми зіткнулися з деякими складнощами. Одне з питань, яке потрібно було вирішити, – це керування лялькою-маріонеткою, яка рухається перед тканиною, що виконувала функцію екрана або ширми. Актор, який керує маріонеткою, вимушений вести її на витягнутих руках, адже

на тканині, за задумом режисера, мала відбуватися проєкція тіні. Висоту екрана змінювати не можна було, адже ми домагалися такого ефекту, щоб силуети на екрані виглядали пропорційними. Таким чином, виконання режисерських завдань одним виконавцем ставало практично неможливим без залучення помічників.

У творі були прописані такі дії: персонаж має переносити куби з різною вагою, тримати ножиці та пляшку, вміти кидати ласо та підніматися по мотузці. Це легко виконує драматичний актор, але лялька маріонетка не пристосована до такої кількості фізичних дій. Тому ми запропонували використовувати прийом театру тіней. Режисером було поставлене завдання, щоб на екрані глядачі бачили чіткий силует ляльки. Виникли складнощі з тим, що коли маріонетка підходила дуже близько до екрана, нитки чіплялися за тканину, а коли відходила, то тінь ставала занадто великою. Маріонетка мала завжди стояти в профіль, це давало нам можливість задіяти більше предметів в одному колі світла. Через використання цієї системи ляльки ми мали чітко вибудовувати мізансцени та роботу з партнерами, які допомагали акторові, що безпосередньо працював з маріонеткою. Наприклад, пальма, яка за умовами п'єси була висотою 3 метри, унеможлилювала вільний прохід лялькою. Актори-помічники мали робити перехоплення та передавати ляльку виконавцеві.

Ще деякими з вимог режисера до цієї роботи були: чіткість рухів ляльки, взаємодія з реквізитом, робота в тиші, атмосфера таємничості, легкість і непомітність самих акторів, чіткість тіні та форм на екрані тощо. На жаль, виконання таких вимог потребувало повної трансформації ляльки для того, щоб її ще більше олюднити, бо для режисера було важливо передати пластикою ляльки схожість з людиною. У роботі з реквізитом ми адаптували предмети, а саме куби та ножиці, під вимоги роботи з маріонеткою. Завданням помічників було стежити за рухами ляльки та лялькаря і періодично підсвічувати найбільш важливі моменти, не забуваючи при цьому про появу різних предметів, які мали з'являтися у певній послідовності. Наприклад: «Згори спускаються ножиці, затримуються перед деревом, метр від землі, з лівої куліси з'являється карафа».

З атмосферою ми працювали не менш ретельно. У цій роботі режисер відмовився від освітлювальних приборів, тому використання ліхтариків та свічок було єдиним

виходом. До того ж він наполягав на використанні справжніх свічок, але, з огляду на безпеку акторів, маріонетки та реквізиту, ми вирішили замінити їх на електронні свічки.

Також маємо зазначити, що маріонетка, що рухається, є досить містичною для глядача. Адже відбувається оживлення неживого, ніби проводиться давній ритуал, що завжди викликає захоплення у глядачів. Як зазначає Йорік у своїй книжці «Історія маріонетки»: «Згідно з Геродотом, у Єгипті у велике свято на честь Озіріса посеред великого натовпу людського йшли жреці, що несли на собі зображення божества, голова якого поверталась час від часу ліворуч-праворуч і кидала вогняні погляди» [1]. Саме маріонетка створює певну атмосферу яка ніби повертає нас до часів створення п'єси.

Дослідивши творчість Беккета та працюючи над завданнями режисера, ми зрозуміли, що цю п'єсу цілком можливо адаптувати для театру ляльок. Це дуже корисний і важливий матеріал для вдосконалення ляльководіння та роботи з реквізитом. Бо, як зазначав сам Самюель Беккет у творі «Очікуючи на Годо»: «Робімо щось, поки маємо нагоду! Не щодня ми потрібні» [2].

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Паві П. Словник театру. Львів : Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2006. 640 с.
2. Матіяш Б. Онтологія абсурду: «Чекаючи на Годо» С. Беккета / На пошану пам'яті Віктора Китастого : збірник наукових праць / упоряд. В. П. Моренець. Київ : ВД КМ Академія, 2004. с. 253-264. URL: <https://ekmair.ukma.edu.ua/server/api/core/bitstreams/8eeb3ea4-c3a7-4862-8670-47654388fb91/content>

НЕУПОКОЄВ Руслан Валентинович,
доцент, завідувач кафедри мистецтва
театру ляльок Київського національного
університету театру, кіно і телебачення
імені І. К. Карпенка-Карого, заслужений діяч
мистецтв України, Київ

ЕСТЕТИЧНИЙ АНАЛІЗ ДРАМАТУРГІЧНОГО ТВОРУ ЯК МЕТОД РЕЖИСЕРСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

Центральним елементом ідейно-тематичному аналізу драматургічного твору є визначення теми, на якій базуються ідея, надзавдання та наскрізна дія. Однак метод визначення теми через сюжет п'єси не завжди виявляється точним, оскільки останній може бути інтерпретовано по-різному, що тягне за собою інтерпретацію ідейно-тематичної складової. Постає питання розширення режисерського інструментарію шляхом врахування гнучкості сюжету як основи для інтерпретації, яка передбачає врахування естетичних особливостей твору.

Будучи розділом філософії, естетика пов'язує красу із іншими філософськими категоріями, стаючи своєрідним місточком між стилем і сенсами. Відповідно естетичний аналіз може стати необхідним нам методом, що допоможе розв'язувати складні питання режисерської роботи над твором, враховуючи його культурний та філософський контекст.

Французький структураліст Ролан Барт у своїй праці «S/Z» [1] аналізує новелу Бальзака «Саразін». Барт зазначає, що текст (чи будь-який художній твір) є «мережею» культурних і мовних кодів, через яку фільтруються різні інтерпретації та значення. Він наголошує, що сенс виникає у процесі взаємодії цих кодів, їхнього переплетення та інтерпретації в конкретному культурному й історичному контексті. Також подібні ідеї можна знайти в його есе «Смерть автора» [2], де він стверджує, що сенс твору формується в процесі його читання, а не задається автором. Постструктураліст Жак Дерріда, у праці «Про граматологію» [3] досліджує концепцію деконструкції, артикулюючи важливість аналізу форми тексту для виявлення множинності сенсів. Автор наголошує, що значення тексту ніколи не є фіксованим, а завжди відкритим до множинних інтерпретацій. Теорія

деконструкції вказує на нестабільність значень та їхню залежність від контексту й процесу читання, він заперечує концепцію стабільного значення та говорить про відстрочення сенсу – ідею, що значення тексту постійно відкладається через нескінченний процес інтерпретації. Жан-Франсуа Ліотар [6] та Юлія Крістева [5] розвивають ці думки у своїх працях.

Стилістика твору є невід’ємною частиною його ідейного навантаження і навпаки: стилістика народжує сенсові наповнення, адже зовнішня форма завжди є наслідком філософських переконань і світогляду, так само, як форма інструмента є наслідком його функції. Розглянемо зміну сенсів казки «Червона шапочка» залежно від зміни її стилю на прикладі версій Шарля Перро – бароко, та братів Грімм – романтизм. Стиль бароко сформувався в добу Контрреформації, відзначається динамізмом, експресією та поєднанням земного й божественного. Мішель Фуко в праці «Слова і речі» [4] зазначає, що в цю епоху репрезентація стала основним способом пізнання світу, а мова, знаки та символи відіграють ключову роль у формуванні знання. Фуко звертає увагу на те, як у XVII столітті формується специфічне ставлення до ілюзорного та раціонального, що можна інтерпретувати в контексті барокової напруги між реальним і трансцендентним

Романтизм, з іншого боку, з’являється на тлі протестантизму і, як зазначав Макс Вебер, акцентує увагу на індивідуальній внутрішній боротьбі, що протистойть соціальному тиску. Макс Вебер у своїй праці «Протестантська етика і дух капіталізму» [7] наголошує, що протестантизм, особливо його аскетичні напрями, сприяли розвитку індивідуалізму та внутрішньої дисципліни, які протистояли зовнішньому соціальному тиску. Для романтизму характерна відмова від матеріального світу, адже Христос сказав: «Царство моє не від світу цього».

Перро розглядав моральні дилеми молодой дівчини крізь призму соціальних відносин і норм, продиктованих католицькою церквою, тоді як братами Грімм було зроблено акцент на боротьбі персонажів із зовнішнім світом і власними внутрішніми страхами. Отже, одна й та сама казка може мати різні культурні сенси, залежно від стилістичних особливостей її інтерпретації. Саме ця характерна деталь наділяє естетичний аналіз інтерпретаційними механізмами. Естетика епохи, як форма, куди поміщається зміст казки, деформує останній відповідно до власних

принципів. У сучасних кінематографічних інтерпретаціях «Червоної шапочки» часто спостерігається зміщення акценту на соціальні та психологічні проблеми, що виходять за межі традиційних моралістичних сюжетів. Часто акцент робиться на темі жіночої незалежності та її пошуку ідентичності в умовах соціального тиску. У фільмі «The Company of Wolves» (1984), казка набуває теми юнацької сексуальності та спокуси, розглядаючи страхи і бажання молодої дівчини крізь призму страхів, що їх породжує суспільство. У п'єсі для театру ляльок С. Єфремова «Ще раз про червону Шапочку» (1986) відбувається постмодерністська гра із сюжетом, яку обґрунтовано бажанням суспільства споживання другої половини ХХ століття уникати гострих конфліктів. У нашій метамодерністській постановці «Шапочка. Червона» (2019) акцент зміщено на розгадування таємниці історії цього лісу та ролі в ній Бабусі.

Один сюжет може бути наділений різними сенсами з огляду на естетичні зміни: від моральних установок бароко чи психологічної глибини романтизму до постмодерністського сарказму чи постіронії метамодернізму.

Таким чином, естетичний аналіз драматургічного твору стає не лише способом визначення закладених автором сенсів, а й головним інструментом режисерської інтерпретації, стиль художнього твору стає оптичним засобом режисерського прочитання. Через взаємовідносини форми та змісту на початкових стадіях виконання режисерського завдання естетичний аналіз може бути режисерським методом точного визначення теми твору, що дає змогу з'єднати концептуальну глибину з художньою виразністю. Тема може бути представлена не через традиційне «розкриття сюжету» як аналіз змісту, а через символічні чи образні засоби, як аналіз форми, яка вміщає у себе зміст. Тобто не ідея чи повідомлення є основним, а сама естетична форма, яка дає простір для розташування змісту.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Barthes, R. S/Z. Paris : Éditions du Seuil. 1970. 271 p. [in French].
2. Barthes, R. La mort de l'auteur. 1967. In Communications, nr 8, pp. 1–14. [in French].
3. Derrida, J. De la grammatologie. 1967. Paris : Éditions de Minuit, 445 p. [in French].

4. Foucault, M. Les mots et les choses: Une archéologie des sciences humaines. Paris : Gallimard, 1966. 398 p. [in French].
5. Kristeva, J. Séméiotiké: Recherches pour une sémanalyse. Paris : Éditions du Seuil, 1969. 312 p. [in French].
6. Lyotard, J.-F. La condition postmoderne: Rapport sur le savoir. Paris : Les Éditions de Minuit, 1979. 110 p. [in French].
7. Weber, M. Die protestantische Ethik und der 'Geist' des Kapitalismus. Tübingen : Mohr Siebeck, 1905. 276 p. [in German].

ОВЧІЄВА Леся,
*доктор філософії, старший викладач кафедри
сценічної мови Київського національного
університету театру, кіно і телебачення
імені І. К. Карпенка-Карого, Київ*

СПЕЦИФІКА СЦЕНІЧНОЇ МОВИ ЯК ЕЛЕМЕНТА АКТОРСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ В ТЕАТРІ ЛЯЛЬОК

Сучасний театр ляльок існує у вигляді нескінченного різноманіття художніх форм, що забезпечується величезним потенційним резервом засобів виразності, накопичених багатовіковою традицією. Деякі технологічні прийоми з часом відходять або використовуються нечасто. Зазвичай це відбувається, коли згасає певна тема, певний жанр лялькових уявлень із його персонажами та драматургією. Такі традиційні лялькові персонажі, як італієць ПульчіNELLA, французи Полішинель і Гінболь, англієць Панч, іспанець Грацьозо (Дон Крістобаль ПульчіNELLO), німці Гансурст і Пікельхерінг, австрієць Касперле, бельгієць Вольтьє, чех Кашпарек, турок Карагез, перс Пахлаван-Качаль, лялькові індійські блазні «видукака», грузин Петрикелло, українець Ванька Рататуй – практично зійшли з лялькової ширми з сприятливою їм драматургією. Однак одного разу народжене не вмирає остаточно, навіть втрачаючи актуальність. Скінчилася епоха народних лялькарів, втім, інші традиційні театри ляльок, залишили своєрідний слід, наклали певний відбиток на стилістику пізнішого театру ляльок, зокрема, на способи організації в ньому сценічної мови.

Актор з лялькою ніколи чи майже ніколи не говорить «своїм голосом». Органічність його голосоведіння анітрохи не протистоїть найсміливішій голосовій трансформації і навіть передбачає її. Лялька вимагає гострої, сміливо забарвленої мови. Вочевидь, проблема сценічної мови в театрі ляльок розглядається з широкого загальноестетичного погляду. «У розмаїтті напрямів і способів роботи над виразністю слова результативним і доцільним є метод комплексного виконання завдань з різних розділів в мовленнєвому акті» [2, с. 17]. Потрібно додати, що значну роль у мовному мистецтві сучасного лялькаря відіграє старовинна традиція

надавати голосовій характеристиці лялькового персонажа різко індивідуальне, властиве лише даній ляльці забарвлення, як це завжди було в народному театрі.

Практика театру ляльок засвідчила необхідність для актора-лялькаря володіти майстерністю актора драматичного театру – мистецтвом переживання. Однак специфіка мистецтва театру ляльок закономірно призводить до того, що багато елементів психотехніки актора тут зазнають певних змін. Актор драматичного театру створює сценічний образ, використовуючи індивідуальний фізичний і психічний матеріал свого тіла. Актор-лялькар має в якості фізичного матеріалу готовий інструмент – ляльку.

Таким чином, психофізичний апарат актора бере участь у створенні сценічного образу, але не визначає його повністю. У процесі репетиції відшукуються шляхи створення дива оживлення, яке полягає в тому, що актор створює ілюзію самостійного руху ляльки відповідно до її пластичних можливостей і знаходить спосіб її мови, передаючи ляльці свій власний трансформований голос.

Досвід викладання сценічної мови на кафедрі мистецтва театру ляльок спирається на широкий творчий досвід і практику лялькових театрів і стверджує право на специфіку, засновану на видовій відмінності театру ляльок від театру «живого актора». Такою відмінністю є володіння художнім інструментом – лялькою і відповідно всім, що з цим пов'язано.

Професійна освіта акторів і режисерів-лялькарів не має довгої історії і великих традицій. Те ж саме можна сказати і про викладання сценічної мови для цих спеціалізацій. Тривалий час питання про спеціальні методики навчання сценічної мови майбутніх акторів і режисерів театру ляльок належним чином не піднімалося. Педагогічна практика базувалася лише на загальній теорії сценічної мови.

Цікаво відзначити, що в наші дні в театрах різних країн можна зустріти практично всі способи керування та «озвучування» ляльки, що склалися за часи існування лялькового мистецтва.

Саме спосіб створення художнього образу – через ляльку – лежить в основі, є постійним, стійким, специфічним та визначальним у театрі ляльок. При цьому

зовнішній вигляд самої ляльки не обмежений жодними рамками. Все, на що прагне людська фантазія, припускаючи в ньому живе, стає лялькою. Нежива природа оживає під впливом нашої фантазії. Якщо це пожвавлення відбувається в рамках сценічної дії, народжується театральна лялька.

Актор, який оживляє ляльку, створює певне динамічне узагальнення живої істоти, речі чи явища природи. Психофізичний апарат актора бере участь у створенні сценічного образу, але не визначає його цілком. У процесі репетиції відбувається диво оживлення, яке полягає в тому, що актор створює ілюзію самостійного руху ляльки відповідно до її пластичних можливостей і озвучує її, передаючи ляльці свій власний голос. Голос актора, його мова – той творчий компонент, за допомогою якого актор-лялькар впливає на глядача найбільш безпосередньо. Особлива увага у відтворенні характеру персонажа надається інтонації. Як зазначає Л. Підлісна: «Дієвій звуковій формі вираження суті, що здатна зробити зримим, відчутним, видимим усе, про що говориться. Саме через інтонацію партнерам адресується підтекст» [4, с. 45]. В свою чергу у детальному опрацюванні підтексту «головну роль відведено кінострічці бачень, що за суттю є тією ж дією» [3, с. 77]. Актор, «вимовляючи на сцені слова, фрази повинен не базікати, а прагнути через висловлену думку передати партнеру свої бачення і ними впливати на нього» [5, с. 99].

Міра, ступінь алегорії, узагальнення та умовності диктуються вже драматургією, задумом спектаклю, його художньо-пластичним і акторським образним рішенням, вибором системи ляльок, національною традицією й творчим методом. Практично щоразу заново доводиться шукати й міру олюднення ляльки.

Персонаж-лялька «оживає», підкоряючись особливим пластичним законам, які далеко не повністю збігаються з руховою структурою живих істот. За законом внутрішньої органічної єдності образу, мова персонажа-ляльки, загалом залишаючись людською (оскільки єдине можливе джерело її – голосомовний апарат актора), набуває того чи іншого ступеня умовності. Таким чином, проблема сценічної мови в театрі ляльок стає проблемою естетичною, що впливає з художньої природи сценічного образу саме цього виду театального мистецтва.

Голос і мова в театрі ляльок набувають набагато більшого значення, ніж у театрі драматичному. Як зауважував відомий український театральний митець В. Василько, актор драматичного театру повинен «жити й діяти в чужому ритмі, чужими емоціями, чужими думками, рухатися й розмовляти не так, як він звик у житті» [1, с. 188-189]. Так само мова і голос актора-лялькаря є головними компонентами його виконавської діяльності, які сприймаються глядачем безпосередньо. Актор лялькар – єдиний творець звукового образу ляльки.

Істотною відмінністю сценічної мови в театрі ляльок є необхідність злиття промови актора із зовнішнім, пластичним образом лялькового персонажа, так звана проблема голосового «попадання» в ляльку. Це одна з найважливіших складових голосомовної професійної майстерності актора-лялькаря у театрі ляльок.

Художня специфіка та умови роботи актора-лялькаря істотно відрізняються від умов роботи драматичного актора і тому вимагають цілого ряду додаткових навичок та умінь, без яких неможлива професійна робота в театрі ляльок.

Художній метод творчої роботи актора театру ляльок пов'язаний із створенням сценічного образу опосередковано, через інструмент – ляльку. Словесно-мовленнєвий образ дійової особи спектаклю має неодмінно збігатися із зримим чином персонажа, створеним художником і скульптором, тобто з лялькою. Цей опосередкований спосіб існування у спектаклі вимагає від актора особливих навичок мовної виразності. Актору доводиться підкоряти і свій задум ролі, і свій психофізичний апарат конкретному інструменту – ляльці. Актор театру ляльок повинен сам оволодіти вмінням дихати, звучати; дикційною, орфоепічною нормативністю мови та інтонаційно-логічним мовленням, щоб передати всі набуті навички ляльці. Зарубіжні фахівці з театру ляльок називають таке пристосування голосу та промови актора до специфіки ляльки «стилізацією голосу». Лялькар повинен вміти підкоряти свою артикуляцію, а відповідно і дикцію – формі рота, малюнку губ, особливостям артикуляції ляльки.

Актор-лялькар повинен мати здатність до частих і миттєвих перетворень. Для нього, як для виконавця, що виконує у виставі часто кілька ролей та веде розмову двох або більше ляльок – це необхідність, що входить до комплексу професійних умінь. Він повинен вміти користуватися тільки верхньою або нижньою ділянкою

звуківисотного діапазону голосу, не втрачаючи при цьому інтонаційно-мелодійної рухливості та виразності, змінювати регістри і тембр звучання.

Наявність ширми та інших акустичних перешкод (м'які тканини ширми, поролон, декорації, що заступають виконавця, великі ляльки, ведені відкритим способом тощо). Відомо, що актор-лялькар постійно працює у фізіологічно не вигідних для дихання та фонації положеннях тіла (з важкою лялькою у піднятих над головою руках, стоячи на колінах, схилившись над маріонеткою або планшетною лялькою, і т. ін.). Всі ці фактори теж вимагають виразно відпрацьованих професійних мовних навичок.

Особливості репертуару ріднять актора-лялькаря з актором театру юного глядача. Навіть побіжний погляд на репертуар будь-якого театру ляльок виявляє, що серед дійових осіб п'єс для дітей і особливо п'єс, призначених для постановки в театрі ляльок, постійно присутні тварини, казкові та чарівні персонажі. Для їх втілення в сценічні образи вони вимагають від актора не тільки органічного існування, внутрішнього перевтілення, а й голосомовної трансформації, здатності до звукової імітації голосів тварин, птахів та комах. У цьому виявляється одна з найважливіших специфічних особливостей сценічної мови актора-лялькаря, що вимагає спеціальної підготовки.

Нарешті, особливої голосомовної техніки вимагає і участь у виставах для дорослих та юнацтва з їх різноманітною жанровою палітрою.

Перелічені голосові навички актора-лялькаря є основними, суто специфічними для театру ляльок і, природно, ніяк не відображені в програмах навчання драматичних акторів. Але в творчому процесі виховання лялькарів вони обов'язково мають знайти своє місце. Поряд із відомими й перевіреними методами навчання сценічної мови драматичного актора, необхідно розробити і впровадити додаткові методики для акторських класів театру ляльок.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Василько В. Фрагменти режисури // Київ: «Мистецтво», 1967. 379 с.
2. Кобзар Т. Ефективність комплексного методу роботи над словом в процесі фахової підготовки актора// II всеукраїнська науково-творча конференція «Сучасна професійна

підготовка фахівців сценічного мистецтва: полілог театральних шкіл України» // Київ: «Ліра», 2024. 17-19 с.

3. Підлісна Л. Інтонація – важливий елемент мовленнєвої виразності //VIII міжнародна науково-практична конференція «Сучасні дослідження в галузі культури і мистецтва», КНУТКиТ імені І. К. Карпенка-Карого // Київ, 2023. 76-78 с.
4. Підлісна Л. Прагнути діяти словом // IV міжнародна науково практична конференція «Сучасні дослідження в галузі культури і мистецтва», КНУТКиТ імені І. К. Карпенка-Карого // Київ, 2019. 43-46 с.
5. Топорков В. Про техніку актора // Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури. Київ, 1961. 104 с.

ПІДЛІСНА Любов Андріївна,
доцент, завідувачка кафедри сценічної мови
Київського національного університету театру,
кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого,
заслужений діяч мистецтв України, Київ

ДЕЩО ПРО ПУБЛІЧНІ ВИСТУПИ

Кожен вихід перед будь-якою публікою може привести до успіху, зробити людину відомою, піднести її на вищу сходинку, навіть, возвеличити. Але, щоб стати успішним, потрібно докласти немало зусиль, часу, наполегливості. Пропоную звернути увагу на кілька порад, без опрацювання яких успіху не варто очікувати:

- наявність несамовитого пристрасного бажання вчитися, постійно розвивати здобуті навички;
- критично оцінювати свої здобутки, викорінювати погані звички, замінюючи їх професійними корисними, що дасть поштовх розвиватися, опановувати нові можливості ефективно впливати на слухачів/глядачів;
- вчитися, практично вдосконалюватися, не зупиняючись на опрацюванні теоретичної складової;
- контролювати свою надмірну імпульсивність та емоційність, які можуть знецінити всі попередні напрацювання та здобутки;
- запровадити обов'язковий самоаналіз, регулярно проводити роботу над помилками з метою виправлення їх.

Отож, якою є кінцева мета публічного виступу?

Безсумнівно, це спонукання слухачів/глядачів до певних конкретних кроків в межах запропонованої теми виступу, і зробити їх з особистої ініціативи під впливом емоційного поштовху.

Але для початку спікер має ретельно підготуватися, проаналізувати всі етапи теми виступу, віднайти найдієвіші аргументи, котрі не викличуть ніяких заперечень у публіки, відчутти і зрозуміти послідовний хід думок присутніх, їхню кінцеву мету. Доречним буде проведення ретельного до найменших дрібниць

аналізу (збір інформації про людей, їхні вчинки в тих чи інших обставинах) для того, щоб запропонувати слухачам набір необхідних інструментів для досягнення бажаного результату за умови розуміння, чого та чи інша людина хоче досягти, адже хто правильно мислить, той правильно діє.

Найкращим варіантом надихнути людину на дію-вчинок є ненав'язливе підштовхування її до початкових кроків, зацікавлення, заінтриговування потужними перспективами, переконанням в необхідності таких кроків, подача цього під соусом власного бажання зробити їх, щоб слухач сприйняв такі дії, як власні.

Як же досягти такого впливу на слухача/глядача?

На будь-яку людину можна впливати, якщо спікер викликає довіру й повагу і зможе використовувати для спонукання слухача/глядача до дій такі частково провокативні засоби впливу, як:

- зачепити за живе;
- перш, ніж акцентувати увагу на недоліках слухача, спочатку варто розповісти про свої;
- сміливо ставити багато незручних, непростих, але важливих запитань;
- не бути скупим на похвалу за будь-який конструктив;
- закликати до благородних мотивів, а в разі потреби драматизувати окремі аспекти;
- надавати можливість відстоювати свою точку зору, щоб не впасти лицем у багнюку.

Дуже важливо напрацьовувати впевненість у собі, вчитися говорити без зайвих емоцій, спокійно, впевнено та переконливо. Звичайно, з неба така впевненість не впаде, ні в якому магазині її не купиш. Це потребує постійного свідомого тренажу, напрацьовані навички з часом закріпляться в підсвідомості і будуть використовуватися в разі необхідності. Робота над собою, практичне застосування результатів тренажів звільнить від паніки й страху, зміцнить необхідну впевненість в собі, в своїх словах і діях. Будь-яка публічна акція має бути активною, а не млявою та невиразною і аж ніяк не агресивною. Тут може прийти

на допомогу ДИХАННЯ! Так-так, саме воно, звичайне дихання: потрібно зробити активний вдих, але не переповнювати легені, потім має бути пауза, після чого повільно видихнути, сконцентрувавши свою увагу на цьому процесі. Керуючи диханням (а це – дія), можна поступово навчитися керувати і почуттями, зокрема, страхом, затиском, невпевненістю. Приплив кисню бадьорить, серце перестане «вискакувати» з грудей, а ноги і руки не тремтітимуть. Можна опрацювати ще одну вправу: стиснути м'язи рук чи ніг на кілька секунд. В момент розслаблення починати говорити. Взагалі тому, хто планує бути публічною людиною, потрібно якомога більше говорити, чітко формулюючи свої думки, навіть якщо хочеться помовчати через невпевненість у своїх можливостях. Цей психологічний бар'єр потрібно зруйнувати шляхом тренування своєї психофізики, розвитку своїх інтелектуальних можливостей. Тоді, з часом, зникне все зайве й непотрібне, обов'язково з'являться легкість і впевненість у спілкуванні, а також майстерність, яка дасть можливість впливати на будь-яку аудиторію. До вершини дійде той, хто йде вперто та наполегливо.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антоненко-Давидович Б.Д. Як ми говоримо. 4-е вид., перероблене і доповнене. Київ : Українська книга, 1997.
2. Дубчак Ольга. Чути українською. У світі звуків і букв. Науково-популярне видання. Київ : Віхола, 2021. Серія «Наукопо».

ПОГРЕБНЯК Галина Петрівна,
доктор мистецтвознавства, професор,
професор кафедри кінознавства Київського
національного університету театру, кіно і
телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, Київ

ГРАНОВСЬКА Владислава Олександрівна,
магістр менеджменту соціокультурної
діяльності, викладач кафедри історії мистецтв.
Державний художній ліцей імені Т. Г. Шевченка, Київ

ТЕАТРАЛЬНІ ЗАХОПЛЕННЯ МІЛОША ФОРМАНА

Нині всесвітньо відомий кінорежисер Мілош Форман, маючи певний досвід роботи в аматорському театрі, свого часу мріяв стати театральним режисером, а тому й вирішив вступити до відповідного навчального закладу. Проте, хоч як це прикро, склавши іспити до Празької академії драматичних мистецтв, майбутній визначний кінорежисер-автор отримав категоричну відмову. Такий життєвий поворот, хоч як дивно, не зменшив його захоплення театральним мистецтвом, а тому, вже будучи студентом Празької кіношколи (FAMU), наполегливо шукає себе в просторі сцени, утворивши із друзями аматорську акторсько-хореографічну трупу. 1950 року, виступивши як режисер-поставник і водночас виконавець, молодий митець реанімував популярне шоу «Балада в лахмітті» Їржі Восковца та Яна Веріха.

Багато років потому майстер дивувався, як наївним і самовпевненим театральним аматорам вдалося «провернути всі ці справи: поцупити кілька бланків для дозволів в районному відділі культури, поставити на них необхідні печатки та підписи й навіть підкупити розклеювача афіш, щоб він розташував <...> оголошення поверх афіш Національного театру», а «незабаром спектакль, створений жменькою студентів, став одним з найпопулярніших шоу в Празі, з чого можна зрозуміти, як місто жадало таких розваг. М. Форман зазначав: «Ми навіть виїжджали на гастролі в маленькі містечка, і я вперше в житті почав заробляти гроші» [1, с. 126].

Згодом, навчаючись у кіношколі, митець намагався випробувати свої потужні драматургічні й організаторсько-постановчі здібності, завзято підпрацьовуючи як «автор сценарію, помічник та асистент режисера в одного з творців знаменитого шоу, а потім і театру “Laterna Magika” Альфреда Радока», де тонко поєднувалось сценічне й екранне дійство, а гра виконавців була пересипана несподіваними музично-візуальними ефектами. До того ж, попри величезні складнощі, що очікували на кожного, хто намагався потрапити за межі соціалістичної країни, «саме в складі його театральної трупи М. Форман 1958 року вперше побував за кордоном, на Міжнародній виставці в Брюсселі [2, с. 11].

Слід сказати, що для молодого тоді митця надзвичайно важливими були не лише перші зарубіжні враження – чи не найголовнішим стало горде відчуття його особистої причетності до масштабного театрального проєкту, що досить швидко набув широкої популярності. Пізніше режисер, аналізуючи творчість свою і колег, відзначав: «Дотепність та оригінальність – ось що привернуло мільйони відвідувачів у наш павільйон. Одного разу прийшов навіть Уолт Дісней, щоб особисто сказати, як він захоплюється нашою роботою, а я зміг нарешті потиснути руку творцеві улюблених героїв мого дитинства» [1, с. 117].

Захоплення М. Формана широкими й, по суті, невичерпними можливостями засобів виразності сценічного мистецтва тривалий час змушувало художника, попри ідеологічний тиск, працювати в театрі, набуваючи цінний постановницький досвід (зокрема в кадруванні, мізансценуванні, роботі з виконавцями, монтажі), що згодом знадобилося йому як на телебаченні, так і, звісно, у кінематографі. Імовірно тому, в перших кроках на ниві кінорежисури не випадковою, на наш погляд, є спроба митця у двох документальних новелах (що згодом будуть об'єднані загальною назвою «Конкурс») віддати належне своєму відвертому захопленню видовищністю сценічного мистецтва.

Пізніше у фільмі «Злет» (або «Відрив»), складаючи умовний творчий іспит продюсерам Голлівуду, але все ще живлячись енергією чеської «нової хвилі», режисер, демонструючи витончений творчий симбіоз театру й кіно в його авторській манері, зробить досить успішну спробу (що здобуде Гран-прі Каннського кінофоруму), повторити сюжетні перипетії «Конкурсу», вплітаючи

напівдокументальні кадри в художньо-ігрову тканину кінотексту, сповненого імпровізаційної манери виконавства.

Не випадковим буде звернення М. Формана й до складного, але досить популярного кіножанру рок-опери як специфічної видовищно-мистецької форми, майстерно опанованого постановником в ефектній візії кінострічки «Волосся», яка народилась під впливом потужних вражень побаченого якось однойменного бродвейського мюзиклу. Своєю чергою екранізація п'єси «Амадей» Пітера Шефнера, що принесла однойменній кінокартині численні нагороди Американської кіноакадемії, продемонструвала високий рівень володіння режисером виражальними засобами екранного й театрального мистецтва, примусивши глядачів з особливою напругою спостерігати за дією, котра відбувалася на сцені. Що вже й казати про сповнені високих емоцій кульмінаційні моменти трагічного життя композитора, які М. Форман свідомо переніс саме в театр, де використовує в епізодах оперних сцен такі декорації та костюми, що були ретельно відтворені групою художника-постановника за ескізами реальних декорацій і костюмів XVIII століття.

У підсумку зазначимо – символічним є той факт, що сини режисера Петро й Матей, ніби втілюючи заповітну мрію батька більш тісно пов'язати життя зі сценою, засновують у Чехії авангардний «Театр братів Форман». Сини допомагають батькові через багато років після прем'єри повернути на сцену Національного театру в Празі знамениту оперу-буф «Добре оплачувана прогулянка» Їржі Сухого та Їржі Шлітера. Ця постановка, що стала театральною подією 2007 року, надихнула М. Формана створити ще й кіноверсію вистави, прем'єра якої відбулась 2009-го на 44-му Карловарському міжнародному кінофестивалі, що вкотре підтверджує універсальність професії режисера.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Forman M., Novák J. Co já vím? aneb Co mám dělat, když je to pravda? Autobiografie Miloše Formana. Praha, 2007. 469 s.
2. Forman M. Die deutsche Filmförderung, Konstanz // Einblick in ausgewählte Filmfördersysteme. 2011. № 2. P. 11–12.

САМОХВАЛОВА Олександра,
*викладач майстерності актора з лялькою,
режисерка, методист-спеціаліст вищої категорії
КЗ Дніпропетровський ФМХКК, Дніпро*

ІСТОРІЯ ЗАРОДЖЕННЯ ТА РОЗВИТОК ТЕАТРАЛЬНОЇ ШКОЛИ ПРИДНІПРОВ'Я

На початку 30-х років XX століття урядом колишнього СРСР прийнято рішення відкрити театральний факультет на базі Державного училища м. Дніпропетровськ. 1930-1933 рр. – Дніпропетровський музично-драматичний технікум. 1933-1939 рр. – Дніпропетровський музично-театральний технікум [1, с. 12]. Перші випускники Дніпропетровського музично-театрального технікуму: М. Садовський, Г. Козловська, П. Лисенко, які були удостоєні звання заслужений артист УРСР [1, с. 13].

1939 – 1941 рр. – постанова РНК УРСР згідно з наказом Управління у справах мистецтва при Раднаркомі УРСР м. Київ від 17.01.1939 року про організацію музичного та театрального училища від 08.02.1939 р.

З документа «Про організацію музичного та театрального училища» відомо, що завідувачем театрального факультету ДМТТ працював Б. Гутчин [1, с. 16]. Людмила Іванівна Вершиніна, народна артистка УССР, яка вступила до ДДТУ у 1944 року, згадує, як її однокурсники прийшли навчатися до училища після фронту і на заняття ходили в солдатських шинелях, учні були різні за віком, і як талановитий викладач І. Г. Кобринський «вміло суміщав вікові цензи» [1, с. 35].

У співпраці театру ім. Т. Г. Шевченка та училища формується творчий зв'язок. Провідні режисери, актори театру вносять значний вклад у подальший розвиток закладу і формують основні принципи виховання актора, стають фундаторами сучасної української дніпропетровської школи [1, с.14].

Випускники театрального училища повинні володіти методами і технікою втілення сценічного образу в драматичній виставі, мати не менше трьох готових ролей в класичних та сучасних п'єсах. Термін навчання в училищі 4 роки [1, с.16].

Перепрофілювання Дніпропетровського музично-театрального технікума – 1950-1960 рр. 3 вересня 1951 року училище починає готувати керівників колективів художньої самодіяльності та колективів хореографічної самодіяльності, незважаючи на зміну профілю училища традиції театральної освіти були збережені.

1962 р. – дозволено відновити набір на акторську спеціальність. Діяльність режисерського відділення в період 60-х років, попри те, що профіль навчання залишається культурно-освітнім, повернення до першоджерел було пріоритетом. Керівництво ДДТУ намагається спрямувати навчальний напрям відділення на здобуття професійної театральної освіти, але незважаючи на зміни, основний профіль ДДТУ залишається культурно-просвітнім [1, с. 49, 67].

У 1972 році в театральному училищі було розпочато підготовку акторів театру ляльок. Засновниками відділення були випускник закладу – заслужений артист України Анатолій Москаленко, заслужений працівник культури України Семен Духовенко, заслужений артист України і заслужений діяч мистецтв Росії Валерій Бугайов, світового рівня лялькар-художник Віктор Нікітін, а також Світлана Крилова та Олена Заборзька [1, с. 94, 171].

1976 рік – ДДТУ було дозволено проводити платні концерти і за отримані гроші покращувати матеріально-технічну базу закладу.

Першочерговим питанням у роботі відділення акторів-лялькарів була організація практичних занять, що проводилися в приміщенні Дніпропетровського театру ляльок, оскільки аудиторії ДДТУ не були до цього пристосовані. Перші кроки завжди складні, викладачі та учні були змушені робити ляльок з допоміжних матеріалів. Заняття учнів проводилися у стінах храму мистецтв, даючи можливість учням вивчати театр зсередини, безпосередньо спілкуючись із професійним осередком. Серед перших лялькових вистав, постановки які були здійснені у навчальному театрі «Рукавичка»: «Сембо», Ю. Єлісєєва, «Василиса Прекрасна» О. Ємельянова, «Шукай вітра в полі» В. Ліфшиця, «Пташине молоко» У. Гіцаревої.

Організація навчального театру «Рукавичка», заснованого у 1975 році, сприяла розвитку відділення лялькарів. Двері навчального театру завжди були

відкриті для глядачів-шанувальників лялькового мистецтва. Серед перших яскравих лялькових вистав театру «Рукавичка» були: «Зірковий хлопчик» за п'єсою О. Вайльда, режисер А. Г. Москаленко; «Кошеня на ім'я Гав» за п'єсою Г. Остера, режисер Я. С. Шифрін; «Таємничий гіпопотам» за п'єсою В. Ліфшица та Кічанова, режисер О. І. Самохвалова. В. Ф. Бугайов знаходив авторське рішення у постановці вистав: «Маяковський – дітям» та виставі В. Лифшиця «Крокодил Гена [1, с. 138].

Яскравим явищем у роботі відділення була новаторська, самобутня, високопрофесійна режисура З. Ф. Селенкової в постановці вистави «Куди ти жеребенок?» за п'єсою Ради Москової. На відділені майбутніх акторів лялькарів З. Ф. Селенкова продовжувала пошук навчальних прийомів. Матеріалом для етюдів в основі цієї вистави – сценічна школа Б. Брехта. Для розкриття творчого задуму вона запропонувала учням ознайомитися з філософською літературою щодо «свободи та необхідності». Музика для вистави на основі негритянських блюзів та спіричуелсів композитора С. Бондаренко.

1989 р. – театральне училище святкує свій 50-річний ювілей [1, с. 185].

1990-2000 рр. – викладачі урізноманітнюють репертуар навчального театру, пропонуючи майбутньому акторові багатопланове рішення сценічного середовища за жанрами.

У 1990-х роках театальною подією стала вистава «Легенда про вічне життя» за поемою І. Франка в постановці режисерів О. І. Самохвалової та М. М. Овсянікова, головну роль Олександра Македонського довірили студенту В'ячеславові Довженку (нагороджений премією «Золота дзига» як найкращому акторові, 2017 рік) [1, с. 200].

2005 р. – дипломна вистава навчального театру акторського відділення лялькарів «Дорога до Віфлеєму» за п'єсою С. Ковальова переклад М. П. Беркатюка, художник В. М. Нікітін, режисер О. І. Самохвалова. Вистава була представлена на фестивалі «Січеславна» в Дніпропетровську і отримала нагороди: «За сучасність естетичного рішення і педагогічний успіх», «За кращу сценографію», «За краще музичне оформлення». «Театр – ти життя... Ти – мить... Ти – вічність...» пам'яті Народного артиста України Григорія Кононенка

присвячується. Григорій Йосипович Кононенко – випускник училища 1958 року, вищу освіту здобув у Харківському інституті мистецтв ім. Котляревського, за фахом режисер-постановник. У 1969 році заснував Театр юного глядача ім. Ленінського комсомолу і у м. Дніпропетровську поставив більше 30-ти різножанрових вистав від героїчних драм, комедій до казок для малят, а з 1984 року працював у Київському національному академічному театрі ім. Лесі Українки. Г. Й. Кононенко – заслужений діяч мистецтв України – 1972 р., заслужений артист України – 1979 р. [1, с. 166; 2, с. 354, 356].

«Герої не вмирають. Безсмертні ті слова – в кулак народ збирають, міцніше булава» (автор невідомий): Владислав Захаренко (22.11.1995 – 22.09.2022) – випускник Дніпропетровського театрального-художнього коледжу 2020 р.; Олександр Хільський (14.11.1987 – 17.07.2023) – випускник Дніпропетровського театрального-художнього коледжу 2009 р.; Богдан Колесник (16.07.1987 – 22.07.2023) – випускник Дніпропетровського театрального-художнього коледжу 2009 року; Яків Ткаченко (02.02.1979 – 10.12.2024 рр.) – випускник Дніпропетровського театрально-художнього коледжу 2017 р.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Театральна школа Придніпров'я. Ювілейне видання. Дніпро : Ліра, 2021.
2. «ТЕАТР – Григорія Кононенка». Пам'яті Народного артиста України Григорія Кононенка присвячується. Видавництво Ю. В. Маковецький. Дніпропетровськ. 2008.
3. Театр ляльок України. Сторінки історії. Б. Голдовський, С. Смелянская. Сан-Франциско, 1998.

*СЕМИРОЗУМЕНКО Лариса Миколаївна,
аспірантка, старший викладач Першої
кафедри акторського мистецтва та
режисури драми Київського національного
університету театру, кіно і телебачення
імені І. К. Карпенка-Карого, Київ*

СПЕЦИФІКА СЦЕНІЧНОГО СПІЛКУВАННЯ У ВІРШОВАНОМУ ДІАЛОЗІ (ШЛЯХИ ОПАНУВАННЯ ПОЕТИЧНОЇ ФОРМИ, СТРУКТУРИ ТА ЖАНРОВА МАНЕРА ПОДАЧІ ПОЕТИЧНОГО СЛОВА)

1. **Визначення віршованого діалогу.** Віршований діалог як форма поетичного висловлювання, де репліки персонажів організовані у віршовій формі. Чіткість ритмічної структури, що впливає на динаміку діалогу.

2. **Особливості сценічного спілкування у віршованому діалозі**

— **Рима** як засіб логічного та емоційного акцентування.

— **Форма та ритміко-строфічна організація.** Використання різних розмірів (ямб, хорей, дактиль, амфібрахій, анапест). Чітка ритмічна організація сприяє запам'ятовуванню та виразності.

— **Ритміка та метрика:** Ритм як організуючий елемент мовлення, що задає динаміку сценічної взаємодії.

— **Паузи та інтонаційна виразність:** Знаходження балансу між збереженням ритму і природністю подачі тексту. Паузи та наголоси обумовлені ритмом, але важливо зберігати природність інтонації.

— **Емоційне навантаження:** Віршована форма як передавач складних емоційних станів через поєднання змісту й форми.

— **Проблема «штучності»:** Уникнення механічної декламації, пошук живої, органічної інтонації.

3. **Виклики для актора у роботі з віршованим текстом**

— Збереження природності мовлення при дотриманні ритмічних і римованих структур.

— Розуміння змістових і художніх акцентів, закладених у поетичному тексті.

— Гармонійне поєднання голосової подачі з рухами та жестами на сцені.

4. **Шляхи подолання труднощів**

— **Аналіз тексту:** Розбиття тексту на смислові одиниці, визначення логічних пауз.

— **Інтонаційні вправи:** Пошук різних способів подачі одного рядка для формування різноманітних емоційних відтінків.

— **Робота з ритмом:** Перетворення ритмічної основи на засіб підсилення драматургії сцени.

— **Підключення емоцій:** Внутрішнє проживання тексту з акцентом на особистих переживаннях персонажа.

5. **Специфіка подачі поетичного діалогу у різних жанрах:** Трагедія. Комедія. Драматична поема. Лірика та ін.

6. **Практичні рекомендації для акторів і режисерів.**

Спільне опрацювання текстів для пошуку органічного ритму й інтонацій. Експерименти з жанровими варіантами подачі одного й того самого тексту. Використання сучасних драматургічних прийомів для оновлення сприйняття класичних віршованих діалогів.

7. **Жанрова манера подачі.** Драматична поезія (поетичні драми, балади, поеми). Ліричний діалог (віршовані листи, послання, гімни). Філософські диспути у віршах (Байрон, Гете, Сковорода).

8. **Сучасне використання віршованого діалогу.** Театральні постановки. Реп- і слем-поезія. Використання у кінематографі та рекламі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аристотель. «Поетика». Київ : Мистецтво, 1967. 134 с.
2. Bloom, Harold. «Shakespeare: The Invention of the Human». New York : Riverhead Books, 1998. 745 p.
3. Композиційні особливості й засоби вираження художнього діалогу // Педагогічний вісник Сумського державного педагогічного університету. Суми : СумДПУ, 2018. № 3. с. 14-28.
4. Білозерська О. М. Жанрово-стильові особливості української театральної драматургії кінця XIX – початку XX століття // Культурологічні студії. Київ : КНУКіМ, 2020. № 4. с. 72-85

СІЛЬЧЕНКО Тетяна Іванівна,
доктор мистецтва, доцент,
кафедра мистецтва театру ляльок
Київського національного університету
театру, кіно і телебачення імені
І. К. Карпенка-Карого, заслужена
артистка України, Київ

ОСОБЛИВОСТІ РОБОТИ З МОНОЛОГОМ У ТЕАТРІ ЛЯЛЬОК

Монолог у театрі має особливе значення. Це не просто довгий текст, що промовляється одним актором, це потужний інструмент, за допомогою якого створюється не лише глибина ролі, а й багатогранність усієї вистави. Монолог дає змогу глядачеві зазирнути у найпотаємніші куточки душі героя. Саме в монологі персонаж може поділитися своїми переживаннями, думками, почуттями, які від приховує від інших дійових осіб.

«Монолог» (зі старогр.) «monologos» – це промова однієї особи, яка адресує її іншим людям, самому собі або аудиторії. «Монолог – це дискурс, який персонаж адресує собі» [3, с. 259-261]. «Монолог дозволяє виконавцю розкрити душевне життя персонажа, - пише П. Мрига, – виявити його життєві суперечності і складність характеру, тривале внутрішньо однорідне і зв'язне висловлювання, що належить одному суб'єктові і виражає його думки, свідомі чи підсвідомі переживання, рефлексії, почуття та акти волі» [2, с. 101]. У монологі може міститися важлива інформація, яка може вплинути на подальші події. Персонаж може прийняти важливе рішення, розповісти про своє минуле, поділитися таємницею тощо. Все це може кардинально змінити хід п'єси.

У драматичному театрі актор може передавати емоції та думки персонажа жестами, мімікою, інтонацією. Як же ж бути лялькареві, коли його персонаж – лялька? Лялька не витримує довгої текстової промови, при цьому вона обмежена і у пластичних засобах та міміці. С. Єфремов, розглядаючи монолог із лялькою, виділяє три різновиди сценічного слова: «Слово-інформація не властиве ляльці; цей вид надається лише для виконання драматичним актором. Зате слово-дія, слово-емоція в театрі ляльок посідають найпочесніше місце. Тому і сценічні

монологи в театрі ляльок можливі лише емоційно наповнені та змістовно дієві» [1, с. 6]. Взаємозв'язок слова і дії – надважлива складова специфіки театру ляльок.

Особливості монологу в театрі ляльок:

1. *Голос актора*. Важливу роль у монолозі ляльки відіграє голос актора-лялькаря: інтонування, тембр голосу, манера мовлення, голосова трансформація допомагають передати емоції персонажа та створити унікальний образ ролі.

2. *Пластика ляльки*. «Ляльковий» монолог візуалізується за допомогою виразних пластичних рухів, відібраних жестів ляльки та взаємодією її з довколишнім простором. У роботі з пластикою ляльки важливе значення має не лише її анімація, а й фіксація статичної крапки-паузи, яка розділяє текст та дію.

3. *Синхронність*. Дуже важливо досягнути синхронності між рухами і жестами ляльки та монологом. Лялькар повинен не тільки озвучувати текст, а й керувати лялькою так, щоб її рухи відповідали словам та емоціям.

Опрацьовуючи текст монологу, актор обов'язково аналізує внутрішній монолог персонажа, який має відповідати запропонованим обставинам, логіці переживання даного персонажа та працювати на розкриття образу. В результаті правильно знайденого внутрішнього монологу, голосоведіння, ретельно відібраної пластики ляльки та їх синхронності з'являється правильне бажання і прагнення персонажа, виникає дія, що надає поштовх до природного промовляння тексту монологу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Єфремов С. І. Монолог з лялькою як спеціальний тренаж у вихованні лялькаря». Київ : Веселка, 2015. 56 с.
2. Мрига П. Н. Тлумачний словник театральних термінів. Тернопіль, 2011. 240 с.
3. Паві П. Словник театру. Львів : Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2006. 639 с.

СИМАНОВ Євгеній Євгенійович,
студент 1 курсу (м)МТЛ групи ступеня
вищої освіти – другого (магістр сценічного
мистецтва) спеціальність 026 «Сценічне
мистецтво» галузь знань 02 «Культура і
мистецтво Київського національного
університету театру, кіно і телебачення
імені І. К. Карпенка-Карого

НЕУПОКОЄВ Руслан Валентинович,
науковий керівник, доцент, завідувач кафедри
мистецтва театру ляльок Київського національного
університету театру, кіно і телебачення імені
І. К. Карпенка-Карого, заслужений діяч мистецтв України

«ДІАЛОГ» ЕСТЕТИКИ ПОТВОРНОГО КАРЛА РОЗЕНКРАНЦА ТА ТЕАТРУ ЖОРСТОКОСТІ АНТОНЕНА АРТО

Філософія естетики впродовж історії приділяла основну увагу ідеалам краси та гармонії. Проте Карл Розенкранц у своїй праці «Естетика потворного» 1853 року [1], кинув виклик цьому уявленню, аналізуючи не лише красу, а й її антипод – потворне. У ХХ столітті Антонен Арто розробив концепцію «Театру жорстокості», що відкидала традиційні форми театру і прагнула до глибшого впливу на глядача через шок, тілесність та безпосередність людських інстинктів. Попри різницю у часових епохах і теоретичних підходах, ці дві концепції можна розглядати в єдиному інтелектуальному просторі, шукаючи точки перетину та суперечності. Ідеї обох мислителів вступають у своєрідний діалог, де, з одного боку, постає філософське осмислення потворного, а з іншого – революційний підхід до театру як простору екстремального вираження.

Карл Розенкранц, німецький філософ-естетик, запровадив ідею потворного як необхідного аспекту мистецтва. Він розглядає потворне не просто як відсутність краси, а як протидіючу силу, що допомагає глибше зрозуміти естетичний досвід. У його трактуванні потворне має три основні рівні: потворне як деформоване – викривлення природного порядку (гротескні зображення тіла); потворне як аморальне – спотворення моральних норм (зображення зла, пороку); потворне як

безформне – хаос і деструкція форми. Розенкранц наголошував, що потворне може мати естетичну цінність, оскільки воно викликає емоційний та інтелектуальний відгук, змушуючи глядача чи читача шукати сенс у хаосі або навіть насолоджуватися певною формою естетичного викривлення.

Антонен Арто, французький драматург, актор, режисер і теоретик театру, в своєму маніфесті «Театр і його двійник» 1938 року [2], розвиває концепцію «Театру жорстокості», яка радикально відкидає традиційні форми театру. Він вважає, що театр має діяти безпосередньо на підсвідомість глядача через фізичні та емоційні впливи. Основними принципами цієї концепції є: відмова від текстоцентричності – театр має бути не просто репрезентацією драматичного тексту, а тотальним перформансом; фізична дія та експресія – жест, звук і рух важливіші за слова (театр сходу вважав одним з найкращих прикладів); шок як засіб пробудження – жорстокість розумілася не як насильство, а як інтенсивність, що змушує глядача пережити новий досвід. Арто вважає, що театр має викликати у глядача потрясіння, відмовляючись від традиційної драматургії та логічного сюжету. Для нього важливим є впливати на підсвідомість глядача через хаос, гучні звуки, інтенсивні тілесні рухи, гру світла та музики.

Хоча Арто і Розенкранц працювали в різних контекстах, їхні ідеї мають певні точки дотику. Вони визнають значущість потворного, заперечуючи класичну естетику, в якій домінують гармонія та краса. Обидва розглядають потворне як джерело естетичного досвіду. Вони також естетизують хаос – Арто через театр, а Розенкранц через естетику, демонструючи, що безлад, дисонанс і деструкція можуть мати мистецьку цінність. Вплив на глядача через шок також є спільним для них: для Розенкранца потворне змушує глядача пережити сильні емоції та змінює його сприйняття, а для Арто театр жорстокості прагне до того ж ефекту.

Незважаючи на збіги, між цими теоретиками існують і принципові відмінності. Розенкранц аналізує потворне з точки зору естетики Гегеля, розглядаючи його як частину діалектики прекрасного, тоді як Арто цікавиться не філософією, а психологічним і фізичним впливом театру. Для Розенкранца потворне може бути осмислене через мистецькі форми, такі як література та живопис, тоді як Арто акцентує увагу на безпосередньому впливі на глядача, а не

на теоретичному аналізі. Ставлення до глядача також суттєво відрізняється: Розенкранц розглядає потворне як предмет рефлексії, який можна сприймати дистанційно, як частину мистецького процесу. Арто ж прагне знищити цю дистанцію: його театр має бути пережитий, а не проаналізований. Глядачеві не залишається місця для пасивного споглядання – він стає учасником ритуального дійства, що його потрясає.

Порівняння «Естетики потворного» Карла Розенкранца та «Театру жорстокості» Антонена Арто виявляє глибокий зв'язок між естетикою та театром у контексті дослідження меж прекрасного і потворного. Обидва автори по-своєму заперечують класичні канони мистецтва та шукають способи активізувати глядача через дискомфорт і виклик усталеним нормам. Проте, якщо Розенкранц розглядає потворне в межах філософського аналізу, то Арто прагне створити новий театр, що безпосередньо впливає на почуття та підсвідомість людини. Їхні ідеї хоча й відрізняються за методами і контекстами, однак утворюють своєрідний діалог, і це не лише дискусія про межі мистецтва, а й зіткнення двох різних підходів: філософсько-аналітичного та революційно-практичного. Обидві концепції доводять, що мистецтво не може бути лише відображенням прекрасного – воно має працювати з глибинними переживаннями людини, навіть якщо вони болісні або руйнівні. У цьому сенсі естетика потворного та театр жорстокості є двома різними, але взаємодоповнюючими аспектами мистецької еволюції.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Розенкранц К. Естетика потворного; пер. з нім. Шкепу М. Київ: Мистецтво, 2008. 240 с.
2. Арто А. Театр і його двійник; пер. з фр. Осадчук Р. Київ: Видавництво Жупанського, 2021. 280 с.

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

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

ФОРМУВАННЯ ФАХОВИХ КОМПЕТЕНТНОСТЕЙ МАЙБУТНІХ АКТОРІВ У РОБОТІ НАД ВИСТАВОЮ ДЛЯ ДІТЕЙ

Специфічна роль театру як суспільно значущого видовищного мистецтва полягає у налагодженні людського взаєморозуміння у всіх аспектах життя, відкриття додаткових можливостей для міжособистісного спілкування на емоційному, інтелектуальному, етичному та естетичному рівнях шляхом використання різноманітних засобів художньої виразності. Актору належить домінантна роль у налагодженні взаємодії з глядачем упродовж вистави як головним суб'єктом впливу. Сприйняття актором глибинної сутності професії як процесу спілкування та розуміння відповідальності перед глядачем за свої дії надає можливість досягнути бажаного результату у вирішенні нагальних суспільних питань. Комунікативні вміння актора, здатність до спілкування також є свідченням професійної компетентності.

Тому метою професійної освіти за спеціальністю «В6 Перформативні мистецтва» є формування у здобувача вищої освіти, майбутнього актора необхідних фахових компетентностей, основою яких є спілкування і взаємовплив. Проблеми набуття майбутніми акторами важливих фахових компетентностей, умінь та навичок висвітлювалися у працях відомих теоретиків і практиків, фахівців у галузі мистецтва театру Єжи Гротовського, Леся Курбаса, Крістін Лінклейтер, Сендфорда Мейснера [5] та ін.

Творчо-педагогічний і науковий досвід наших колег викладачів вітчизняних мистецьких закладів Харківського національного університету мистецтв

ім. І. П. Котляревського, Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, мистецьких факультетів Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка, Львівського національного університету ім. І. Франка свідчить про постійний пошук власних методів і прийомів фахової підготовки майбутніх акторів, з урахуванням педагогічного досвіду, творчих досягнень у галузі театру великих попередників [5].

У Запорізькому національному університеті на кафедрі акторської майстерності, яка 25 років тому була створена на факультеті Соціальної педагогіки та психології, традиційно щорічно здійснюється постановка новорічної казкової вистави у межах виробничої практики здобувачів вищої освіти бакалаврів третього року навчання.

На нашу думку, досвід роботи над виставою в жанрі казки на третьому році навчання для здобувачів вищої освіти є необхідним і корисним, він дає можливість викладачу проаналізувати результати опанування студентами третього курсу тренінгів з формування вербальних і невербальних засобів професійного спілкування актора, що є визначальною фаховою характеристикою, оцінити рівень оволодіння студентами теоретичними знаннями та практичними вміннями з основних фахових дисциплін «Майстерності актора», «Сценічної мови», «Сценічного руху» [1, с. 5].

Вихід на дитячу аудиторію у виставі в жанрі казки вимагає від виконавця пошуку для свого персонажа яскравої зовнішньої характеристики, цікавої, не побутової форми самовираження через пластику і мовлення, розвиненого почуття темпоритму сценічної дії, здатність до різкої його зміни, залежно від поведінки персонажа в процесі розвитку сюжетної лінії вистави [3].

Здобувачі вищої освіти на практиці перевіряють дієвість принципу колективної праці, важливість дотримання етичних норм професійного спілкування у всіх його аспектах – це взаємодія з колегами студентами, з викладачами, з людьми, які забезпечують технічну організацію вистави а також комунікація з маленькими глядачами.

Майбутні актори, завдяки участі у постановці дитячої вистави, відкривають для себе поняття синтетичності театру, оскільки мають продемонструвати рівень

власної компетентності в галузі мистецтва театру, мистецтва хореографії, музичного та вокального мистецтва, володіти у гармонійному їх поєднанні акторськими, вокальними, пластичними навичками і вміннями, набутими протягом двох років навчання. Маленькі глядачі, реагуючи на поведінку того чи іншого сценічного персонажа, тобто на творчу роботу виконавця – здобувача вищої освіти, дають якісну оцінку його здібностям, мотивації до творчої діяльності вмінню працювати [2].

Для викладачів фахових дисциплін колективна робота над виставою – це можливість перевірити в процесі практичної діяльності ефективність творчих і педагогічних зусиль, спрямованих на формування у здобувача вищої освіти важливих фахових компетентностей: здатності до діяльності у колективі, до публічної презентації результату творчої діяльності, до оперування специфічною системою виражальних засобів при створенні сценічного твору, враховувати етичні засади професійної діяльності, до творчої інтерпретації та практичної реалізації режисерських завдань тощо [4].

Отже, багаторічний досвід роботи викладачів кафедри акторської майстерності Запорізького національного університету є підтвердженням, що досягнення мети професійної підготовки майбутнього актора, формування фахових компетентностей, має забезпечуватися комплексно, в тому числі шляхом організації на третьому році освітнього процесу роботи над створенням вистави для дітей у жанрі казки. Це забезпечує високий рівень практичної реалізації набутих теоретичних знань з фундаментальних, професійно-орієнтованих дисциплін; розуміння фахової діяльності актора як способу професійного спілкування, оволодіння його вербальними та невербальними засобами; опанування навичками теоретичного аналізу літературного твору; напрацювання вміння створювати схему взаємовідносин між дійовими особами в межах вистави; засвоєння законів етичної поведінки у творчому колективі, усвідомлення характеру синтетичності театру; усвідомлення важливості ролі юного глядача як співавтора вистави.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Донченко Н. П., Винар О. Б. Складові системи сценічного мовлення як основа художньо-творчої діяльності майстра театрального мистецтва. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. № 2. Київ : ІДЕЯ ПРИНТ, 2020. с. 291- 295.
2. Локарева Г. В., Стадніченко Н. В. Підготовка майбутнього актора до професійного спілкування: теорія, практика, перспективи: монографія. Запоріжжя : Запорізький національний університет, 2019. 416 с.
3. Стадніченко Н. Етапи формування вмінь і навичок професійного спілкування актора у процесі створення дипломної вистави. *Педагогічні науки: теорія та практика*. 2022. Т. 44. № 4 . с. 134 - 141.
4. [Стадніченко Н. В., Соколовська Н. П., Гончаров В. М., Проблеми формування етичних основ професійного спілкування в адаптаційному періоді фахової підготовки майбутнього актора. Духовність особистості: методологія, теорія і практика. Збірник наукових праць. Східноукраїнський університет ім. В. Даля. 2023. Т. 2. № 2 \(106\). с. 194-205. URL: https://journals.snu.edu.ua/?journal=DOMTP_SNU&page=index](https://journals.snu.edu.ua/?journal=DOMTP_SNU&page=index) <http://irbis-nbuv.gov.ua/cgi->
5. Стадніченко Н. Сучасні тенденції підготовки майбутнього актора до професійного спілкування у вітчизняних і зарубіжних навчальних закладах. *Вісник Запорізького національного університету. Педагогічні науки*. 2019. Т. 2. № 33. с. 126-130.

СТОГОДЮК Єгор Геннадійович,
студент 1 курсу (м)МТЛ групи ступеня вищої
освіти – другого (магістр сценічного
мистецтва) спеціальність 026 «Сценічне
мистецтво» галузь знань 02 «Культура і
мистецтво» Київського національного
університету театру, кіно і телебачення
імені І. К. Карпенка-Карого, Київ

НЕУПОКОЄВ Руслан Валентинович,
науковий керівник, доцент, завідувач кафедри
мистецтва театру ляльок Київського
національного університету театру, кіно і
телебачення імені І. К. Карпенка-Карого,
заслужений діяч мистецтв України, Київ

АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ ТЕРМІНОЛОГІЇ НАРОДНОГО ТЕАТРУ В КОНТЕКСТІ МИСТЕЦТВА ІГРОВОЇ ЛЯЛЬКИ

Спільнота мистецтва театру ляльок України, за власними спостереженнями, коли мова стосується, так званого «народного театру», має на увазі саме ті види даної театральної форми, що безпосередньо стосуються мистецтва ігрової ляльки. Але при спробі зазирнути у будь-який словник театральних термінів, ми не знайдемо визначення для окремої групи видів народного театру, що застосовують специфіку мистецтва театру ляльок. І саме про це не сформульоване поняття піде мова у першій частині даної доповіді.

У другій частині буде спроба сформулювати окремий термін для вистав «народного театру» із використанням рукавичкової системи ляльки, по типу «Панч і Джуді», «Гіньюоль» тощо, опираючись на історичні матеріали походження такого виду народного дійства.

Річ у тому, що поняття «народний театр» об'єднує у собі великий список різновидів цієї театральної форми, такі як: «Комедія дель арте», вертеп, балаганний театр, райок, «Кашпарек», «Гіньюоль», театр скоморохів, сицилійські маріонетки тощо. Але при вивченні поставленого питання не було виявлено чіткого поділу видів «народного театру» на групу, яка застосовує специфіку театру ляльок – «оживлення

неживого» [3, с. 30] за Корольовим, і групу, яка застосовує специфіку драматичного театру, а саме: акторське «перевтілення» [2, с. 12] за Неупокоевим.

Тож у спробі відокремити види народного театру, які застосовують специфіку театру ляльок в окрему групу, і запобігти лексичній помилці у застосуванні словосполучення «народний театр», слід висунути пропозицію про утворення окремого терміна, який налагодить комунікацію всередині театральної спілки.

Отже, висувається пропозиція розширити поняття «народний театр» до терміна «народний театр ляльок», якого сьогодні не існує в інтернет-мережі та поза нею, тим самим конкретизуючи приналежність певного виду «народного театру», про який може іти мова, до групи театральних дійств, які застосовують специфіку театру ляльок, тобто «оживлення неживого».

Уточнюючи вище зазначену інформацію, пропонується не заміна поняття «народний театр», а утворення окремого терміна для групи театральних дійств. Також, задля мовної економії, при написанні пропонується аббревіатура зазначеного терміна, а саме – «НТЛ».

Друге питання, яке слід зачепити, – окрема назва для рукавичкового народного театру ляльок. Можна помітити, що таке поняття вочевидь порушує пункт про мовну економію, посилаючись на «стандарт ISO 704 щодо принципів і методів роботи з термінологією» [1]. Проте, зважаючи на історичні обставини, такий вид народного театру, як «вертеп», оминула доля називатися (штирковим народним театром ляльок). Тож із огляду на індивідуальну зацікавленість рукавичковою системою ляльки в контексті «народного театру», за мету ставиться спрощення вище згаданого формулювання щодо рукавичкового театру.

Звертаючись до світової енциклопедії лялькарського мистецтва, дізнаємось, що «Репертуар комедії дель арте був підхоплений лялькарями в 18 столітті». Однак в цьому ж джерелі спостерігаємо, що: «Кросовер між комедією дель арте та ляльковими виставами існував із зародження професійного театру в середині 16 століття» [4]. У будь-якому разі ми розуміємо, що витoki рукавичкових вистав беруть свій початок в Італії, чия традиція дуже швидко пошириться по всьому світу. Також це підтверджує інформація про ляльку Пульчінели, яка стане прототипом більшості європейських

героїв народного театру ляльок. Пульчінела ж – це «маска» комедії дель арте, яка використовувалася в театрі ляльок з 17 століття» [7].

Досліджуючи історію рукавичкових народних вистав в Італії, ми наштовхнулись на інформацію про походження слова «шарлатан», яке пізніше виведе нас до точки перетину рукавичкового народного театру та обраного поняття.

Натрапивши на італійський електронний ресурс «Справжня Умбрія», ми дізнаємось, що «слово «шарлатан» часто використовувалося в італійській мові ще наприкінці 16 ст. Слово «ciarlatano» (чіарлатано) є скороченням двох термінів: «ciarla» (чіарла) і «cerretano» (черретано), тобто житель Черрето ді Сполето» [8]. Оминаючи програш черретанців у війні зі Сполето і заборону займатися будь-якою традиційною професією того часу, вони «могли обслуговувати різні парафії та монастирі, збираючи милостиню від їх імені. Цитуючи агронома монсеньяора Інноченцо Мальвазію, який писав про Черретані в 1587 році, вони добре вміли «балакати» [8] (від італійського слова «ciarlare» «чіарларе»). Але така характеристика у черретанців з'явилась тільки тоді, коли вони почали пропонувати «послуги, що надаються за окрему плату. Простіше кажучи, вони почали підробляти документи та сертифікати, продавати фальшиві індульгенції чи навіть лікувальні засоби сумнівної ефективності» [8]. І нас би не зацікавив цей момент історії, якби не світла сторона афери: театр. Італійський ботанік і лікар П'єтро Андреа Маттіолі у своїй «Промові про лікарський матеріал» (1544) з погано прихованим захопленням описує постановку, в якій Черретані демонструють, що вони можуть їсти «отруту без шкоди», відволікаючи увагу публіки від можливого пограбування. Цей опис дуже нагадує вистави, які влаштовують сьогодні гуру і вихваляються чудесними зіціленнями перед натовпами віруючих» [8].

Згадується цікава паралель між виставами черретанців і появою ляльки Гіньюля у Франції. Адже, як зазначає сайт «guignol-lyon», автор ляльки Лоран Мурге, внаслідок економічної кризи та назріваючої революції, змінив роботу на ткацькій фабриці на професію дантиста. «Щоби відвернути увагу свого пацієнта, однією рукою він відволікав його своєю лялькою, а іншою міг вирвати зуб. Звучить жорстоко, але це була гарна техніка» [5].

І ось саме це викрадення уваги глядача задля пограбування, відволікання чи «впарювання» ліків виводить нас на електронний ресурс «Italian Carnival» та невеличку

статтю «Шарлатан і лялькове шоу Гаetano Зомпіні – 1700-1778». В ній описується: «Лялькові вистави були дуже популярними у всій Італії, а у Венеції, особливо під час карнавалу, на площі Святого Марка. Це своєрідне шоу створювалося переважно для залучення юрби, після чого починаються пропозиції з продажу «особливого бальзаму», або «еліксиру тривалого життя» [4]. На гравюрі 1785 року зображений Гаetano Зомпіні, де він стоїть поряд із традиційною будкою для рукавичкових вистав, в якій розігрується один з епізодів цього дійства. Сам же Зомпіні демонструє глядачам якийсь сувій – чи то із фальшивим сертифікатом, чи то з рецептом «особливого бальзаму». Знизу на гравюрі, вочевидь, цитата Зомпіні: «Доручивши чоловікові зіграти лялькову виставу і показуючи цю стародавню розвагу, свою мазь я продаю лохам» [4].

Отже, шукаючи ємну назву для рукавичкового народного театру ляльок, доходимо висновку, що традиція вуличних рукавичкових вистав тісно пов'язана із феноменом шарлатанства, чиї послідовники облаштувались спочатку на вулицях селища Черретано, а потім міцно закріпились на площі Святого Марка під час карнавальних феєрій. Якщо «Вертеп» зі старослов'янської перекладається як «печера», в якій народився Ісус, ми можемо висунути пропозицію назвати рукавичкові народні вистави театру ляльок «шарлатанками», що відсилало би їх до витоків такого виду «народного театру», яке так активно експлуатувалося італійськими шахраями.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Ліннік Л. Як створювати нові терміни. Профпереклад. URL: <https://profpereklad.ua/jak-stvorjuvati-novi-termini/> (дата звернення: 28.01.2025).
2. Неупокоев Р. Вплив мистецтва драматичного театру на специфічний дискурс мистецтва театру ляльок. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2025. № 4. С. 446-450. URL: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2024.322929> (дата звернення: 16.02.2025).
3. Неупокоев Р. Онтологія мистецтва ігрової ляльки як культурне втілення специфічних засобів виразності. Науковий вісник Київського національного університету театру кіно і телебачення імені І К Карпенка-Карого. Зб. наук. праць. 2018. Вип. 23. С. 27-34.
4. Charlatans and Puppet show | hand colored engraving by Gaetano Zompini | long life elixir. Venice Carnival history, Traditions, high resolution images | Carnival masks. URL: <https://www.italiancarnival.com/php/venice-carnival-charlatans-7-puppets.php> (date of access: 29.01.2025).
5. Commencer par le début. guignol-lyon. URL: <https://www.guignol-lyon.com/naissance.html> (date of access: 29.01.2025).

6. Grazioli C. Commedia dell'arte | World Encyclopedia of Puppetry Arts. World Encyclopedia of Puppetry Arts. URL: <https://wepa.unima.org/fr/commedia-dellarte/> (date of access: 28.01.2025).
7. Pulcinella | World Encyclopedia of Puppetry Arts. World Encyclopedia of Puppetry Arts. URL: <https://wepa.unima.org/fr/pulcinella/> (date of access: 29.01.2025).
8. Rinaldi Miliani M. Da Cerreto di Spoleto i Ciarlatani: è umbra l'origine di un termine internazionale. Real Umbria. URL: https://www.realumbria.it/10/08/2022/da-cerreto-di-spoleto-ai-ciarlatani-e-umbra-lorigine-di-un-termini-internazionale/#google_vignette (date of access : 29.01.2025).

УРИЦЬКИЙ Михайло Якович,
старший викладач кафедри мистецтва
театру ляльок, Київського національного
університету театру, кіно і телебачення
імені І. К. Карпенка-Карого, Київ

ПРОБЛЕМИ ПОСТАНОВКИ АКТОРСЬКИХ ЗАВДАНЬ ПРИ ВТІЛЕННІ ДРАМАТУРГІЇ ТЕАТРУ АБСУРДУ НА ПРИКЛАДІ ВОРКШОПУ МАРСЕЛЯ БОЗОНЕ ЗІ СТУДЕНТАМИ-ЛЯЛЬКАРЯМИ

У 2024-2025 навчальному році у Київському національному університеті імені І. К. Карпенка-Карого проходили воркшопи відомого французького режисера, актора, викладача театрального мистецтва Марселя Бозоне. З 1982 р. пан Марсель Бозоне був актором Комеді Франсез, а з 2001 по 2006 рік очолював знаменитий театр. Також пан Бозоне відомий як колишній ректор Паризької консерваторії [1].

Для своїх воркшопів з акторської майстерності метр обрав студентів акторського курсу драматичного театру (художній керівник – Богдан Бенюк), а також студентів акторського курсу кафедри мистецтва театру ляльок (художній керівник – Михайло Урицький). Свого часу Марсель Бозоне прославився виконанням ролей у виставі «Очікуючи на Году» за п'єсою класика театру абсурду Самюеля Беккета, саме своїм досвідом втілення різних ролей у цьому спектаклі він і запропонував поділитися зі студентами. Для роботи з акторами драматичного курсу ним була запропонована вищезгадана п'єса Беккета. Проте для роботи з лялькарями обрали інші, маловідомі, п'єси класика абсурдизму. Це було обумовлено тим, що театру ляльок в більшому сенсі притаманна метафоричність та образність.

На першому етапі майстер занурював студентів у біографію автора, історичні, політичні аспекти, фон Другої світової війни, що вплинуло на створення п'єс та відобразилося у творчості Беккета, й тільки на другому етапі почалася робота над сценічним втіленням. Курс був поділений на 3 групи для виконання ролей у трьох різних п'єсах: «Дія без слів І», «Дія без слів II» і «Приходять та йдуть». Ці невеличкі п'єси ще ніколи не ставилися в Україні, та навіть у світі їх популярність була мінімальною, порівняно з «Очікуючи на Году».

Як вже зрозуміло з назви творів, перші дві п'єси абсолютно не мали тексту, в третій п'єсі текст був мінімальним. Основну частину п'єси становили описи дії персонажа або персонажів, опис мізансцен, реквізиту тощо. Студенти вперше зіткнулися в своїй роботі з нелінійністю сюжету, естетикою та принципами театру абсурду, що діаметрально відрізняються від естетики пострадянського театру.

Ставлячи акторські завдання, Марсель Бозоне наголошував на тому, що виконавець ролі насамперед має відтворити усю послідовність дій, описану автором. По суті, ці маленькі п'єси були моноактами, якщо казати про одного персонажа, але, якщо у моноакті актор вивчає твір, біографію персонажа, його характер, його звички, то у п'єсах театру абсурду всіх цих ознак немає. Майстер вимагав спочатку від студентів механічної дії: пройти рівно стільки кроків, скільки прописано в п'єсі, розвернутися точно праворуч чи ліворуч, але саме так, як вимагає автор і т. ін. І тільки після того, як технічне виконання вже було засвоєне актором, режисер дозволяв наповнювати образ внутрішнім монологом. Особливу увагу студенти мали приділяти паузам, точніше акторському наповненню пауз, відновлювати тишу. Бо, як писав сам Самюель Беккет: «Відновлювати тишу – ось призначення речей» [2]. Саме тому режисер відмовився від використання музики у виставі, щоб, як він сам наголошував, не заважати тиші.

Велику складність у виконанні викликала робота з реквізитом. У цих мініатюрах дуже ретельно прописаний реквізит і те, що персонаж п'єси має з цим реквізитом робити. Особливо це проявлялось, коли студенти працювали з лялькою-маріонеткою. Пан Бозоне вимагав абсолютно точної дії з ножицями, з пляшкою, з кубами, з мотузкою. Виконавцям доводилося робити різні пристосування для того, щоб ці предмети діяли. Таким чином з'являлися цікаві знахідки, наприклад, робота з маріонеткою в прийомі театру тіней, коли частково можна не висвітлювати ляльку та в темній частині екрана помічник мав змогу одягнути на ручку ляльки реквізит. Немоżliво не відзначити, що такі вимоги передбачали віртуозне володіння лялькою-маріонеткою. Студентам довелося шукати конструктивне рішення для створення відповідного реквізиту та виготовляти його згідно з вимогами режисера.

Результатом воркшопу Марселя Бозоне став показ для студентів і викладачів кафедри, під час якого майбутні актори, які брали участь у цьому цікавому

експерименті, продемонстрували здобуті навички та вміння. Звісно, трьох коротких сесій для оволодіння принципами роботи актора в естетиці театру абсурду виявилось замало. На жаль, в Україні дуже нечасто ставиться подібна драматургія. Ми потребуємо більш глибокого вивчення принципів роботи актора в прийомі театру абсурду. Але набуті студентами знання та навички мають значно допомогти їм у подальшому професійному житті.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Журнал Today. URL: <https://www.comedie-francaise.fr/en/artist/marcel-bozonnet#>
2. Samuel Beckett. [Molloy](#). Grove Press, 1955. С. 16. [ISBN 9780802151360](#)

ФЕСЕНКО Світлана Яківна,
доцент, викладач кафедри майстерності
актора та режисури театру анімації
Харківського національного університету
мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків

ФЕСТИВАЛІ ТЕАТРІВ ЛЯЛЬОК УКРАЇНИ «ПРЕМ'ЄРИ СЕЗОНУ» ЯК ПРИВІД УДОСКОНАЛЕННЯ МЕТОДИКИ НАВЧАЛЬНОГО ПРОЦЕСУ В ВНЗ УКРАЇНИ

Не зважаючи на величезні труднощі, які переживає наша країна під час війни, лялькові театри продовжують працювати над чинним репертуаром і випускають прем'єрні вистави.

У грудні 2023 – лютому 2024 об'єднання «УНІМА Україна» провели онлайн-фестиваль «Прем'єри сезону 2021-2023 років», в якому взяли участь більше половини професійних театрів ляльок України, а також студенти кафедри мистецтва театру ляльок КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого.

Сучасний театр анімації проживає цікавий, складний шлях свого розвитку – він розвивається та видозмінюється. Для підвищення художньої виразності вистав лялькові театри використовують нові методи та технічні можливості. Різноманітні техніки поєднує з театром ляльок загальний принцип – принцип анімації.

«Театр анімації – це вид театрального мистецтва, художня мова якого будується на основі дієвої персоніфікації та сценічного оживлення-одухотворення актором-аніматором зображувальних об'єктів» [1]. Це визначення належить Русаброву Є. Т. – театрознавцеві, викладачу та завідувачу кафедри майстерності актора та режисера театру анімації 2004-2013 рр.

Перед фахівцями стоять складні завдання – зберегти та примножити найкращі напрацювання в мистецтві театру ляльок і, разом з тим, мати не тільки теоретичне розуміння, а й практичне втілення на сцені сучасних технік театру анімації.

Український театр анімації розвивається та сміливо використовує виражальні засоби так званого «тотального театру», в якому використовується живий план, ляльки різних систем, манекени, скульптури, маски, тіньовий театр, оживлення

предмета, пошуки форм та образів за допомогою тканин і матеріалів, а також знак, символ та метафору.

У професійній практиці театру ляльок широко й усіляко використовується поєднання ляльки з живим планом, що і продемонстрував вище згаданий фестиваль.

Польський історик і теоретик театру ляльок Хенрік Юрковський відзначив існування на сцені одночасно актора і ляльки як «...появу третього виду», що обмежується обміном та поєднанням різних виразних засобів» [2].

Фестиваль продемонстрував вистави різних жанрів, в яких використовувався саме живий план та вивідна лялька, а подекуди і виразальні засоби «тотального театру».

Володіння сучасними техніками поєднання на сцені живого плану та ляльки потребують уважного ставлення до особливостей сценічного пластичного проживання, а також способів їх спілкування. Це вимагає досконалого ознайомлення з художнім інструментом, його виразними засобами, рухливими та пластичними можливостями.

Переважна більшість вистав була вирішена режисерами з використанням живого плану, піснями й танцями теж у живому плані. У більшості вистав використовувалися вивідні планшетні ляльки, що свідчить про відхід від складних систем ляльок, які потребують певних працевитрат.

Не завжди присутність ляльок саме цієї системи була виправдана режисерським задумом та була необхідна для розкриття смислового змісту.

Доцільно у навчальному процесі звертати увагу майбутніх режисерів на змістовне та виправдане використання ляльок тієї чи іншої системи.

Та й роботу акторів з вивідною лялькою не можна назвати філігранною чи віртуозною. Є певна методика роботи з цією системою ляльки. Часто-густо справлялося таке враження, що лялька заважає актору і він не розуміє, для чого вона йому і чому саме цю систему ляльок режисер використав у цій виставі.

Я, не тільки як член журі, а насамперед як викладач майстерності актора театру анімації, зробила певний висновок щодо необхідності удосконалення навчальної методики оволодіння вивідною лялькою в стінах вишів лялькового

мистецтва та пошуку потрібних професійних навичок, якими повинен володіти сучасний лялькар.

У театральних вишах України, де наявні лялькові кафедри, вже є цікаві методичні напрацювання, що сприяють вивченню та практичному оволодінню способами спілкування та пластичними можливостями вивідних ляльок і не тільки. Я маю на увазі глибокі, цікаві наукові праці Бучми-Бернацької О. Є. – доцента, кандидата мистецтвознавства, завідувачки кафедри режисури та акторського мистецтва Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтва, методичний посібник «Освоєння театральної ляльки відкритого типу» Сільченко Т. І. – доктора мистецтва, доцента кафедри мистецтва театру ляльок КНУТКиТ імені І. К. Карпенка-Карого, заслуженої артистки України, окремі статті Інюточкіна О. О. – професора, заслуженого діяча мистецтв України, завідуючого кафедри майстерності актора та режисера театру анімації ХНУМ, які присвячені докладній роботі з вивідною лялькою та лялькою–предметом. Магістр Циплухіна М. зробила перші кроки в написанні методичних розробок щодо вправ із тканиною, які творчо використала у своїй кваліфікаційній роботі, експериментуючи з матерією в поєднанні з маскою. Маю надію на продовження.

Сучасний театр анімації вимагає від актора професійного володіння не тільки традиційними системами ляльок, а й практичного володіння найрізноманітнішими техніками виявлення пластичних можливостей об'єкта анімації, що діє на сцені поряд з живим актором.

Таким чином практика професійних театрів опосередковано вносить певні корективи в методику викладання, тим самим звертаючи увагу викладачів на удосконалення методів викладання, шляхом творчих пошуків вправ і способів існування, тим самим формуючи та підвищуючи професійний рівень сучасного актора театру анімації.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Русабров Є. Т. До визначення театру анімації. Творча спадщина. ХНУМ ім. І. П. Котляревського, Харків : Колегіум, 2013. С. 71-77.
2. Юрковський Х. З історії поглядів на театр ляльок. Що ж таке театр ляльок? 1980. с. 44-78.

ЧУПРИНА Борис Володимирович,
професор кафедри режисури та акторського
мистецтва КМАЕЦМ, народний артист
України, Київ

**ПРОЦЕС АДАПТАЦІЇ ТА ВДОСКОНАЛЕННЯ ФАХОВИХ НАВИКІВ
РОБОТИ АКТОРІВ ТЕАТРУ ЛЯЛЬОК ПІД ЧАС ПРОЦЕСУ СТВОРЕННЯ
ВИСТАВ У ПРОФЕСІЙНИХ ТЕАТРАХ УКРАЇНИ
(на прикладі ХАОТЛ)**

Сьогодні в Україні спостерігається дуже позитивна картина щодо профільного навчання артистів театру ляльок. У цьому процесі задіяні профільні університети, коледжі, регіональні та приватні заклади. Щороку керівництво театрів має можливість поповнювати свої трупи молоддю з фаховою підготовкою відповідно до потреб.

Наразі у цьому процесі можуть виникати і виникають певні складнощі. Передусім у формуванні й підтримці трупи в певному творчому стані керівництво театрів звертає увагу на вікову градацію артистів. В ідеалі це старша, середня категорії і молодь. Не завжди театрам вдається залучити до колективу саме людей з фаховою освітою «актор театру ляльок». Це пов'язано насамперед з наданням побутових умов: службова квартира, гуртожиток тощо. Є випадки, коли керівництво театрів запрошує до трупи обдарованих людей з базовою акторською освітою, як-то коледж культури і мистецтв. У стані війни та вимушеної передислокації до міста Коломия (саме у такій ситуації опинився Херсонський академічний обласний театр ляльок) за роки війни трупу поповнили шість молодих акторів-випускників Калуського фахового коледжу культури і мистецтв. Не можемо свідчити про те, що подібна ситуація типова для більшості столичних театрів ляльок України, але для обласних театрів вона є актуальною. На цьому етапі для керівництва театру та досвідченого старшого покоління акторів, постає важливе завдання надання фахової підготовки у володінні ляльок різних систем та допомоги в опануванні філософією існування ляльки й актора на сцені.

Умовно можемо розділити цю роботу на два основних етапи.

1. Робота коли актори не задіяні у створені нової постановки.

а) Щоденний психофізичний тренінг.

«Навчальний тренінг дає таку зовнішню техніку, за допомогою якої, актор-лялькар правильно виконує усілякі рухи ляльки. Зовнішня техніка за наявності творчої обдарованості дає змогу досягти високого сценічного результату. Але для цього потрібно пізнати можливості ляльки у процесі фізичного втілення сценічного образу, необхідно зрозуміти закони його переконливого пластичного проживання» [1, с. 198].

б) Техніка мовлення.

Постійне вдосконалення техніки мовлення є найважливішим моментом роботи актора, незважаючи на його фах та досвід. «Зміст тренінгу з техніки мовлення включає відповідні етапи роботи з акторами:

- 1) підготовка психофізичного апарату до мовленнєвої діяльності;
- 2) тренаж і розігрів активних органів мовленнєвого апарату;
- 3) розвиток і постановка професійного дихання;
- 4) підготовка голосу до звучання;
- 5) мовленнєва постановка голосу;
- 6) робота над відпрацюванням чіткої дикції;
- 7) розслаблення психофізичного апарату» [2, с. 8].

2. Робота з акторами під час постановки нової вистави.

Треба зазначити, що під час нової постановки мало хто з режисерів приділяє увагу вдосконаленню водіння або навіть опанування певної системи театральної ляльки. Це пов'язано з графіком випуску вистав, виїздами, гастролями тощо. Але, на наш погляд, саме цей період може бути найпродуктивнішим у вдосконаленні роботи з театальною лялькою. Саме відштовхуючись від режисерського задуму, характеру персонажа актор має можливість відчувати ляльку у контексті вистави і під керівництвом режисера або помічника режисера, знайти для себе та відпрацювати певні технічні нюанси водіння тієї чи іншої системи. Технічне освоєння верхової

тростинної ляльки, на наш погляд, є однією з найскладніших систем, не враховуючи маріонеток. Але на практиці ми можемо бачити неабиякий прогрес у скорочений термін. І це завдяки щоденному тренажу та психологічній налаштованості актора, який перебуває в ситуації «мені це вкрай потрібно, і я це зроблю».

Вдосконалення акторської майстерності є необхідним і послідовним процесом роботи у театрі. Художні керівники, штатні режисери зобов'язані звертати на це увагу, тримати акторський колектив на належному творчому рівні та вдосконалювати професійну майстерність.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Фесенко С. Я. Особливості виховання актора-лялькаря / Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2018. Вип. 51. 208 с.
2. Лимаренко Л. І. Тренінг із техніки мовлення: навчальний посібник-практикум для студентів педагогічних і мистецьких спеціальностей вищих навчальних закладів. Херсон : ХДУ, 2014. 201 с.