

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

КАФЕДРА МИСТЕЦТВА ТЕАТРУ ЛЯЛЬОК



IV ВСЕУКРАЇНСЬКА НАУКОВО-ТВОРЧА КОНФЕРЕНЦІЯ

СУЧАСНИЙ ТЕАТР І ОСВІТА: ПЕРФОРМАТИВНІ
СТРАТЕГІЇ ТА ПРАКТИКИ

27 БЕРЕЗНЯ 2026 РОКУ

КИЇВ

Сучасний театр і освіта: перформативні стратегії та практики: збірник матеріалів IV Всеукраїнської науково-творчої конференції. 27 березня 2026 р. Київ : Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. 151 с.

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ:

Сільченко Тетяна Іванівна, доктор мистецтва, доцент, завідувач кафедри мистецтва театру ляльок Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, Заслужена артистка України;
Неупокоев Руслан Валентинович, професор, професор кафедри мистецтва театру ляльок Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, Заслужений діяч мистецтв України.

Четверта конференція «Сучасний театр і освіта: перформативні стратегії та практики» присвячена дослідженню ролі перформативності у сучасному театрі та її інтеграції в освітні процеси. У межах конференції розглядаються інноваційні методики навчання, авторські мистецькі проекти та практики підготовки майбутніх фахівців, зокрема магістрів, у контексті поєднання теорії й творчої діяльності.

ОРГАНІЗАТОРИ КОНФЕРЕНЦІЇ:

Сільченко Т. І. – доктор мистецтва, доцент, завідувач кафедри мистецтва театру ляльок Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, Заслужена артистка України;
Овчїєва Л. П. – доктор філософії, старший викладач кафедри сценічної мови Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого,

За зміст тез, достовірність фактів, цитат тощо відповідають автори

ЗМІСТ

БІЛІНСЬКА Ю. Тіло як текст: хореографія у структурі сучасного театру форми.....	6
БІНЄЄВА А. Онлайн-технології як допоміжний інструмент викладання дисципліни «сценічна мова»: можливості та обмеження	9
БОГОМАЗОВ П. Сценічне світло як засіб перетворення нетеатрального простору у театральний.....	12
ГОЛОВАТЮК І. Контрактна система в сучасному українському театрі: виклики для творчої свободи та театральної освіти	17
ЗАВАЛЬСЬКИЙ О. Важливість зовнішньої техніки в роботі актора театру ляльок.....	20
ІВАНОВА-ГОЛОЛОБОВА Д. Інтертекстуальність як метод роботи творчої дисципліни «робота режисера з драматургом».....	24
ІВАНОВСЬКА А. Малюнок і живопис як засоби опанування композиції сценічного простору у професійній підготовці студентів-сценографів.....	28
ІЩЕНКО Л. Звільнення тіла від м'язового затиску.....	32
КОБЗАР Т. Сучасні театральні формати у практиці викладання сценічної мови актора	35
КОЛІСНІЧЕНКО О. Інсценізація документального матеріалу в практиках театру ляльок	38
КРАВЧУК П. До питання перевтілення і перетворення у мистецтві актора: елементи психотехніки у творенні сценічного образу.....	41
КУРЧЕВ С. Вплив процесу роботи над роллю на трансформацію особистості актора	45
ЛОКТІОНОВ Є. Акторський тренінг в контексті тілесно-орієнтованих методик	50
ЛУК'ЯНЕНКО К. Методика викладання дисципліни «тренінг з театру об'єкту» для студентів Магістерського рівня навчання	53

ЛЯХ Т. Об'єкт та лялька-символ у документальній виставі «Параджанов. Балкон дитинства» (реж. Аліса Гладкова)	56
МАЛИШКА Н. Міжнародний фестиваль «Інтерлялька» як платформа практико-орієнтованого навчання студентів творчих спеціальностей.....	60
МИХАЙЛОВСЬКИЙ О. Театральний менеджмент як складова культурного менеджменту: сучасні кризові адаптаційні підходи	64
НЕУПОКОЄВ Р. Трансформація моделі часу як ознака естетики метамодернізму.....	68
ОВЧІЄВА Л. Вербальний компонент комедії дель арте в практиці театру ляльок.....	71
ОГОРОДНІЙ Є. Об'єкт і предмет як перформативні структури у театрі ляльок.....	75
ПАХАРЧУК О. Перформативні практики у підготовці майбутніх митців у системі сучасної театральної освіти.....	78
ПІДЛІСНА Л. Діалог – рушій мистецького процесу.....	83
ПОГРЕБНЯК Г., ГРАНОВСЬКА В. Педагогічні практики Сергія Данченка.....	86
ПОГРЕБНЯК М. Об'єкт і динамічний простір у театрі ляльок: проблема формування сценографічного мислення.....	90
ПОПОВ Л. Міжнародна інтеграція студентів-лялькарів Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого до європейського освітнього простору за програмою Erasmus+.....	95
САМЧИК М. Робота з великим матеріалом як чинник професійного зростання.....	101
СІЛЬЧЕНКО Т. Театр ляльок як поліфонія семіотичних систем: трансформація мови ляльки в епоху сучасних медіа.....	105
СТАДНІЧЕНКО Н., СОКОЛОВСЬКА Н. Сценічне мовлення у структурі професійного спілкування актора.....	108

СТАНІСЛАВСЬКА К. Навчальна дисципліна "Історія музики" в процесі підготовки студента-лялькаря.....	113
ТЕРЕХОВА А. Семіотичні аспекти взаємодії актора та ляльки у театрі ляльок.....	116
ТРОФИМЕНКО Д. Тантамареска як засіб виразності театру ляльок для втілення боді-горору.....	119
ТЮПІН Г. Концепція «євразійського театру» н. Савареze як спростування європоцентричної історії театру.....	125
УРИЦЬКИЙ М. Трансформація українського лялькового вертепу: від традиційної різдвяної драми до сучасних театральних практик.....	129
ФЕСЕНКО С. «Тотальний театр» та його вплив на розвиток театру Анімації.....	134
ХАРЛАМПОВА Д. Маска як засіб виразності у театрі ляльок, фізичному театрі та перформансі: виміри тілесності.....	138
ЧУПРИНА Б. Основні етапи роботи режисера з художником-постановником під час створення вистави у театрі ляльок.....	143
ШТЕФАН О. Перформативні практики як інструмент сучасної театральної освіти.....	146
ЩЕГЕЛЬ В. Коли тіло говорить: тілесні практики як рівноправний засіб театального висловлювання в сучасному українському театрі.....	149

БЛИНСЬКА Юлія

*здобувачка ступня 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*

ТІЛО ЯК ТЕКСТ: ХОРЕОГРАФІЯ У СТРУКТУРІ СУЧАСНОГО ТЕАТРУ ФОРМИ

Сучасна режисерська практика дедалі частіше функціонує у полі міждисциплінарних взаємодій, де синергія хореографії та театру форми вибудовує нову модель сценічного мислення. У цій системі відбувається зміщення акценту з текстоцентричної драматургії на перформативну, де визначальними стають рух, образ і матеріальність сценічного об'єкта.

Театр форми у цьому контексті виступає як інтеграційне середовище, що поєднує різні художні мови у єдину композиційну структуру. Хореографія забезпечує ритмічну та динамічну організацію сценічної дії, тоді як театр ляльок вводить принцип матеріалізації образу через об'єкт. Їхня взаємодія створює поліфонічний перформативний простір, у якому кожен елемент функціонує як самостійний носій смислу.

Сучасна українська хореографічна практика, зокрема творчість Радуги Поклітару, демонструє тенденцію до синтезу різних мистецьких систем. Її постановки характеризуються розширенням пластичної мови та використанням принципів монтажності, контрасту і візуальної метафори, що наближає їх до естетики театру форми. Хореографія у цьому випадку виходить за межі танцю і стає способом організації сценічного простору [1].

Подібний підхід реалізовано у практиці Роберта Вілсона, де синтез руху, світла та сценографії формує автономну систему сценічного висловлювання. Його постановки вибудовуються як візуально-хореографічні партитури, у яких тіло актора, об'єкт і світло функціонують на рівних правах, створюючи єдиний ритмізований простір.

Теоретичним підґрунтям окресленої синергії є ідеї міждисциплінарного синтезу мистецтв, сформульовані у школі Bauhaus, де взаємодія форми, руху, простору і світла розглядалася як цілісна художня система. У цьому контексті сценічна дія постає як поліфонічна структура, в якій кожен елемент (тіло, об'єкт, звук, світло) має власну автономну «лінію», але водночас інтегрується у єдину композицію. Такий підхід корелює з концепцією постдраматичного театру Ганса-Тіса Лемана, у якій відбувається відмова від ієрархії драматичного тексту на користь множинності сценічних знаків і перформативної присутності. Внаслідок цього хореографія, театр форми та театр ляльок перестають функціонувати як окремі дисципліни, натомість утворюють єдине поле взаємодії, де смисл народжується у процесі синхронізації різнорідних елементів, а не через лінійну нарацію.

У межах авторської методики «SBR – стратегія будови ролі» синергія зазначених систем реалізується через принцип поліанімації – взаємодії тіла, об'єкта, звуку та медіа у процесі створення сценічного образу. Хореографія в цій моделі виступає механізмом сублімації внутрішнього досвіду актора, тоді як об'єктна анімація забезпечує його матеріалізацію у сценічному просторі.

Особливо виразно ця синергія проявляється у театрі ляльок, де рух актора трансформується у рух об'єкта. У результаті виникає подвійна система репрезентації: тілесна (актор) і матеріальна (лялька або об'єкт). Така взаємодія створює ефект розширеної присутності, у якому хореографія стає інструментом «оживлення» матерії [3].

Практичним прикладом особистого, режисерського досвіду авторки статті, є вистава «Блакитний птах» (Театр Groteska, 2024), у якій поєднуються хореографічна партитура, об'єктна анімація, світлова драматургія та

мультимедійні елементи. Сценічна структура організована як багатошаровий перформативний простір, де кожен компонент взаємодіє з іншими, утворюючи цілісну композицію [4].

Таким чином, синергія хореографії, театру форми та театру ляльок визначає нову парадигму сучасної режисерської практики. Вона ґрунтується на інтеграції різних художніх систем, де рух, образ і об'єкт взаємодіють як рівноправні елементи сценічного мислення. Такий підхід відкриває нові можливості як для створення вистав, так і для розвитку театральної освіти.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Бігус О. *Інтерпретація балетів класичного спадку у творчості Раду Поклітару*. Вісник КНУКіМ. 2021. №44. С. 150–155.
2. Рой Є. Є., Рой В. Є. *Творчість Павла Вірського – симбіоз хореографічного і театрального мистецтва ХХ століття*. Мистецтвознавчі записки. 2022. № 41. С. 52-61.
3. Galina Vashkel. *Puppet Theatre in Poland* . Журнал «Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти». 2018. С.164.
4. Anna Piątkowska. *Teatralny kryzys w Krakowie? Nieprawda! Oto najlepsze spektakle 2024 roku. Zobaczcie nasz ranking*. Gazeta Krakowska. 2024.
URL: <https://gazetakrakowska.pl/teatralny-kryzys-w-krakowie-nieprawda-oto-najlepsze-spektakle-2024-roku-zobaczcie-nasz-ranking/ar/c13p2-27146907>

***БІНЄВА Алла Махмудівна,**
старший викладач кафедри сценічної мови
Київського національного університету театру,
кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*

ОНЛАЙН-ТЕХНОЛОГІЇ ЯК ДОПОМІЖНИЙ ІНСТРУМЕНТ ВИКЛАДАННЯ ДИСЦИПЛІНИ «СЦЕНІЧНА МОВА»: МОЖЛИВОСТІ ТА ОБМЕЖЕННЯ

Сучасні виклики в Україні – від безпекових загроз до вимушеної релокації учасників освітнього процесу – зумовили необхідність використання цифрового середовища в мистецькій освіті. Для дисципліни «Сценічна мова» онлайн-формат не може вважатися повноцінною альтернативою традиційній школі. Його застосування є виключно вимушеним кроком, спрямованим на підтримку неперервності тренінгу та запобігання повній зупинці навчального процесу в умовах кризових обставин [5; 10].

Викладання в дистанційному режимі має певну специфіку, що базується на конфлікті між фізичною природою предмета та технічними обмеженнями комунікаційних платформ. Основним ризиком є трансформація методів контролю: замість прямого акустичного сприйняття та тактильного коригування, викладач змушений покладатися на візуальну інтерпретацію через екран. Такий підхід є допустимим лише як тимчасовий захід, оскільки цифрові спотворення не дозволяють об'єктивно оцінити психофізичний стан студента.

Досвід використання цифрового середовища показує, що окремі розділи дисципліни можуть підтримуватися дистанційно без критичної втрати зв'язку між викладачем і студентом. Зокрема, робота над фонаційним диханням в онлайн-режимі дозволяє здійснювати лише візуальний моніторинг типу дихання, що є мінімально необхідним для недопущення грубих помилок у техніці [11; 4, с. 120]. Артикуляційна гімнастика та дикційний тренінг за умови

використання якісної оптики дозволяють здійснювати нагляд за роботою мовленнєвого апарату. Проте такий контроль є обмеженим, оскільки не дає повного уявлення про м'язову свободу всього тіла.

Особливу проблему становить технічна природа передачі звуку. Цифрове стиснення сигналу (аудиокомпресія), що використовується в сучасних платформах, налаштоване на розпізнавання людської мови як інформаційного потоку, а не як художнього інструменту. Це призводить до «зрізання» високих і низьких частот, нівелювання об'єму звуку та втрати обертонового багатства. Як наслідок, повноцінний розвиток резонаторної системи та виховання сценічної летючості голосу стають неможливими, оскільки викладач позбавлений можливості чути реальну акустичну здатність голосу студента [1].

Слуховий контроль за нормами орфоєпії та логічний аналіз тексту залишаються тими аспектами, де дистанційна форма дозволяє зберігати методичну послідовність у моменти, коли аудиторна робота є фізично неможливою [3; 6, с. 56]. Використання відеозаписів є лише допоміжним інструментом для самодіагностики, що допомагає підтримувати форму, але не замінює живого коригування з боку майстра [2; 8].

Отже, онлайн-технології слід розглядати лише як супутній інструмент, використання якого обмежене часовими межами кризового періоду. Стратегічною метою залишається повернення до аудиторних занять для забезпечення фахової якості підготовки актора.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Алдошина І. А. Основи психоакустики. (Аспекти сприйняття тембру та просторових характеристик звуку в цифрових системах).
2. Барахтян М. М. Техніка мовлення педагога. Наукові записки УДУ імені М. Драгоманова. 2025.
3. Климова К. Я. Основи культури і техніки мовлення. Київ: Ліра–К, 2006.

4. Кобзар Т. В. Сценічна мова. Техніка мовлення. Черкаси: Видавець Ю. Чабаненко, 2013. 404 с.
5. Конівіцька Т. та ін. Онлайн-платформи у розвитку ораторської майстерності. Проблеми освіти. 2022.
6. Курило О. І. Сценічне мовлення. Основи техніки мовлення та виразного читання. Львів: Сполом, 2010. 240 с.
7. Науковий вісник КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого [Електронний ресурс]. URL: <http://nv.knutkt.edu.ua/index>.
8. Подворнюк О. О. Збірник тренувальних вправ. Техніка мовлення. Володимир-Волинський, 2013.
9. Сучасне мистецтво [Електронний ресурс]. URL: <http://sm.mari.kyiv.ua/>.
10. Сучасні проблеми художньої освіти в Україні [Електронний ресурс]. URL: <https://mari.kyiv.ua/science/scientific-publications/contemporary-problems-of-art-education-in-ukraine>.
11. Niebudek-Bogusz E. Phoniatic evaluation of vocal fold disorders. URL: <https://www.jpccr.eu/pdf-152939-80855>.

БОГОМАЗОВ Петро Дмитрович

аспірант кафедри мистецтва театру ляльок

Київського національного університету

театру, кіно і телебачення

імені І. К. Карпенка-Карого,

ORCID 0009-0003-1347-3675

СЦЕНІЧНЕ СВІТЛО ЯК ЗАСІБ ПЕРЕТВОРЕННЯ НЕТЕАТРАЛЬНОГО ПРОСТОРУ У ТЕАТРАЛЬНИЙ

Драматичне освітлення навколишнього середовища сягає щонайменше ренесансних видовищ при італійських дворах та їхніх фестивалів світла. Активна взаємодія і зміни між світлом і темрявою створюють ефект оживлення простору та сприяють концентрації уваги на самому просторі й його деталях. Відсутність театрального світла означає не обов'язково темряву, а радше відсутність зміни у сприйнятті простору як чогось спеціально виокремленого. Сценічне світло, проникаючи у простір, виступає трансформуючим елементом [1, с.107].

Світло є нематеріальною субстанцією [2, с.55], яка не змінює об'єкт фізично, але змінює спосіб його сприйняття. Воно наділяє об'єкт властивістю концентрувати на собі увагу, позначаючи його як такий, що спеціально поданий до розгляду. Подібними ознаками під час вистави наділяються всі об'єкти та виконавці на театральній сцені.

Світло, як один із визначальних традиційних елементів театральної постановки, має властивість самою своєю присутністю наділяти такими ознаками простору, які не є театральними за призначенням. У такий спосіб воно змінює функцію простору, перетворюючи нетеатральний, несценічний простір на сценічний, театральний.

Цей ефект може досягатися різними способами. Перший – використання театральних прожекторів зі специфічними, чітко окресленими променями,

характерними для сценічного освітлення. Завдяки впізнаваній світловій мові театру та її прямій присутності в просторі виникає ефект театральності та сценічності.

Другий спосіб полягає у використанні світлових приладів або джерел світла, інтегрованих у сам простір, але застосованих не відповідно до їхнього первісного призначення. Наприклад, це може бути нижня підсвітка, підсвітка стін або обмеження простору світлом. У такому випадку ефект виникає через створення атмосфери, відмінної від побутової. Він працює не через пряму асоціацію з театральним освітленням, а через зміну сприйняття простору та досвіду глядача. Такий прийом можна описати як своєрідне «очуження» простору за аналогією з брехтівським принципом [3, с.375], коли знайоме середовище свідомо подається як незвичне або «незнайоме». Прикладом може слугувати побудова сценічного світла у виставі «Brel».

Світлове рішення вистави «Brel» (театральна компанія «Rosas», хореографія Anne Teresa De Keersmaecker, Solal Mariotte, художнє світло Minna Tiikkainen) інтегрує природний простір кар'єру Carrière de Boulbon (одна з локацій Авіньонського театрального фестивалю 2025 року) у сценічну композицію. Кам'яна стіна кар'єру використовується як основна поверхня для відеопроєкцій, живого відео та тіней виконавців. Світло у виставі працює таким чином, що формує структуру простору, перетворюючи відкриту нетеатральну локацію на сценічне середовище.

У постановці використано кілька потужних точкових світлових приладів – приблизно шість спотів із регульованими від вузьких до дуже широких променями. Вони створюють чіткі спрямовані світлові кола та вертикальні стовпи світла, що визначають зони дії виконавців, а також використовуються як світлові заливки і підсвітка скель навколо каньйону. Окрім функції освітлення, ці прилади активно формують тіні: рухи танцівників проєктуються на кам'яні поверхні кар'єру, збільшуючи масштаб дії та залучаючи навколишні скелі до сценічної композиції.

Світло також використовується як засіб зонування простору. Перформери працюють із чіткими межами світла, заходячи у світлові кола або виходячи з них. У межах освітлених зон їхня присутність стає виділеною і зосередженою, подібно до ситуації на традиційній сцені. Поза світловими колами, за межами променів, їхній спосіб існування змінюється: ці ділянки функціонують як умовні куліси або периферійні зони сцени, в них перформери почуваються помітно більш вільними. Таким чином світло визначає не лише композицію кадру, а й характер існування виконавців у просторі.

Світлові переходи виконані плавно і без різких змін. Освітлення підтримує атмосферу вистави та поступово трансформує простір упродовж дії. На початку природне середовище кар'єру ще чітко відчутне, однак із настанням сутінків і подальшим затемненням сцени саме світло дедалі більше визначає сприйняття простору. У темряві світлові кола та спрямовані промені створюють знайому для театру структуру сцени, таким чином створюють для глядача ефект занурення в традиційний театральний зал.

Водночас світловий дизайн активно вступає у взаємодію з навколишнім середовищем. У певні моменти промені виходять за межі сцени і висвітлюють кам'яні стіни кар'єру, підкреслюючи їхню фактуру та масштаб. Потужні світлові заливки і тіні перетворюють природні поверхні на елементи сценографії. Скелі перестають сприйматися лише як ландшафт і починають функціонувати як великі декораційні площини.

Таким чином світловий дизайн Мінни Тійккайнен виконує подвійну функцію: з одного боку, він формує звичну для театру структуру сцени через світлові кола, промені та фокус; з іншого – розкриває і включає в сценічну композицію природну архітектуру кар'єру. Через світло нетеатральний простір поступово набуває якостей театального майданчика, де природне середовище стає активною частиною сценографії.

Сценічне світло у виставі «Vrel» виконує саме ту трансформуючу функцію, яка історично притаманна театальному освітленню. Через використання спрямованих прожекторів, чітких світлових кіл і вертикальних

променів природний простір кар'єру Carrière de Boulbon набуває структурних ознак театральної сцени. Світлові кордони визначають зони дії виконавців, формують фокус глядацької уваги та створюють звичну для театру організацію простору. Водночас освітлення активно взаємодіє з навколишнім середовищем: промені й тіні залучають фактурні кам'яні поверхні кар'єру до сценічної композиції, перетворюючи природний ландшафт на елемент сценографії.

У результаті світло одночасно виконує дві функції. З одного боку, воно відтворює традиційну сценічну структуру через характерні для театру світлові інструменти та композиції. З іншого – змінює сприйняття самого простору кар'єру, наділяючи його ознаками сценічності. Через це природне середовище перестає сприйматися лише як ландшафт і починає функціонувати як театральний простір, у якому світло визначає межі сцени, характер присутності виконавців і спосіб взаємодії глядача з простором вистави.

Однією з фундаментальних властивостей сценічного світла є його здатність змінювати сприйняття простору, надаючи йому ознак театральності. Завдяки спрямованим променям, концентрації світла на окремих об'єктах та формуванню чітких світлових меж простір починає функціонувати як сцена, навіть якщо він не був створений для театральної дії. Світло визначає межі видимого, структурує поле уваги глядача та встановлює ієрархію об'єктів у просторі. Унаслідок цього будь-яке середовище – архітектурне, природне або міське – може бути тимчасово наділене сценічними якостями. Саме через таку здатність світло виступає одним із ключових інструментів театралізації простору, що дозволяє перетворювати нетеатральні локації на повноцінні місця сценічної дії.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Клековкін О. THEATRICA. Київ : Лексикон, 2012. 800 с.
2. Abulafia Y. The Art of Light on Stage. Lighting in Contemporary Theatre. Abingdon, 2016. 272 с.

3. Palmer S., Popat S. Dancing in the streets: the sensuous manifold as a concept for designing experience. *Theatre And Performance Design* / за ред. J. Collins, A. Nisbet. Abingdon, 2010. С. 107–116.

ГОЛОВАТЮК Іван Григорович

аспірант кафедри соціальної роботи та соціальної педагогіки

Тернопільського національного педагогічного університету

імені Володимира Гнатюка

КОНТРАКТНА СИСТЕМА В СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ ТЕАТРИ: ВИКЛИКИ ДЛЯ ТВОРЧОЇ СВОБОДИ ТА ТЕАТРАЛЬНОЇ ОСВІТИ

Враховуючи сучасний розвиток театру, необхідно звернути увагу на систему його функціонування. Для розуміння тенденцій важливо оцінювати не лише художні процеси, а й умови професійної діяльності митців та особливості підготовки майбутніх фахівців. Водночас постає питання, чи є досконаліми ідеї та проекти, що формують сучасну театральну систему, і чи забезпечує наявна модель достатню творчу свободу.

Критичне осмислення цих процесів є необхідним для формування ефективної стратегії розвитку театру та має відбуватися вже під час навчання у закладах вищої освіти, що сприяє усвідомленню специфіки професії, визначенню пріоритетів і підготовці до реальних умов роботи.

Суттєвий вплив на функціонування сучасного театру мають і законодавчі зміни. Зокрема, у 2016 році Верховна Рада України ухвалила Закон України № 955-VIII «Про внесення змін до деяких законодавчих актів України щодо запровадження контрактної форми роботи у сфері культури та конкурсної процедури призначення керівників державних та комунальних закладів культури», яким було запроваджено контрактну форму роботи та конкурсний добір працівників у сфері культури [2]. Відповідно, призначення художнього й артистичного персоналу державних і комунальних театрів здійснюється на конкурсній основі з укладенням строкових контрактів [1].

Театральна спільнота сприйняла запровадження контрактної системи неоднозначно. З критикою Закону виступили актори Б. Бенюк та М.

Максименко. Протягом наступних років накопичився значний практичний досвід її функціонування, який включає як позитивні результати – нові творчі проєкти та успішні постановки, так і проблемні ситуації, що іноді призводили до судових процесів і трудових конфліктів.

Сучасний розвиток суспільства, пов'язаний із демократичними принципами та впливом громадської думки, створює можливості для відкритої рефлексії щодо проблем у різних сферах професійної діяльності. У цьому контексті виникає запитання: чи є контрактна система в українських театрах досконалою? З одного боку, її запровадження було спрямоване на створення умов для здорової конкуренції та оновлення творчих колективів. З іншого боку, на практиці система може ставити театри та окремих митців у залежне положення, особливо у випадках некомпетентного управління, зловживання службовим становищем або перевищення керівниками своїх повноважень.

У таких умовах актори та режисери часто опиняються у складній професійній ситуації. Небезпека непродовження контракту формує атмосферу невпевненості та страху, що обмежує можливість відкрито висловлювати творчі ідеї та професійні позиції. Враховуючи, що театр традиційно розглядається як простір творчої свободи, виникає суперечність між декларованими принципами та реальними умовами професійної діяльності.

Очевидно, що подібні проблеми не можуть вирішитися самі по собі. Тому для визначення стану та перспектив розвитку контрактної системи необхідно активно обговорювати це питання у професійному середовищі та на наукових і культурних майданчиках. Важливу роль у цьому процесі відіграє система театральної освіти, що формує професійне мислення майбутніх митців та сприяє вдосконаленню будь-якої сфери діяльності.

У цьому контексті доцільно розглянути введення в освітні програми окремої дисципліни – театального права, що допоможе студентам орієнтуватися у питаннях трудових відносин, контрактної системи та захисту професійних прав. Важливим напрямом удосконалення контрактної системи може стати також створення професійних об'єднань та комітетів із захисту

прав творчих працівників, співпраця яких із юристами та законодавчими органами сприятиме вдосконаленню нормативної бази з урахуванням практичного досвіду театрів.

Водночас слід враховувати, що трудові конфлікти або судові процеси можуть тривати роками та призводити до психологічного виснаження творчих працівників. Для митців, чия діяльність безпосередньо пов'язана з емоційною сферою, такі ситуації можуть негативно впливати на творчий процес. У цьому контексті доцільне застосування інноваційних підходів, зокрема арт-терапевтичних практик, що сприяють відновленню психологічної рівноваги та творчих ресурсів акторів і режисерів.

Отже, подальший розвиток контрактної системи в українських театрах потребує не лише законодавчого вдосконалення, а й широкого професійного обговорення, а також активної участі системи театральної освіти, адже саме підготовка нових поколінь митців значною мірою визначатиме майбутній розвиток українського театру.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Особливості запровадження контрактної форми роботи у сфері культури. Кадровик. UA. URL: <https://www.kadrovik.ua/novyny/osoblyvosti-zaprovadzhennya-kontraktnoyi-formy-roboty-u-sferi-kultury?srsId=AfmBOopI2LPPoGUpUreLfwZjyKCbtr-CAKh368IvT34l8LStd2CiZY3L> (дата звернення: 01.03.2026)
2. Про внесення змін до деяких законодавчих актів України щодо запровадження контрактної форми роботи у сфері культури та конкурсної процедури призначення керівників державних та комунальних закладів культури: Закон України від 28.01.2016 № 955-VIII: станом на 22 черв. 2023 р. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/955-19#Text> (дата звернення: 01.03.2026).

*ЗАВАЛЬСЬКИЙ Олександр Васильович,
доцент, професор кафедри сценічної мови
Київського національного університету театру,
кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого,
Заслужений артист України*

ВАЖЛИВІСТЬ ЗОВНІШНЬОЇ ТЕХНІКИ В РОБОТІ АКТОРА ТЕАТРУ ЛЯЛЬОК

Одним із беззаперечних показників, які визначають рівень акторського професіоналізму та культури театрального мистецтва, є сценічне мовлення. Акторська вимова визначається різними чинниками: темпоритмом спектаклю та ролі, запропонованими обставинами. Дієве слово дозволяє актору не лише сформувати мовну характеристику персонажа, відтворити його почуття та емоції, але й змусити глядача зануритися у внутрішній світ героя, співіснувати з ним на час вистави.

І хоча сценічне мовлення має два вияви: перший – художня мова драматичних творів, другий – літературний монолог актора-оповідача, та коли йдеться про театр ляльок, слід враховувати важливий нюанс. Якщо мовна культура драматичного театру вимагає живого спілкування партнерів, то в театрі ляльок, через його специфічну естетику, мова є посередником між лялькою та глядачем. І, зважаючи на особливі умови творчості актора-ляльковика та спираючись на власний досвід роботи в театрі ляльок, маю визнати: традиційних методів викладання сценічного мовлення, як для підготовки артиста драматичного театру, замало. Потрібно вдаватися до методичної гнучкості, запроваджуючи елементи специфічного підходу.

Специфіка мови актора-ляльковика певною мірою залежить від його фізичного існування на сцені в поєднанні з лялькою. А ще, оскільки у мовній культурі театру ляльок існує непорушна традиція наділяти персонаж властивою лише цій ляльці голосовою характеристикою, ляльковик не

повинен говорити «своїм голосом». Він має підшукати для персонажа індивідуальний тембр, яскраві інтонації та мовні особливості. Це вимагає додаткових навантажень на голосники.

Незалежно від того, кого ми готуємо – актора драмтеатру чи актора театру ляльок, увесь комплекс тренувальних і творчих навчальних заходів, теоретичний виклад і практичні напрацювання мовних навичок мають спрямовуватися на досягнення однієї мети: виразного, дієвого звучання на сцені змістовної художньої мови. Завдяки синергії внутрішньої та зовнішньої техніки сценічного мовлення слово на сцені стає справді дієвим.

Виховуючи голосову витривалість, дикційну чіткість та змістову ясність, прищеплюючи норми сценічної вимови, необхідно враховувати особливі умови, в яких працює ляльковик. Оскільки в театрі ляльок головним героєм завжди є лялька, актор або виконує роль у ростовому костюмі, або ж відділений від глядачів ширмою (це відбувається, приміром, у рукавичному, тростинному чи тіньовому театрі ляльок). І перше, і друге істотно ускладнює звучання. Наявність перепони між актором і глядацькою залюю вимагає особливої чіткості артикуляції для належного сприйняття тексту.

Перебуваючи за ширмою, актор має діяти в незручній для голосоведіння позі: голова або піднята вгору (якщо це театр верхових ляльок), або опущена донизу (маріонетковий – театр низових ляльок). Театр серединних ляльок (на кшталт вистав із ростовими ляльками) теж має свої особливості, які ускладнюють правильне сценічне дихання, що створює додаткові труднощі народження звуку та його посилу. Тому цей аспект потребує прискіпливої уваги та спеціальної підготовки м'язів змішано-діафрагмального апарату.

Додаткових мовних умінь вимагає і те, що як у моносистемних, так і в полісистемних виставах актор-ляльковик має органічно перевтілюватися у будь-яких анімалістичних, міфологічних, фантастичних персонажів тощо. І на відміну від актора драматичного театру, він може упродовж однієї вистави виконувати кілька абсолютно різнопланових ролей, навіть озвучувати кількох

персонажів одночасно, використовуючи різні реєстри (верхній, нижній), змінюючи тембр голосу та характер дихання.

Враховуючи специфіку роботи та задля високої професійності звучання слова на сцені, актор-ляльковик має регулярно працювати над зовнішньою технікою (дихання, дикція, голос), розширюючи свій голосовий діапазон від максимально високих нот до максимально низьких. Обов'язкова щоденна самостійна робота над зовнішньою технікою допоможе досягти максимальної голосової гнучкості, загартованості та витривалості голосників. Це особливо важливо, адже в театрах ляльок акторам часто доводиться грати по кілька вистав на день. До речі, на підтримку якісного робочого тону голосників позитивно впливає регулярне виконання дихальної гімнастики Стрельникової.

Отже, лише поєднання самоконтролю, регулярної роботи над вдосконаленням резонування, дихання, дикції, голосу та орфоєпії може гарантувати гідний результат: взаємозв'язок і взаємозумовленість – одні з головних принципів виховання мовної культури.

Аби забезпечити високий рівень культури сценічного мовлення, актор-ляльковик має свідомо та регулярно працювати над зовнішньою технікою. А завдання педагога зі сценічного мовлення – докласти більше зусиль і приділити максимум уваги не лише прищепленню навичок самостійної роботи, а й вихованню природної потреби в самовдосконаленні не лише упродовж навчання у вищому творчому навчальному закладі, але й під час подальшої творчої кар'єри в театрі ляльок.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Будянський В. Мистецтво виразного читання / В. Будянський, Д. Будянський. Суми : Корпункт, 2001. 196 с.
2. Караманенко Т. Н. Ляльковий театр – дітям / Т. Н. Караманенко, Ю. Г. Караманенко. К. : Рад. школа, 1986. 120 с.

3. Сільченко Т. Проблема поєднання пластики ляльки і слова в процесі навчання / Науковий вісник КНУТКіТ ім. І. К. Карпенка-Карого / Збірник наукових праць. Київ. 2020, Вип. 26. С. 180–185.

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

ORCID 0000-0002-2277-5240

ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІСТЬ ЯК МЕТОД РОБОТИ ТВОРЧОЇ ДИСЦИПЛІНИ «РОБОТА РЕЖИСЕРА З ДРАМАТУРГОМ»

Попри те що прийом взаємодії та взаємопроникнення літературних текстів існував з давніх-давен, поняття інтертекстуальність доволі молоде. Як влучно зазначає українська літературознавиця Анастасія Шистовська, цей термін «має автора та дату народження» - «він запропонований Юлією Крістевою у 1969 році» [6, с. 132]. Сьогодні визначення, якому немає і шести десятків років, стало «назвою одного з найважливіших літературно-критичних понять [5, с. 3]. Перш за все інтертекстуальність засвідчує, що «жоден текст не є продуктом текстуального вакууму, жоден не претендує на абсолютну оригінальність і новизну, жоден не перевертає світ» [5, с. 6].

Влучною ілюстрацією застосування інтертекстуальності на практиці слугують два важливі тексти української літератури, а саме: повість Івана Нечуя-Левицького «Хмари» і роман Валер'яна Підмогильного «Місто». Ці твори представляють «апробований сюжет про провінціала в столиці» [3]. Інтертекстуальність у цих двох важливих текстах української літератури найкраще розглядати на прикладі головних персонажів. На думку української літературознавиці Віри Агеевої, протагоніст роману «Місто» Степан Радченко є «бунтівливим літературним сином Павла Радюка з роману «Хмари» Нечуя-Левицького, надсадно ідеалізованого українофіла, збирача фольклору й пошановувача етнографічних святощів» [1, с. 8]. Науковиця переконана, що і по батькові «Павлович» вибрані Валер'яном Підмогильним

для свого героя не випадково. Це такий собі жест вшанування пам'яті його літературного попередника Павла Радюка з нечуївської повісті. Отже, бачимо тут не лише відверту інтертекстуальну та інтелектуальну гру, але й дотримання певної етики шанобливості між поколіннями українських письменників.

Попри цю літературно і навіть кривну спорідненість імен протагоністів, їхні характери та життєві шляхи геть не подібні одне до одного, адже «еволюція Степана Радченка відбувається у напрямку, протилежному до шляху Павла Радюка» [2, с. 258]. Звісно, ці герої живуть своє вигадане авторами насичене життя у різних епохах та обставинах, проходять різну школу виховання почуттів, та й самі письменники були українцями різних генерацій. Хто знає, яких метаморфоз зазнала б вдача Павла Радюка, чия бутність припала б на першу половину XIX століття, якби він опинився у Києві 1920-х років після всіх тих карколомних змін, що принесли з собою Перша світова війна, жовтневий переворот, нова економічна політика та ін.

Власне, тут і починається, за влучним визначенням американської авторки Емі Ісаман «письменницька подорож у магічний світ «що, якби?»» [7], де сюжети та персонажі, досі доволі відомі публіці, за допомогою авторської фантазії утворюють нові візерунки хитросплетінь історій.

Власне, саме таку задачу і було поставлено перед студентами кафедри мистецтва театру ляльок Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого на практичних заняттях «Робота режисера з драматургом». Вони мали обрати персонажа або персонажку літератури, кінематографу, рекламної індустрії для розвитку потенційного драматургічного сюжету. Головною вимогою була впізнаваність героя-героїні у широких колах читачів, глядачів, споживачів контенту. «Широкі кола» передбачають публіку різних поколінь, в який мала вже сформуватися певна оцінка персонажа або персонажки, усталене ставлення до нього або до неї, бажано сформоване колективним досвідом. Ця вимога зумовлена бажанням

максимально непередбачувано розвернути історію навспак, подібно до історичного інтертекстуального дуету Радюк-Радченко.

Творчим імпульсом для цього завдання стало спочатку прочитання п'єси німецького драматурга Яна Фрідріха «Називай мене Пітер», а згодом перегляд вистави у Київському академічному театрі юного глядача на Липках у режисурі Давида Петросяна. В цьому сучасному драматургічному тексті відомий образ хлопчика, який не хотів дорослішати, проектується на образ головного героя – Тео, який чимдуж прагне, щоб відомий кумир забрав його з собою у Нідландію¹, вигадану шотландським письменником Джеймсом Баррі. Підліток, що перебуває у пубертатному періоді, «ускладненому, немов хворобою, невмотивованою агресією, невпевненістю в собі та власних силах» [4] у відчаї сам вирішує стати Пітером Пенем і «створити свою країну, прямо тут, на покинутому дитячому майданчику» [4].

Якщо вже проводити паралелі між літературними двійниками, послуговуючись методом інтертекстуальності, то Тео стає більше, ніж бунтівним сином хлопчика-ватажка загублених хлопчиків та короля Небувалії (подібно до спадкової лінії Радюк-Радченко). За таким саме принципом студенти в межах практичних занять дисципліни «Робота режисера з драматургом» опрацювали низку відомих персонажів та персонажок (за власним вибором), запропонували власні варіанти переписування їхніх вигаданих доль в інших запропонованих обставинах на ляльковому кону:

- Карл Сон – чоловік, що живе на даху, де переховується від нацистів під час Другої світової війни, його дружба з хлопчиком, який рятує вигнанця;
- Вій – особа з інвалідністю, через що оточення відвертається від нього;
- Рапунцель – заручниця аб'юзивних стосунків з власною матір'ю, котра наважується на втечу;

¹ Цитується згідно з оригіналом

- Шрек – відлюдник Карпатських гір, недобра слава про якого зовсім не відповідає дійсності;
- Сквідвард Джей Куїнсі Щупаленко – невдаха і заручник тоталітарної системи “тюрми народів”.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Агеєва В. Ключ до розуміння тексту: «Розчинив вікна у темну безодню міста». *Підмогильний В. Місто*. К. : Віхола, 2022. С. 7–28.
2. Агеєва В. Марсіани на Хрещатику. Літературний Київ початку ХХ століття. К. : Віхола, 2024. 408 с.
3. Агеєва В. Те, чого не можна завоювати. *Український тиждень*. № 28 (712) від 15 липня 2021. URL: <https://tyzhden.ua/te-choho-ne-mozhna-zavoiuvaty/> (Дата доступу 08.03.2026).
4. Стельмашевська О. Добра і безпечна гра. *День*. №5-6, 2022. URL: <https://day.kyiv.ua/article/kultura/dobra-i-bezpechna-hra#> (Дата доступу 08.03.2026).
5. Шаповал М. Інтертекстуальність: історія, теорія, поетика : навч. посібник. К. : Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2013. 167 с.
6. Шистовська А. А. Поняття інтертекстуальності та підходи до нього. *Записки з романо-германської філології*. 2017. Вип. 2. С. 132–139.
7. Isaman A. Every Story HAS NOT Been Told. URL: <https://amyisaman.com/mindset/every-story-has-not-been-told/> (Дата доступу 08.03.2026).

ІВАНОВСЬКА Анастасія Петрівна

старший викладач кафедри мистецтва театру ляльок

Київського національного університету

театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого

МАЛЮНОК І ЖИВОПИС ЯК ЗАСОБИ ОПАНУВАННЯ КОМПОЗИЦІЇ СЦЕНІЧНОГО ПРОСТОРУ У ПРОФЕСІЙНІЙ ПІДГОТОВЦІ СТУДЕНТІВ-СЦЕНОГРАФІВ

Сценографія як складова театрального мистецтва поєднує у собі художнє мислення, просторове бачення та знання законів композиції. Підготовка майбутніх сценографів передбачає формування у студентів здатності створювати цілісний сценічний простір, у якому взаємодіють декорації, світло, колір, пластика та акторська дія. Важливу роль у цьому процесі відіграють академічні дисципліни малюнок і живопис, які виступають не лише базовими художніми навичками, а й ефективними засобами опанування композиції сценічного простору.

Одним із головних завдань сценографа є створення гармонійної композиції сценічного середовища, що підпорядковується драматургії вистави та режисерському задуму. Для цього майбутній фахівець має володіти розвиненим відчуттям пропорцій, масштабу, ритму, рівноваги та взаємодії елементів у просторі. Саме дисципліна малюнку сприяє формуванню таких навичок. Під час навчання студенти опановують основи лінійної та повітряної перспективи, принципи побудови форми, співвідношення світла і тіні, що дозволяє їм краще розуміти закономірності організації простору.

Малюнок розвиває здатність аналізувати форму, конструкцію та просторову структуру об'єктів. Для сценографа це особливо важливо, адже декорації мають не лише художню, а й конструктивну основу. Виконуючи навчальні завдання – зображення архітектурних форм, інтер'єрів, сценічних макетів або композицій із геометричних об'єктів – студенти поступово вчаться

мислити просторово, бачити взаємозв'язок між різними елементами сценічного середовища та організовувати їх у цілісну композицію.

«Сучасні методи викладання живопису ґрунтуються на передових досягненнях техніки і технологій. Викладач має мислити сучасно, застосовувати пошуковий підхід і метод художніх проєктів, до яких належать відвідування виставок і створення перформансів, нетрадиційні форми ведення занять, створення міжпредметних блоків, упровадження натурних постановок нового типу і застосування конструктивного підходу у вирішенні композиційних завдань, застосування новітніх художніх засобів і комп'ютерних технологій», - стверджує О. Титенко [3]. Дійсно, для продуктивного розвитку викладання потрібно втілювати сучасні підходи.

Не менш важливу роль у підготовці сценографів відіграє живопис, який розширює можливості художнього мислення через роботу з кольором, світлом і тональними співвідношеннями. Колір у сценографії є одним із ключових засобів створення атмосфери вистави, передачі її емоційного та смислового наповнення. Під час занять з живопису студенти вчаться відчувати колористичну гармонію, працювати з контрастами, нюансами, теплохолодними відношеннями, що у подальшому допомагає їм створювати виразні сценічні образи.

«Головними тенденціями сценографії сучасного українського театру дослідниця називає: реалістичну, натуралістично-ілюстративну; натуралістично-ілюстративну з елементами метафори та метафоричну, образно-символічну», - вважає науковиця С. Триколенко [3]. Живопис також сприяє розвитку образного мислення. Виконуючи композиційні завдання, студенти не лише відтворюють реальність, а й інтерпретують її, шукаючи власні художні рішення. Такий підхід є важливим для сценографії, де художник має створити не просто декорацію, а образ простору, що взаємодіє з драматургією, акторською грою та режисерською концепцією вистави. «Психофізичний простір сцени, - вважає Лідер, - має бути насиченим художньою енергетикою, як навколишній світ фізичним єством» [1].

У процесі навчання важливо поєднувати академічні справи з творчими композиційними завданнями, наближеними до специфіки театрального мистецтва. Наприклад, створення ескізів сценічного простору, композицій на тему театральної дії, пошук колористичних рішень для певного драматичного епізоду. Такі завдання допомагають студентам застосовувати знання з малюнку і живопису безпосередньо у сфері сценографії, формуючи цілісне професійне мислення.

Крім того, важливим етапом навчання є робота над ескізами декорацій та сценічних макетів. У цьому процесі студенти використовують навички академічного малюнку для побудови простору, а знання живопису – для розробки колористичного рішення майбутньої вистави. Таким чином, малюнок і живопис стають основою формування художнього бачення сценічного середовища.

Отже, малюнок і живопис у професійній підготовці студентів-сценографів виконують не лише навчально-технічну функцію, а й сприяють розвитку просторового, композиційного та образного мислення. Вони допомагають майбутнім фахівцям опанувати закономірності організації сценічного простору, формують здатність створювати художньо цілісне сценографічне рішення та забезпечують основу для подальшої творчої діяльності в галузі театрального мистецтва.

Таким чином, інтеграція дисциплін малюнку та живопису у систему підготовки сценографів є важливою умовою формування професійної компетентності майбутніх художників театру та розвитку їхнього художнього мислення.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Лидер Д. Размышления художника / / Д. Лидер // Цит. за: Фіалко В. "Пластична драматургія" Данила Лідера // Науковий вісник КНУТК. 2017, вип. 21. С.63–68.

2. Титенко О. Живопис і композиція як основоположні дисципліни професійної підготовки художників-живописців у закладах вищої професійно-художньої освіти. Наукові записки БДПУ Серія: Педагогічні науки. Вип.3. Бердянськ : БДПУ, 2021. 250 с.
3. Триколенко С. Т. Українська сценографія кінця XX – початку XXI ст.: основні тенденції розвитку та авторські позиції : автореферат дис. ... канд. мистецтвозн.: 26.00.01 / АН України, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ, 2016. 18 с.

*Ищенко Лариса Василівна,
старший викладач
КМАТ імені Серґа Лифаря*

ЗВІЛЬНЕННЯ ТІЛА ВІД М'ЯЗОВОГО ЗАТИСКУ

Реалістичний сценічний образ в театральній постановці можна створити лише за умови органічної взаємодії між зовнішньою поведінкою та внутрішнім світом персонажу. Саме через це в роботі над роллю багато уваги приділяється пошуку специфічної пластичної виразності персонажа, що безпосередньо пов'язана з його психологічним станом, характером, соціальною приналежністю, жанровою особливістю твору, відбором фізичних рухів та умовних жестів, що якнайкраще розкриває сутність образу.

Для успішного втілення творчого завдання в роботі артиста над роллю є важливий фактор, який впливає процес перевтілення виконавця в образ – це м'язова свобода. Під м'язовою свободою слід розуміти вміння виконавця природньо виконувати фізичні рухи, що органічно підпорядковуються внутрішньому психологічному стану персонажа. Здебільшого звичні рухи, які часто виконуються в побутовому житті, артисту не важко трансформувати на сцені. Коли ж сценічна дія пов'язана з історичними подіями, специфічними стильовими особливостями чи незвичним пластичним вирішенням, у виконавців часто виникає м'язовий затиск, що стає на заваді органічному існуванню актора в запропонованих обставинах та може проявлятися у вигляді утворення зайвої м'язової напруги, або надмірної розслабленості. Під м'язовою свободою також слід розуміти міру напруги м'язового апарату, що відповідає за виконання пластично-рухового завдання згідно з творчим задумом. В той же час всі інші м'язи мають бути розслабленими.

Таким чином, для органічного існування на сцені артисту необхідно вміти здійснювати контроль за м'язовим навантаженням під час виконання сценічного завдання. М'язова свобода артиста безпосередньо залежить від

його пластичного виховання – оволодіння психофізичними навичками та наявністю якостей, що впливають на творчий процес (розвиток рухової координації, почуття ритму, спритності, фізичного розвитку, швидкості реакції, уміння миттєво здійснювати перехід від максимальної розслабленості до зібраності та навпаки). Але наявність психофізичних якостей сама собою не гарантує успіху в оволодінні навичками м'язової свободи, для цього необхідне ще й розуміння того, які саме м'язи беруть участь у виконанні тієї чи іншої фізичної дії.

Мистецтво пантоміми, а саме його розділ «імпульси та хвилі», вчать володіти рухом тіла від суглоба до суглоба та сприяють формуванню навичок здійснювати самоконтроль правильного м'язового навантаження, вміння підкорювати своїй волі власні м'язи, що забезпечує досконале володіння своїм тілом через розуміння роботи м'язових груп та вміння здійснювати контроль за м'язовим навантаженням згідно зі сценічним завданням.

На першому етапі ми розглянемо, як складне явище розкладається на прості і зрозумілі елементарні рухи, сумлінно опрацьовуються і, таким чином, слугує закладанню міцної бази в здійсненню контролю над м'язовим навантаженням у виконавській практиці. На матеріалі простих рухів формуються технічні основи, за допомогою яких здійснюється оволодіння кожним окремим м'язом, групою м'язів та кожним суглобом.

Критерієм правильного виконання запропонованих вправ має слугувати ваше вільне дихання в момент виконання будь-якого завдання. Від вільного, послідовного вдиху і видиху безпосередньо залежить робота м'язів черевної порожнини. Затримка дихання блокує роботу м'язів, що відразу призводить до затиску всього м'язового апарату або окремих його груп.

Необхідно пам'ятати, що один з найлютіших ворогів у творчості – є вдаваність, за якою ховається м'язовий затиск тіла. Саме тому одним з ключових аспектів в роботі артиста над образом - є оволодіння способом здійснення контролю коректного м'язового навантаження за будь-яких непередбачуваних обставин.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Дельсарт Ф. Система виразності людини. Київ : Nascentes, 1998. 28 с.
2. Мрига П. Н. Тлумачний словник театральних термінів. Тернопіль, 2011. 240 с.
3. Славський Р. Мистецтво пантоміми. Київ : Мистецтво, 1970. 127 с.
4. Britannica kids (2025). Mime and pantomime.
<https://kids.britannica.com/students/article/mime-and-pantomime/275850>
5. Britannica.com (2025). Pantomime: The Language of the Heart: Interview with Marcel Marceau.
<https://www.britannica.com/video/Bip-in-Pantomime-The-Language-of-the-1975/-200640>

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

СУЧАСНІ ТЕАТРАЛЬНІ ФОРМАТИ У ПРАКТИЦІ ВИКЛАДАННЯ СЦЕНІЧНОЇ МОВИ АКТОРА

Сучасний театральний процес характеризується розширенням жанрових меж, глобалізацією культурних практик та інтеграцією цифрових технологій. Ці зміни безпосередньо впливають на систему фахової підготовки актора, яка вже не може обмежуватися суто традиційною сценічною моделлю. Це вимагає від педагогів та студентів інших підходів до навчання і творчого розвитку.

Нові театральні формати все активніше використовуються у навчальному процесі: перформативність, що збільшує можливості актора у нестандартних просторах та руйнує традиційні межі сцени; імпровізаційність, що розвиває спонтанність, швидкість реакції та партнерську взаємодію; документальний театр (вербатім), що формує здатність працювати з реальними історіями реальних людей, розвиває емпатію тощо.

Зазначимо, що теоретичні основи сучасних театральних форматів сформовані роботами європейських та світових педагогів і режисерів: «Згадуючи Брехта, звертаємося до впровадженим ним понять *ефект очуження, епічний театр*; розмірковуючи про Арто, не зможемо оминати його *театру жорстокості*; читаючи тексти Гротовського, намагатимемося розшифрувати формулу *убогого театру* та ін.» [4, С. 6].

Професійні компетенції актора ХХІ століття розширюють за допомогою цифрових та мультимедійних форматів театру, а також завдяки різноманітним тренінгам для екранного виконання. Вони потребують від виконавця

обізнаності, поєднання фізичної виразності, психологічної стійкості та медіаграмотності. Сучасний актор повинен володіти пластичною свободою, технікою голосу, імпровізаційним мисленням, а також навичками роботи перед камерою. При інтеграції цифрових технологій і глядач у театрі стає активнішим учасником процесу, вистави тощо.

Всі згадані формати створюють потребу в нових педагогічних методиках, здатних підготувати актора до роботи в умовах гібридного театру та мультимедійних проєктів. Зокрема, й у процесі вивчення дисципліни «Сценічна мова». Адже слово постає як форма перформативної дії, що конструє художню реальність вистави, здатність до гнучкої комунікації з аудиторією.

Традиційна система розвитку сценічного мовлення зорієнтована на нормативність дикції, логіко-інтонаційну структуру тексту та виразність звучання. Однак сучасні театральні практики – постдраматичні, імерсивні, документальні, мультимедійні тощо – актуалізують й інші принципи організації сценічної дії. Спираючись на теорію мовленнєвих актів та основні засади сучасних театральних форматів, сценічне слово розглядаємо як дію, що створює подію. У межах вистави воно не відтворює готовий зміст, а актуалізує його в моменті сценічної присутності. Мовлення на сцені є елементом взаємного впливу актора і глядача. Інтонація, тембр, пауза, дихання функціонують як механізми встановлення зворотного зв'язку, формуючи живу енергетичну систему вистави.

У контексті питань щодо урізноманітнення методів викладання дисципліни «Сценічна мова» при підготовці акторів і режисерів говоримо як про форми роботи над набуттям різноманітних мовленнєвих навичок з внутрішньої та зовнішньої акторської техніки, так і про роботу з художніми текстами, коли студенти здобувають виконавський досвід та вміння. Зокрема, доцільно ширше впроваджувати в мовно-голосові тренінги діалогічну форму роботи імпровізаційного характеру (у дрібногрупових вправах, парних мовленнєвих вправах-етюдах), не «переобтяжуючи текст» [1, С. 112], –

додавати активний рух. Адже в сучасному театрі слово співіснує з тілесною пластикою, візуальними медіа та акустичними ефектами, утворюючи поліфонічну структуру сценічної дії. Цей метод орієнтує розвиток сценічного мовлення на дослідження голосу як динамічної, варіативної системи. Акцент зміщується з фіксованої норми на здатність до імпровізації, адаптації та взаємодії в конкретному сценічному контексті. У роботі з художнім матеріалом окрім індивідуального виконання ефективним та доцільним є прийом колективної «ланцюгової розповіді», де одну історію творять всі разом. Такі підходи створюють нові форми для взаємодії з партнером, з аудиторією, а також є ближчими до форм роботи над словом під час вивчення дисциплін «Майстерність актора», «Акторський тренінг».

Отже сучасні театральні формати не лише розширюють художній інструментарій актора, а й формують його компетентнісний профіль, що включає психофізичну цілісність, соціальну чутливість і адаптивність до цифрового середовища. Професійна підготовка актора має базуватися на міждисциплінарності, інтеграції класичних та сучасних методик, а також на розвитку критичного мислення, на свободі вибору тем і засобів самореалізації.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Арто А. Театр і його двійник. Київ : Видавництво Жупанського, 2021. 277 с. С. 112.
2. Брехт Б. Малий органон для театру. Театр. П'єси. Статті. Київ : Мистецтво, 1991. 312 с.
3. Гротовський Є. До бідного театру. Київ: Основи, 2000. 256 с.
4. Клековкін О. Система Курбаса: Реконструкція: навч. посіб. Київ : Видавництво Ліра-К, 2024. С. 6. 320 с.

КОЛІСНІЧЕНКО Олександра Миколаївна

студентка 1 курсу (м)МТЛ

*другого (магістерського) рівня вищої освіти,
спеціальність В6 «Перформативні мистецтва»*

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

СІЛЬЧЕНКО Тетяна Іванівна

*науковий керівник, доцент, доктор мистецтва,
заслужена артистка України, завідувач кафедри
мистецтва театру ляльок Київського національного
університету театру, кіно і телебачення імені І. К.*

Карпенка-Карого

ІНСЦЕНІЗАЦІЯ ДОКУМЕНТАЛЬНОГО МАТЕРІАЛУ В ПРАКТИКАХ ТЕАТРУ ЛЯЛЬОК

На сьогодні актуальною проблемою сучасного театру ляльок є гостра нестача фахової драматургії. Класична база п'єс, що десятиліттями панує у театрах, поступово втрачає свою здатність резонувати з потребами сучасного глядача. Більшість класичних текстів уже неодноразово втілені у постановках в різних театрах, що створює ефект «репертуарного кола», та змушує сучасних митців шукати нові змісти поза межами традиційної драми.

Проза у цьому випадку виступає як джерело для створення нової драматургії та пошук нових сенсів. У сучасному контексті режисери все частіше звертаються до літератури, самостійно створюючи інсценізації для постановок. Про це свідчить аналіз репертуарної політики різних театрів за останні 20 років.

Аналізуючи втілення вистав документального театру у практиках театру ляльок, ми можемо зазначити, що його впровадження зумовлено суспільною

потребою збереження історичної пам'яті та формування культурної самоідентичності. Створення інсценізацій, а в підсумку і театрального продукту цього напрямку, є певною терапією для глядача, оскільки лялька може мати рефлексійну функцію, поєднуючи фактичну достовірність з образом, і формувати новий тип сценічного висловлювання. Це видається цікавим для дослідницької, художньої та просвітницької складової.

У контексті обробки документального матеріалу формуються різні типи інсценівок, серед яких ми можемо виокремити літературну, художню і практичну.

Літературна інсценівка виникає на основі прозового твору (казки, повісті, роману). Тут режисер виступає соавтором письменника, адаптуючи фабулу до законів сцени, при цьому трактуючи історію через власну призму. Яскравим прикладом є постановка С. Брижана «Тарас» у Хмельницькому академічному обласному театрі ляльок. Автор брав за основу поему Я. Стельмаха «Тарас», «певною мірою приміряв це все на себе» [3], створюючи власну інсценізацію через події, які вплинули на нього у 2014 році.

Іншим різновидом є художня інсценівка, де імпульсом до створення сценарію стає не текст, а візуальний образ або стиль митця. Яскравим прикладом є вистава «Параджанов. Балкони дитинства», де інсценується не біографія, а саме художній світ режисера – його колажне мислення, фактури та кольори. Тут текст є вторинним, він лише обслуговує візуальну концепцію. Як зазначає режисерка вистави А. Гладкова, Параджанов це «...настільки багатошарова людина, і в цьому були найбільші труднощі в написанні сценарію<...> Ми зібрали все, що тільки можна збирати, вивчали все, що тільки можна вивчати<...>Я брала елементи з його життя але описувала зовсім по іншому» [2]. Отже у цьому випадку режисерка опрацювала значну кількість документального матеріалу, унаслідок чого вистава набула художньо – документального характеру.

Постановка С. Лозовського «Хлопчик зі скрипкою в серці» в Рівненському академічному обласному театрі ляльок (про Володимира

Івасюка) є практичним різновидом інсценізації, оскільки вона базується на книжках Михайла Івасюка «Елегії для сина» та «Монолог батька до сина» [1].

Зазначені постановки демонструють тенденцію до поєднання біографічного матеріалу з пластичними та метафоричними можливостями театру ляльок. Це дозволяє осмислити мистецтво як форму духовного опору та засобу збереження національної пам'яті. Поєднання документального матеріалу з образною системою театру ляльок відкриває можливості для створення оригінального сценічного матеріалу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Офіційний сайт Рівненського академічного обласного театру ляльок.
URL: <https://teatr.rv.ua/play/hlopchik-zi-skripkoju-v-serci> (дата звернення: 06.03.2026).
2. Розмова про виставу «Параджанов. Балкон дитинства» 08.12.2025.
URL: <https://www.youtube.com/watch?v=iWpLY-afSaM&t=15s> (дата звернення: 07.03.2026).
3. Розмова про вистави «Тарас» (Хмельницький), «Садок вишневий» (Львів) 15.12.2025. URL:
<https://www.youtube.com/watch?v=qCWhm1bcC-o> (дата звернення: 04.03.2026).

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

**ДО ПИТАННЯ ПЕРЕВТІЛЕННЯ І ПЕРЕТВОРЕННЯ У МИСТЕЦТВІ
АКТОРА: ЕЛЕМЕНТИ ПСИХОТЕХНІКИ У ТВОРЕННІ
СЦЕНІЧНОГО ОБРАЗУ**

Мистецтво актора є одним із найскладніших і найглибших видів творчої діяльності, оскільки воно поєднує в собі психологію, фізичну виразність, емоційність та інтелект. Центральним поняттям акторської майстерності є перевтілення – здатність актора органічно втілювати іншу особистість, створюючи переконливий сценічний образ. Поряд із цим важливим є поняття перетворення, яке передбачає внутрішню і зовнішню зміну актора відповідно до художнього задуму. У розумінні Леся Курбаса існувало переконання, що створений актором образ лише тоді, коли він втілений і зафіксований у чітку театральну форму: «Вміння виявити своїм тілом, жестом, голосом, темпераментом у певній зробленій формі максимум нежиттєвих (натуралістичних) рефлексій, а глибоко внутрішніх нюансів і прагнень – це і є об'єктивізація ролі» [1, с. 14]. Режисер стверджував, що сучасний актор не отожднює себе з роллю, а об'єктивізує її.

Вирішальну роль у цьому процесі відіграє психотехніка актора – система внутрішніх і зовнішніх засобів, що допомагають створити правдивий сценічний образ. У цьому процесі актор виконує назвичайно важке завдання: заховати свою індивідуальність, одійти від себе і стати іншою людиною –

заданим образом, що диктує його поведінку на сцені. У студійно-творчій діяльності Л. Курбас планував провести актора по різних епохах і сценічних стилях (від античності до сучасності). Всі його зусилля були спрямовані на досягнення сценічної образності, психологічної свободи і поетичного узагальнення. Діапазон цих зусиль був надзвичайно широким – від сценічної досконалості до віртуозної акторської переконливості в психологічній виявленості, в якій переважає не зовнішнє перевтілення, а внутрішнє, яке набагато важливіше, і визначається воно у ритмі сутності героя, в умінні знайти «знакове» вирішення відтвореної реальності. На цих підставах виникла оригінальна і глибока за своїм змістом ідея «перетворення». «Перетворення – це образне іносказання, часом метафора, це образний вияв суті поняття, події засобами театрального мистецтва, переживання перетворюються надію, поняття на образ, підсвідоме на відчуття, видиме» [3, с. 303].

Перевтілення – це не просто наслідування поведінки персонажа, а глибоке проникнення у його внутрішній світ. Актор має не лише зрозуміти, але й пережити емоції, думки та мотиви героя. Перетворення ж включає: зміну фізичної поведінки (пластика, жести, міміка); трансформацію голосу (інтонація, тембр, ритм); внутрішню перебудову психічних процесів. Ці два поняття тісно взаємопов'язані: перевтілення є внутрішньою основою, а перетворення – її зовнішнім проявом.

Психотехніка як основа акторської майстерності. Психотехніка – це система прийомів, що допомагають актору керувати своїм психічним станом для створення художньої правди на сцені. До основних елементів психотехніки належать: ява, дозволяє актору створювати у свідомості обставини, в яких існує персонаж. Вона допомагає «оживити» текст і зробити його особистісно значущим. Емоційна пам'ять за допомогою якої актор використовує власний життєвий досвід для відтворення емоційних станів персонажа, що дозволяє досягти щирості та правдивості. Концентрація уваги, а саме здатність зосереджуватися на сценічних обставинах допомагає уникнути штучності та підтримувати органічність гри. Внутрішня дія актора,

коли кожна репліка і рух повинні мати внутрішнє обґрунтування. В результаті якої актор на сцені діє не формально, а з певною метою.

Процес створення образу складається з кількох етапів: аналізу ролі – вивчення тексту, обставин, характеру персонажа; пошуку надзавдання – визначення головної мети героя; робота над внутрішнім життям образу – формування емоційної та психологічної логіки поведінки; зовнішнє оформлення образу – включає пластику, мову, темпоритм; і нарешті, завершальний етап синтез внутрішнього і зовнішнього, коли образ стає цілісним і органічним. Звичайно, ми розуміємо, що актор жива людина і ніколи не зливається з образом до самозабуття, у його творчості діє дуалізм, одночасне життя у двох особах.

Головним критерієм акторської гри є сценічна правда. Глядач вірить актору лише тоді, коли його дії виглядають природно. Органічність досягається тоді, коли внутрішні переживання відповідають зовнішнім проявам, а актор не «грає», а живе на сцені і кожна його дія має логічне та емоційне підґрунтя.

Ось якого актора Л. Курбас хотів бачити на сцені свого театру: «Це буде розумний арлекін. Стільки ж саме освідчений, що й митці інших мистецтв, який буд себе вільно почувати в тій сфері виїмкового відчуття і думання, з якої народиться мистецтво ХХ століття. Котрий без решти зможе переконати освіченого сучасного глядача» [2, с. 162]. Як зауважує дослідниця Л. Овчієва, що «це є один із найцікавіших моментів курбасівської естетики і системи виховання актора. За Лесем Курбасом, на сцені показується не саме життя, а його естетичний еквівалент, перетворений у лицедійство, де панує актор, драматург і режисер є не більш ніж його співавторами. Така міра співучасті у відтворенні сценічного світу вимагає акторського інтелектуалізму, під час навіть гіпертрофованого, бо іншими засобами привабити глядача до сфери філософського переживання неможливо» [3, с. 304].

Перевтілення і перетворення є ключовими складовими акторського мистецтва. Вони забезпечують створення повноцінного сценічного образу,

який впливає на глядача емоційно та інтелектуально. Психотехніка виступає основним інструментом у цьому процесі, дозволяючи актору керувати своїм внутрішнім станом і досягати художньої правди. Саме через гармонійне поєднання внутрішніх переживань і зовнішніх засобів виразності народжується справжнє сценічне мистецтво.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Василько В. Замість передмови. Лесь Курбас. Спогади сучасників. Київ : Мистецтво, 1969. 259 с.
2. Курбас Л. Філософія театру. Київ : Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2001. 917 с.
3. Овчієва Л. Про якого актора мріяв Лесь Курбас? Науковий вісник КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого. Київ, 2008. Випуск 2-3. С. 303–306.

КУРЧЕВ Сергій Володимирович

*викладач кафедри акторського мистецтва та режисури драми
Київського національного університету театру,
кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*

ВПЛИВ ПРОЦЕСУ РОБОТИ НАД РОЛЛЮ НА ТРАНСФОРМАЦІЮ ОСОБИСТОСТІ АКТОРА

Актуальність дослідження. Акторська діяльність виходить далеко за межі зовнішнього відтворення образу, оскільки передбачає глибоке занурення у психоемоційні, поведінкові та ціннісні структури іншої особистості. У процесі роботи над роллю актор фактично здійснює тимчасову апропріацію альтернативної ідентичності, що супроводжується трансформацією внутрішніх станів і способів реагування. У зв'язку з цим постає принципове питання: чи є перевтілення лише професійною технікою, чи воно здатне впливати на саму структуру Я? Останні дослідження ідентичності, тілесності та нарративного конструювання досвіду дають підстави розглядати акторську практику як особливу форму рольової інтеграції, що потенційно впливає на особистісну динаміку.

Теоретична база дослідження. Концептуальну основу дослідження становить поєднання кількох теоретичних підходів. Теорія рольової ідентичності Sheldon Stryker [7] розглядає Я як систему інтеріоризованих ролей, тоді як теорія соціальної ідентичності Henri Tajfel [8] акцентує значення соціального контексту у формуванні самосвідомості. Концепція «можливих Я» Hazel Markus [4] дозволяє інтерпретувати роль як потенційну конфігурацію особистості, що може бути актуалізована у досвіді. Наративний підхід Dan McAdams [5] підкреслює, що ідентичність формується через осмислення прожитого досвіду, тоді як ембодимент-підхід George Lakoff та Mark Johnson [3] акцентує нерозривний зв'язок між тілесністю і когніцією. Нейропсихологічні ідеї Antonio Damasio [1] вказують на визначальну роль

емоційного досвіду у формуванні Я. Усі підходи дозволяють розглядати роль як тимчасово активовану, але потенційно значущу структуру особистості.

Основна гіпотеза дослідження. Передбачається, що інтенсивна та тривала робота над роллю здатна впливати на Я-концепцію актора через взаємодію когнітивних, емоційних і тілесних механізмів. Зокрема, поступове ототожнення з персонажем, інтеріоризацію нових поведінкових і тілесних патернів, а також включення в особистісний досвід емоцій, що раніше не були притаманними суб'єкту. У результаті можливе розширення емоційного діапазону, підвищення рівня емпатії та зростання гнучкості ідентичності. Водночас за відсутності рефлексивної дистанції між актором і роллю існує ризик часткового розмивання меж Я, що вимагає окремого аналізу.

Наукова новизна. Новизна дослідження полягає в розгляді акторського перевтілення не лише як художнього процесу, а й як психологічного механізму активації та трансформації ідентичності.

Часткові положення. Акторська діяльність дедалі частіше осмислюється не лише як мистецька практика, а як особлива форма роботи з ідентичністю. У цьому контексті роль постає не просто як зовнішня модель поведінки, а як специфічна конфігурація «можливого Я», яка тимчасово активується у структурі особистості актора. Розглядаючи концепцію Hazel Markus та Paula Nurius, можна стверджувати, що такі «можливі Я» не є абстрактними уявленнями, а мають потенціал до часткової реалізації за умови інтенсивного переживання. Акторська практика, яка передбачає систематичне проживання альтернативного досвіду, створює для цього винятково сприятливі умови [2, с. 954–969].

Роль у цьому контексті функціонує як тимчасово інтеріоризована структура, що здатна впливати на когнітивні, емоційні та поведінкові рівні організації особистості. Відповідно до положень Sheldon Stryker, Я не є статичною сутністю, а являє собою динамічну систему ролей, які актуалізуються залежно від соціального контексту [7, с. 284–297]. Тривале перебування у певній ролі, особливо за умов глибокої психологічної

залученості, може призводити до зміни внутрішньої ієрархії цих ролей, а відтак і до трансформації самосприйняття. У цьому аспекті акторська діяльність лише загострює ті процеси, які, за спостереженнями Erving Goffman [2, с. 6–7], притаманні повсякденному соціальному життю, але водночас виводить їх на рівень усвідомленого та інтенсивного переживання.

За умов тривалої або емоційно насиченої роботи над роллю можливе часткове інтегрування окремих рис персонажа в особистісну структуру актора. Йдеться не лише про поверхневі зміни поведінки, а про більш глибокі зрушення: емоційні реакції, розширення репертуару поведінкових стратегій, інколи навіть перегляд ціннісних орієнтацій. У межах наративного підходу Dan McAdams це можна інтерпретувати як включення досвіду ролі до особистісного наративу: актор не просто відтворює історію персонажа, а тимчасово «проживає» її як власну, що неминуче залишає слід у структурі саморозуміння [5].

Ембодимент-підхід, розроблений George Lakoff та Mark Johnson демонструє, що мислення і переживання не можуть бути відокремлені від тілесного досвіду. Відтак фізичне відтворення ролі: пластика руху, тембр голосу, ритм дихання є не лише засобом виразності, а й механізмом формування внутрішніх станів. Через тіло актор входить у емоційний простір персонажа, і саме ця тілесна залученість забезпечує глибину перевтілення [3].

Antonio Damasio наголошує на тому, що емоції мають тілесну основу і є невід'ємною складовою процесів свідомості. Відповідно, систематичне відтворення певних емоційних станів у процесі акторської гри може не лише імітувати переживання, а й сприяти їх реальному засвоєнню [1]. У поєднанні з даними про нейропластичність мозку, популяризованими Norman Doidge, це дозволяє припустити, що повторюване «вживання» в роль здатне закріплювати відповідні нейронні зв'язки, формуючи нові патерни реагування [6].

Акторська практика постає як потужний ресурс розвитку особистості. Вона розширює емоційний діапазон, підвищує рівень емпатії, сприяє

формуванню здатності до гнучкого перемикання між різними моделями поведінки. Досвід проживання різних ролей дозволяє акторові виходити за межі звичних уявлень про себе, відкриваючи нові горизонти саморозуміння. У цьому сенсі акторська діяльність може розглядатися як форма експериментального самопізнання, де кожна роль стає своєрідною «пробою» іншого способу бути.

Водночас така відкритість до трансформацій містить і певні ризики. За відсутності сформованих механізмів психологічної саморегуляції можливе розмивання меж між власною ідентичністю актора та ідентичністю персонажа. Це може проявлятися у труднощах із поверненням до звичного стану, у перенесенні емоційних переживань ролі в повсякденне життя, а в окремих випадках, у відчутті внутрішньої дезорієнтації. Особливо небезпечними в цьому плані є ролі, пов'язані з травматичним або емоційно інтенсивним матеріалом, адже їх проживання може спричинити вторинне переживання травми та сприяти розвитку емоційного виснаження.

Дані процеси доцільно осмислювати крізь призму концепції лімінальності Victor Turner, яка описує перехідні стани як простір між усталеними формами ідентичності. Актор, перебуваючи у ролі, опиняється саме у такому «міжпросторі», де звичні межі Я тимчасово розмиваються. З одного боку, це відкриває можливості для глибокої трансформації, з іншого створює умови для психологічної нестабільності [9].

Отже, процес роботи над роллю має амбівалентний характер. Він здатний виступати як чинник інтенсивного особистісного розвитку, водночас залишаючи потенціал для деструктивних наслідків. Вирішальним чинником у цьому випадку є рівень усвідомленості актора, його здатність до рефлексії та інтеграції набутого досвіду. Лише за умови такої внутрішньої роботи акторська практика перестає бути суто професійною діяльністю і набуває рис глибокого екзистенційного процесу самоконструювання.

Перспективи подальшого дослідження. Подальші дослідження варто спрямувати на більш практичне вивчення впливу акторської діяльності на

особистість. Насамперед цікавим є порівняння різних акторських шкіл: підходу К. Станіславського, метод-акторства Lee Strasberg та сучасних психофізичних практик, щоб зрозуміти, як саме різні техніки впливають на внутрішні зміни актора.

Також важливо кількісно вимірювати зміни Я-концепції до, під час і після роботи над роллю. Окрему увагу варто приділити різниці між досвідченими акторами та початківцями. Ймовірно, професіонали краще контролюють межу між собою і персонажем, тоді як новачки сильніше «зливаються» з роллю, що може мати як позитивні, так і ризиковані наслідки.

Отож, подальші дослідження мають допомогти зрозуміти, коли акторська діяльність сприяє розвитку особистості, а коли може створювати психологічні труднощі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Damasio A., Dolan R. J. The feeling of what happens. *Nature*, 1999. 847 p.
2. Goffman E. Presentation of self in everyday life. *American Journal of Sociology* 55.1, 1949. P. 6–7.
3. Lakoff G., Mark J., John F. Review of Philosophy in the Flesh: The embodied mind and its challenge to Western thought. *Computational Linguistics*, 1999. P. 631–634.
4. Markus H., Nurius P. Possible selves. *Am. Psychol*, 1986. P. 954 – 969.
5. McAdams D. The Stories We Live By: Personal Myths and the Making of the Self, 1993.
6. Doidge N. The brain that changes itself: Stories of personal triumph from the frontiers of brain science. *Penguin*, 2007.
7. Stryker S., Burke P. The Past, Present, and Future of an Identity Theory. *Social Psychology Quarterly*, 63 (4), 2000. P. 284–297.
8. Tajfel H., Turner J. C. An integrative theory of intergroup conflict. *The social psychology of intergroup relations*, 1979. P. 33–47.
9. Turner V. From ritual to theatre: The human seriousness of play, 1982.

ЛОКТИОНОВ Євген Віталійович

*доцент кафедри акторського мистецтва та режисури драми
Київського національного університету театру,
кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*

АКТОРСЬКИЙ ТРЕНІНГ В КОНТЕКСТІ ТІЛЕСНО-ОРІЄНТОВАНИХ МЕТОДИК

Перспективність використання в акторських тренінгах арсеналу практичних психотерапевтичних методик, спрямованих на розкриття внутрішнього потенціалу, зняття тілесних блоkad, підвищення рівню ченситивності тощо, відмічена вже давно.

Оскільки дослідження власного психофізичного апарату та його поступове вдосконалення є базовими елементами під час оволодіння студентами навичками координації внутрішніх потреб та зовнішніх проявів, залучення комплексів вправ тілесно-орієнтованих тренажів, безумовно, буде корисним в усвідомленні жорсткої детермінації тілесних актів з емоційною сферою та когнітивними процесами.

Методологічною основою розробок подібних вправ є принципове переконання в перспективності використання аутентичних рухів як потужного інструменту подолання контролю, який позбавляє студентів безпосередності сприйняття та спонтанності поведінкових реакцій. Дані тренінги, так само як і в психотерапевтичних практиках, передбачають роботу з м'язовими затисками, роботу з диханням, а також аналіз взаємообумовленості тілесної, емоційної та когнітивної сфер.

Наразі розглянемо три напрямки серед численних тілесно-орієнтованих методик, завдання яких, на наш погляд, максимально збігаються із завданнями, які ставить перед собою традиційна театральна педагогіка.

Біоенергетика Олександра Лоуена (1910-2008). Цей метод, по суті, є модифікацією терапії Вільгельма Райха, в основі якої лежить твердження про те, що хронічні затиски блокують енергетичні потоки, які, своєю чергою, є

основою потужних емоцій. Біоенергетика своїм завданням визначає поєднання свідомості та тілесної сфери, а для цього необхідно позбутися перешкод, що заважають звільнитися тілу від напруги, зняти м'язові затиски, посилити енергетику тіла через вібрацію тіла та забезпечити, таким чином, безперервну циркуляцію біоенергетичного потоку. Такі вправи Лоуена, як «Заземлення» (Grounding), побудовані на контакті тіла із землею, та «Вібрація», спрямовані на зняття статичного напруження за допомогою певних поз («арок Лоуена»), можуть бути корисні для майбутніх акторів, допомагаючи звільнити заблоковану енергію.

Метод Фельденкрайза (1904-1984). Суть цього психотерапевтичного методу («Awareness through movement» українською можна перекласти як «Усвідомлення через рух») полягає не у фізичному тренуванні м'язів, а в навчанні нервової системи через рух. Моше Фельденкрайз прагнув допомогти своїм пацієнтам досягти самоактуалізації («повного образу себе») через усунення певних обмежень та пропрацювання психологічних травм. Ключовими положеннями цієї системи є: усвідомленість замість зусилля (головне в цьому пункті – помітити, як ви рухаєтеся, а потім, виконуючи рухи з мінімальним зусиллям, дозволити мозку краще розрізняти дрібні деталі та знаходити легші шляхи) та, так звана, диференціація (коли ви відокремлюєте один рух від іншого, створюючи нові «карти» в мозку, що розширює ваші фізичні можливості).

І, нарешті, техніка Александера (1869-1955). Головна ідея полягає у взаємозв'язку голови, шиї та хребта. Александер помітив, що будь-яке зайве напруження в шиї стискає хребет і порушує роботу всього тіла. Мета цієї техніки не в тому, щоб залучити вас до якоїсь фізичної активності, а в тому, щоб усвідомити зв'язок «голова-шия-спина», дослідити правильне положення всіх ланок відносно одна одної, покращивши координацію м'язів та знявши блокади, які перешкоджають вільним рухам тіла. Створена актором, ця техніка і зараз дуже популярна в західних театральних школах.

Таким чином, потенціал застосування напрацювань в галузі тілесно-орієнтованих методик під час розробок комплексів тренінгових вправ в навчанні акторів драматичного театру і кіно, що спрямовані на розвиток психофізичного апарату студентів та актуалізацію їхнього особистісного потенціалу, видається нам беззаперечним.

ЛУК'ЯНЕНКО Катерина Олександрівна
докторка мистецтва, старша викладачка
кафедри мистецтва театру ляльок
Київського національного університету театру,
кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого

МЕТОДИКА ВИКЛАДАННЯ ДИСЦИПЛІНИ «ТРЕНІНГ З ТЕАТРУ ОБ'ЄКТУ» ДЛЯ СТУДЕНТІВ МАГІСТЕРСЬКОГО РІВНЯ НАВЧАННЯ

Після завершення бакалаврської програми, на магістерському рівні, сучасна театральна освіта, потребує переходу до дослідницької моделі навчання як у теоретичних, так і в практичних аспектах. Студенти кафедри мистецтва театру ляльок опановують базові принципи «оживлення» предмета вже на першому курсі бакалаврату. Тому вибіркова дисципліна «Тренінг з театру об'єктів» для другого (магістерського) рівня вищої освіти має бути спрямована не на дублювання навичок анімації предмета (об'єкта), а на розвиток концептуального мислення, у межах якого об'єкт постає не лише як лялька, а як самостійна перформативна одиниця.

Актуальність дисципліни зумовлена необхідністю інтеграції новітніх візуальних практик (stop-motion, об'єкт як частина тіла, об'єкт-рефлексія, робота з фактурами та формами тощо) у класичну академічну програму підготовки митців театру ляльок. Основна мета курсу – сформувати у студентів магістерського рівня професійні навички самостійної та колективної роботи з об'єктом у сценічному просторі як носієм змісту, образу та драматургії, а також розвинути здатність створювати авторські сценічні висловлювання засобами театру об'єктів.

Методика викладання дисципліни базується на поєднанні практичного тренінгу, аналітичної роботи та творчого експерименту. Програма курсу структурована за трьома послідовними тематичними блоками, що поступово розширюють уявлення студентів про художній потенціал об'єкта.

Тема 1. Об'єкт у stop-motion анімації як форма театрального мислення. На цьому етапі акцент зміщується з безпосереднього маніпулювання предметом на аналітичне сприйняття руху. Робота зі stop-motion дозволяє студентам усвідомити драматургію руху через послідовність статичних фаз. Такий підхід формує відчуття ритму, композиції кадру та логіки сценічної дії. У результаті студенти опановують поняття «мікродинаміки» об'єкта, що згодом сприяє більш точній роботі з предметом у реальному сценічному часі. Прикладом повноцінної професійної вистави, де поєднується театр об'єктів та відео анімація можна назвати виставу Люблянського театру ляльок (Словенія) “Somewhere Else”. [4]

Тема 2. Лялька з об'єктів. Взаємодія актора та об'єктної ляльки. Другий тематичний блок присвячений синтезу форми. На відміну від роботи з традиційною театральною лялькою, студент самостійно конструює персонажа з побутових предметів. У моновиставі «Піноккіо» Маріборського театру ляльок (Словенія) персонажі створюються з предметів в майстерні – дерев'яні бруски, лампа, стружка [3]. Така практика стимулює розвиток асоціативного мислення, образної уяви та здатності до символічної трансформації предмета. Важливим аспектом стає формування ігрового діалогу між актором і нетрадиційним об'єктом, що є характерною рисою сучасного візуального та об'єктного театру.

Тема 3. Тренінги з дослідження об'єкта. Завершальний етап має дослідницький характер і передбачає феноменологічний підхід до предмета як носія смислів, пам'яті та звуку. У межах теми реалізується низка практичних тренінгів: «Об'єкт як частина колективної пам'яті», що стимулює пошук метафоричних значень предмета; «Звукова драматургія об'єктів», у межах якої предмет використовується як акустичний інструмент; а також «Коллективна імпровізація», де набуті навички інтегруються у цілісний перформативний акт. Прикладами можуть слугувати вистави німецького театру “Helios” які в моїх практиках працюють з деревом, водою, глиною, землею тощо [2]. Або ж вистава “Materia” Andrea Salustri, де

головним і єдиним партнером актора є пінопласт. Він його ламає, розпилює, змушує літати [1]. Таким чином відбувається справжнє театральне дослідження одного матеріалу.

У результаті опанування дисципліни відбувається трансформація ролі студента до режисера-дослідника, здатного створювати сценічні смислові конструкції за допомогою мінімальних засобів виразності. Студент проходить шлях від експерименту до рефлексії, формуючи власний творчий метод. У цьому процесі викладач виступає модератором і куратором дослідницької діяльності.

Висновки. Запропонована методика базується на принципі переходу від «оживлення предмета», характерного для бакалаврського рівня, до концептуального дослідження об'єкта в магістратурі. Поєднання практик stop-motion анімації, об'єктного конструювання та сенсорної драматургії об'єктів розширює професійні компетенції майбутніх митців і готує їх до роботи в актуальному контексті сучасного європейського театру, де об'єкт виступає повноправним учасником сценічної дії.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Andrea Salustri. Instagram URL: <https://www.instagram.com/andreasalustri/> (дата звернення: 07.03.2026).
2. Helios Theatre. URL: <https://www.helios-theater.de/repertoire> (дата звернення: 07.03.2026).
3. Maribor puppet theatre. URL: https://www.lg-mb.si/en/performances/pinocchio_2/ (дата звернення: 07.03.2026)
4. The making of Somewhere Else, directed by Tin Grabnar. URL: <https://youtu.be/X5hhX-P8MAo?si=Vq45Ntdzu3UauQrz> (дата звернення: 10.03.2026)

ЛЯХ Тимофій Олександрович

студента 1 курсу (м)МТЛ

*другого (магістерського) рівня вищої освіти,
спеціальність В6 «Перформативні мистецтва»*

кафедри мистецтва театру ляльок

Київського національного університету театру,

кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого

СІЛЬЧЕНКО Тетяна Іванівна

науковий керівник, доцент, доктор мистецтва,

Заслужена артистка України,

завідувач кафедри мистецтва театру ляльок

Київського національного університету театру,

кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого

ОБ'ЄКТ ТА ЛЯЛЬКА-СИМВОЛ У ДОКУМЕНТАЛЬНІЙ ВИСТАВІ «ПАРАДЖАНОВ. БАЛКОН ДИТИНСТВА» (РЕЖ. АЛІСА ГЛАДКОВА)

Сучасний документальний театр в українському мистецькому середовищі набуває значення важливого інструмента, що здатний проводити самоаналіз суспільно-політичних реалій та життєвих шляхів відомих постатей. Цей вид знаходить своє втілення у кінематографі, драматичному мистецтві та театрі ляльок, де головним виражальним засобом виступає лялька або об'єкт, здатний трансформуватися від самотійного персонажа до складної ляльки-символу. Як зазначає Марія Погребняк в одній зі своїх статей: «Театр об'єкту активно інтегрується в сучасний сценічний простір України і потребує окремого дослідження природи цього явища»[1 с. 266]. Дане твердження акцентує увагу на важливості даного виду мистецтва, саме тому необхідно звернутися до термінології. У журналі для театру ляльок «Дух в рукавиці» є розділ, присвячений об'єкту, в якому сказано, що «термін «театр об'єктів» походить зі світу ляльок. Він описує форму лялькового театру, яка

використовує знайдені або реальні об'єкти в ляльковому театрі для створення антропоморфних персонажів або символізації фігур, місць, пейзажів чи метафоричних ідей» [3 с. 6]. У документальній виставі подібні об'єкти – архівні листи, фотокартки чи щоденники – виконують не лише функцію речового доказу, що підтверджують достовірність інформації, а й стають носіями глибокого семіотичного навантаження. Достовірність у такому разі транслюється через подвійну природу предмета: його фізичну справжність та емоційні асоціації, які він викликає.

Це добре видно на прикладі вистави «Параджанов. Балкони дитинства» (реж. Аліса Гладкова), сюжет якої базується на щоденникових записах Сергія Параджанова. Документальна основа постановки підкріплюється проєкціями його робіт та авторських цитат, тоді як матеріальний світ вистави формується через об'єкт, що викликає численні асоціації. Наприклад, образ Грузії втілюється через червоні гранати, що «вважаються символом багатства, достатку і родючості» [2]. Також варто зазначити, що форма голови ляльки головного героя має обрис гранату, оскільки в постановці зазначається, що персонаж народився у великій ягоді. Грузинські бурки символізують гірські ландшафти й автентичний побут.

Сценічний простір наповнений метафорами, що зчитуються також через об'єкти та ляльки-символи. До прикладу, головному герою вперше в житті пошили сорочку, коли він мав йти до першого класу, і через спогади він згадує, що вона була велетенського розміру. Варто звернути увагу на те, що об'єкт на початку не має подвійного значення окрім як повсякденного вбрання. Допоки за ходом історії хлопчик не починає фантазувати і перетворювати даний об'єкт у асоціації зі своєї голови, в море або вітрила корабля. На фактурі сорочки застосовуються елементи театру тіней і проєкція моря. Загалом, схоже нашарування сенсів притаманне і іншим побутовим предметам у виставі, як-от: розбита китайська ваза символізує родинні негаразди; порожня рамка, що «не вміщувала всього потенціалу» маленького митця стає символом заборон та обмежень; мотузка для білизни, що протягується з балкона головного героя

до балкону Віри, слугує певним зв'язком між персонажами, яка вкінці обривається, символізуючи смерть дівчинки. Особлива увага з точки зору пристосувань та цікавих рішень є робота з грузинськими лавашами, що обертаються в такі предмети як свіжі газети, велетенський килим, ковдра, кінь та паперовий корабель. Проте метафору було закладено не лише в побутові предмети, а й в елементи ляльок, що додавали ще більшого сенсового навантаження на глядача.

Робота з донесенням інформації до глядача виконується не напряму, а через символи та метафори, що закладені в лялькових персонажах. Таким чином, функція об'єктів та ляльок-символів – у нашаруванні прихованих значень, що допомагають спостерігачеві краще сформулювати образ персонажа. До прикладу, метелик на голові дівчинки, зображений як звичайна прикраса є символом тендітності та любові, а пластика самої ляльки нагадує рухи метелика, що асоціюється з легкістю. Наприкінці вистави глядач розуміє, що героїня помирає, коли на її місці з'являється метелик, що є метафорою душі та переродження. Білі хусточки, які актори одягають на обличчя, стають то бородами, і глядач бачить нові фарсові та комедійні персонажі, то слинявчиком в моменті з годуванням маленького Параджанова, то сніжинками на мотузці для білизни, або ж ременем, яким б'ють за погані оцінки. Об'єкт, над яким здійснюється маніпуляція, не завжди може мати фізичне тіло, але може виконувати функцію окремого персонажа, як то промінь світла в темній сцені створює атмосферу обшуку поліції та арешту батька.

Особливої уваги заслуговує специфіка існування актора у взаємодії з об'єктом. У цій виставі актор здебільшого функціонує як оповідач або свідок, що чітко простежується у роботі виконавців, один із яких є головним оповідачем, котрий керує лялькою маленького Параджанова. Їхня гра базується на принципі відсторонення, де актор не прагне повного злиття з образом, а зберігає дистанцію. Така взаємодія потребує виняткової технічної чіткості: необхідно одночасно контролювати анімацію об'єкта та зберігати власну позицію як реальної людини, що презентує факти. Цей баланс дозволяє

вибудувати «коридор спілкування», у який чітко розставлені документальні фрази самого Параджанова. Загальну цілісність постановки підтримує звукове середовище: актори виконують грузинські пісні та колискові під час змін мізансцен.

Підсумовуючи варто зазначити, що у виставі «Параджанов. Балкони дитинства» ми бачимо, як звичайні побутові предмети перестають бути просто об'єктами, натомість, стають ляльками-символами. Наприклад, спершу вони сприймаються як частина побуту, але в руках лялькаря вони перетворюються на дещо більше, набуваючи нових глибоких сенсів. Такий перехід від простого об'єкта до художнього символу дозволяє не просто переказати факти зі щоденників митця, а передати його емоції та дух культури. Саме через оживлення цих предметів документальна історія стає більш зрозумілою та візуально цікавою для глядача. Це доводить, що в сучасному театрі ляльок навіть звичайна річ може стати об'єктом чи лялькою-символом.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Бучма-Бернацька О. Є., Погребняк М. С. Театр об'єкту як сценічна тенденція перформативного повороту в мистецтві ігрової ляльки. *APT-платформа*, Київ, Україна, 1 листоп. 2025. Київ : Київська муніципальна академія естрадного та циркового мистецтва, 2025. С. 263-283. URL: <https://doi.org/10.51209/platform.1.11.2025> (Дата звернення:10.03.2026)
2. Потрійна сила граната. *Primaflora. Продукція для здоров'я та краси*. 11.04.2024. URL:<https://primaflora.com/article/troynaya-sila-granata> (Дата звернення:07.03.2026)
3. Allen R. Theatricality of objects: Object theatre beyond the puppet. *Ånd i hanske*. 2016. V. 29. Pp. 6–21.

МАЛИШКА Ніна Олексіївна

спеціаліст вищої категорії викладач-методист

кафедри мистецьких дисциплін

Комунальний заклад вищої освіти

«Академія культури і мистецтв»

Закарпатської обласної ради

ORCID 0000-0003-2778-3474

**МІЖНАРОДНИЙ ФЕСТИВАЛЬ «ІНТЕРЛЯЛЬКА» ЯК
ПЛАТФОРМА ПРАКТИКО-ОРІЄНТОВАНОГО НАВЧАННЯ
СТУДЕНТІВ ТВОРЧИХ СПЕЦІАЛЬНОСТЕЙ**

Міжнародний фестиваль театрів ляльок «Інтерлялька», заснований у 1990 році на базі Закарпатського академічного обласного театру ляльок, є одним із найавторитетніших фахових форумів України. За понад тридцятирічну історію захід трансформувався з суто мистецького огляду в потужну освітню платформу. Входження фестивалю до Міжнародної асоціації діячів театрів ляльок (UNIMA) у 1997 році підтвердило його відповідність світовим професійним стандартам. Унікальність «Інтерляльки» полягає в її здатності інтегрувати освітній процес мистецьких закладів вищої освіти (ЗВО) у реальне професійне середовище.

Сучасна мистецька освіта потребує виходу за межі навчальних аудиторій. Участь студентів КЗВО «Академія культури і мистецтв», КНУТКіТ ім. І. К. Карпенка-Карого, ЛНУ ім. Івана Франка, ХНУМ ім. І. П. Котляревського у фестивалі «Інтерлялька» реалізується через кілька ключових напрямів:

1. Професійна надивленість та аналітична діяльність. Перегляд вистав провідних колективів світу (Європи, Азії, Америки) дозволяє студентам ознайомитися з розмаїттям технік оживлення ляльки, режисерських шкіл та сценографічних рішень. Студенти не просто виступають глядачами, а

проводять детальний мистецтвознавчий аналіз: досліджують механіку та природу руху ляльки як засобу художньої виразності; аналізують взаємодію актора з предметом у контексті сучасної анімації; вивчають синтез візуального образу, музичного оформлення та світлових партитур.

2. Позаконкурсні виступи як апробація творчих навичок. Традиція надання професійної сцени для студентських робіт є критично важливою для подолання психологічного бар'єру між навчанням та професійною діяльністю. На XIX фестивалі (2024 р.) знаковими стали виступи: КНУТКіТ ім. І. К. Карпенка-Карого: перформанс «TRAINing» (кер. Т. Сільченко, Є. Огородній), де студенти демонстрували майстерність пластики рук та «оживлення» побутових предметів; ЛНУ ім. Івана Франка: перформанс «Лабіринти мистецтва» (кер. Я. Титаренко), що поєднав поезію Ліни Костенко з можливостями тренажної тростинної ляльки. Такий досвід дозволяє молодим митцям отримати фахову рефлексію від членів міжнародного журі та критиків.

3. Адаптація до інноваційних форматів (досвід 2022–2024 рр.). Пандемія та збройна агресія рф змусили фестиваль трансформуватися. У 2022 році «Інтерлялька» пройшла у дистанційному форматі, де студенти Академії культури і мистецтв (Ужгород) відіграли роль технічних та комунікаційних модераторів. Вони забезпечували онлайн-трансляції, модерували дискусії та представляли іноземні колективи, що сприяло розвитку їхніх організаційних та менеджерських навичок у сфері культури.

4. Освітній блок: майстер-класи та творчі лабораторії. Фестиваль виступає інтенсивним курсом підвищення кваліфікації. Особливу цінність мали: Майстер-клас Аделі Молдован (Румунія) з мистецтва маріонетки, що дозволив студентам заповнити прогалини у вивченні цього складного виду ляльководіння; Лабораторія з театральної біомеханіки Євгена Тищука (Ужгород), де на прикладі роботи здобувачів бакалаврського рівня розкривалися принципи сценічного руху. Пряма взаємодія з такими майстрами, як Р. Неупокоев, Л. Попов, О. Інютчкін, дозволяє студентам інтегруватися у всеукраїнську професійну спільноту.

5. Інформаційно-видавнича складова. Презентації книг та профільних журналів (видання А. Підлужної, Б. Поліщука, М. Петія, Н. Малишки) формують у студентів теоретичне підґрунтя та розуміння історії фестивального руху. Знайомство з дитячим додатком театрального журналу «Шалені козюльки» чи книгою «Гра в ляльки» стимулює студентів до вивчення критичної літератури та ведення фахових дискусій.

Міжнародний фестиваль «Інтерлялька» є дієвою моделлю практико-орієнтованого навчання. Він забезпечує студентам професійну ідентифікацію через безпосередню участь у заходах міжнародного рівня; міжкультурну комунікацію, що розширює розуміння глобальних тенденцій театру анімації; можливість практичної апробації творчих здобутків на етапі навчання. Активна підтримка викладачів ЗВО у залученні молоді до фестивалю є стратегічним внеском у підготовку конкурентоспроможних фахівців та зміцнення авторитету української театральної школи у світі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Вперше в Ужгороді «Незалежний театральний журнал Коза». *Закарпатський академічний обласний театр ляльок Бавка*. 08.10.2013. URL: <http://bavka.com/press/121-vpershe-v-uzhgorod-nezalezniy-teatralniy-zhurnal-koza.html> (дата звернення: 10.02.2026).
2. Малишка Н. Міжнаціональний мистецький феномен міжнародного фестивалю театрів ляльок «Інтерлялька» – пошуки самоідентифікації / Н. Малишка, Н. Орешнікова // *«Український театр: історія, освіта, експеримент»: збірник матеріалів і тез Науково-практичної конференції* / Н. Малишка, Н. Орешнікова. Ужгород, 2020. (УжІКіМ). С. 64–74.
3. Малишка Н. О. Дистанційний формат проведення фестивалю «Інтерлялька» - сучасна форма презентації інновацій у сценічному мистецтві. Збірник наукових праць (за матеріалами Всеукраїнської

- наукової онлайн-конференції). До 20-річчя кафедри сценічного мистецтва і хореографії Навчально-наукового Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника. 2023. С. 82.
4. Малишка Н. Лялькове Закарпаття. «Інтерлялька» у фестивальному русі європейського театрального простору. / Н. Малишка, М. Петій. Ужгород : ТОВ РІК-У, 2018. 72 с.
 5. Міжнародний фестиваль театрів ляльок «Інтерлялька». *Закарпатський академічний обласний театр ляльок Бавка*. URL: <http://bavka.com/inter>
 6. Петій М., Малишка Н. Театр граючої ляльки Срібної землі. До 35-річчя Закарпатського академічного обласного театру ляльок. *Ужгород: КП «Ужгородська міська друкарня», 2015. 56 с.*
 7. Підлужна А. Майстри-казкарі. *День*. 2017. 11 жовт. URL: <https://day.kyiv.ua/article/kultura/maustry-kazkari>
 8. Підлужна А. Гра в ляльки. Київ : ПП «АВІАЗ», 2022. 396 с.

МИХАЙЛОВСЬКИЙ *Олександр Вадимович,*

аспірант I курсу

кафедри організації театральної справи імені І. Д. Безгіна

КНУТКиТ імені І. К. Карпенка-Карого,

КОРНІЄНКО *Владислав Вікторович –*

науковий керівник, професор, доктор культурології,

Заслужений діяч мистецтв України,

КНУТКиТ імені І. К. Карпенка-Карого

ТЕАТРАЛЬНИЙ МЕНЕДЖМЕНТ ЯК СКЛАДОВА КУЛЬТУРНОГО МЕНЕДЖМЕНТУ: СУЧАСНІ КРИЗОВІ АДАПТАЦІЙНІ ПІДХОДИ

У сучасному науковому дискурсі театральний менеджмент розглядається як окрема спеціалізована складова культурного менеджменту, що інтегрує в себе управлінські, економічні, соціальні та мистецькі аспекти функціонування театральних інституцій. Становлення театального менеджменту, як такого, пов'язане зі зміною статусу культури в суспільстві, трансформацією моделей фінансування мистецьких закладів, а також зростанням вимог до ефективності культурних організацій в умовах нестабільності та кризових викликів першої чверті ХХІ століття.

Культурний менеджмент охоплює такі процеси як: планування, організація, координація та контроль діяльності культурною інституцією з урахуванням специфіки творчого процесу. У праці *A New Approach for Arts Managers* підкреслюється, що сучасний менеджер у сфері мистецтва повинен діяти не лише як адміністратор наявних ресурсів, але і як стратег і лідер змін, здатний поєднувати власне художнє бачення з управлінською відповідальністю [4]. Такий підхід відображає поступовий відхід від суто бюрократичної моделі управління мистецьким закладом до моделі стратегічного культурного лідерства, в якій управлінська діяльність набуває ціннісного та суспільного виміру.

У дослідженні *Crisis Management Planning and Theatre Organizations* підкреслюється, що театральні організації повинні мати розроблені антикризові плани та механізми реагування на надзвичайні ситуації. Yow J. R., як автор даного дослідження, акцентує увагу на необхідності системного підходу до управління ризиками, що передбачає не лише безпосереднє реагування на кризу, а й її попередження через стратегічне планування й врахування майбутніх потенційних ризиків [2]. У цьому аспекті театральний менеджмент можна безпосередньо розглядати як інструмент забезпечення стійкості театральньо-видовищної інституції в таких сучасних кризах, як пандемія COVID-19 та повномасштабне вторгнення РФ в Україну.

Пандемія COVID-19 стала масштабним викликом для театального середовища у період 2019-2022 років. У дослідженні «Український театр у карантинному 2020-му» зазначається, що карантинні обмеження спричинили повне або часткове припинення діяльності багатьох театрів та актуалізували питання цифрової трансформації. Цей період яскраво продемонстрував залежність театральних інституцій від фізичної присутності глядачів, та водночас стимулював пошук і розвиток альтернативних форматів комунікації – онлайн-показів, продюкованого відеоконтенту та інтерактивних платформ [1]. Таким чином, театральний менеджмент у кризовий період глобальної пандемії набув більш гнучкого, адаптивного характеру.

Воєнний період в Україні суттєво трансформував функціонування театральних інституцій, зокрема театри ляльок. У статті *Puppetry in the Face of War* автори N. Borodina та M. Smith визначають три ключові сфери впливу театру ляльок в умовах війни – соціополітичну, академічно-культурну та терапевтичну [3]. У їхній роботі наголошується: «Театр ляльок у цьому контексті продемонстрував велику стійкість до негараздів та змін, адаптуючись до потреб своєї громади та створюючи безпечний притулок і місце для глядачів, де вони можуть пережити свої мрії та втілити свої радощі».

Дане твердження демонструє, що театр ляльок у воєнний час виконує функцію простору безпеки та емоційної підтримки аудиторії. Управлінські

рішення спрямовуються не лише на збереження й розвиток репертуару, а й на забезпечення психологічної стабільності глядачів.

Також у дослідженні зафіксовано позицію одного з неназваних працівників Одеського академічного обласного театру ляльок: «Для мене театр ляльок – це культурний фронт, і я відчуваю, що я також на його передовій».

Puppetry in the Face of War

Вищезгадана теза демонструє трансформацію самосприйняття театральної діяльності і ролі театру в соціополітичній площині: менеджмент й творчість інтегруються у ширший контекст культурного спротиву. Театральний менеджмент у воєнний період набуває ознак мобілізаційної моделі, де управління інституцією стає частиною стратегії національної стійкості та єдності.

Варто відзначити, що важливим компонентом сучасного театрального менеджменту є ресурсна диверсифікація. У дослідженні *Crisis management planning and theatre organizations* підкреслюється, що диверсифікація ресурсів є одним із ключових чинників стійкості театральних організацій у кризових умовах [2]. Обмеження державного фінансування та нестабільність економічного середовища в кризових умовах зумовлюють необхідність активного залучення грантових програм, міжнародних партнерств та благодійних ініціатив.

У підсумку можна констатувати, що театральний менеджмент як окрема галузь культурного менеджменту є багатовимірною, комплексною системою, яка поєднує художню автономію та адміністративну раціональність, стратегічне планування та кризове реагування, економічну доцільність й соціальну відповідальність. У період сучасних криз, пандемії та повномасштабного вторгнення, система адміністрування діяльності театрів зазнала суттєвих адаптаційних трансформацій, що особливо яскраво зокрема позначилось на діяльності театрів ляльок України.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Мельник О. Український театр у карантинному 2020-му: час дорослішати [Електронний ресурс] // *LB.ua*. 2020. URL: https://lb.ua/culture/2020/12/29/474169_ukrainskiy_teatr_karantinnomu.html (дата звернення: 10.09.2025).
2. Yow J. R. Crisis management planning and theatre organizations [Електронний ресурс]. Drexel University Research Discovery, 2021. URL: https://researchdiscovery.drexel.edu/view/pdfCoverPage?download=true&filePid=13332368450004721&instCode=01DRXU_INST (дата звернення: 10.09.2025).
3. Smith M., Rozova T., Borodina N., Ovcharenko T. Puppetry in the Face of War: A Study of the Odesa Puppet Theatre Project [Електронний ресурс] // *ResearchGate*. April 2025. URL: https://www.researchgate.net/publication/390760515_Puppetry_in_the_Face_of_War_A_Study_of_the_Odesa_Puppet_Theatre_Project (дата звернення: 10.09.2025).
4. Hamilton L. Crisis management: A new approach for arts managers [Електронний ресурс] // *ArtsManagement.net*. 2020. URL: <https://www.artsmanagement.net/Articles/Crisis-Management-A-New-Approach-For-Arts-Managers%2C4106> (дата звернення: 10.09.2025).

***НЕУПОКОЄВ Руслан Валентинович,**
заслужений діяч мистецтв України, професор,
професор кафедри мистецтва театру ляльок
Київського національного університету театру,
кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого
ORCID 0000-0003-4823-9435*

ТРАНСФОРМАЦІЯ МОДЕЛІ ЧАСУ ЯК ОЗНАКА ЕСТЕТИКИ МЕТАМОДЕРНІЗМУ

Зміна культурних парадигм історично супроводжується трансформацією уявлень про час. У мистецтві початку XXI століття, пов'язаному з метамодернізмом, час перестає бути лінійною послідовністю подій, а постає як багатовимірна структура з інверсіями, паралельними лініями та взаємопроникненням різних часових рівнів. Подібні моделі проявляються у сучасному кінематографі, наприклад, у фільмах Крістофера Нолана *Interstellar* (2014) та *Tenet* (2020), де час функціонує як нелінійна система взаємопов'язаних процесів. Це свідчить про формування нової естетичної чутливості, де час розглядається не лише як наративний інструмент, а як концептуальна проблема мистецтва.

Історично сформувалися кілька домінантних моделей часу: античний циклічний час, середньовічна лінія з визначеним початком і кінцем, модерна концепція поступального прогресу та гегелівська спіраль, що поєднує повторення й розвиток [6]. Постмодернізм радикально підважує лінійний поступ, утверджуючи фрагментацію й режим «вічного тепер» [8, 5], але не пропонує нової цілісної темпоральної структури. Метамодернізм, за Тімотеусом Вермюленом та Робіном ван ден Аккером, функціонує як «гойдання» між протилежностями – іронією та щирістю, дистанцією та афективністю, скепсисом і надією, що поширюється й на осмислення часу [9]. Так виникає динамічне переміщення між різними історичними горизонтами,

що проявляється, наприклад, у поєднанні вікторіанської доби та уявного майбутнього в естетиці стімпанку.

Методологічним інструментом для осмислення трансформації часу є концепт ризоми, запропонований Ж. Дельозом і Ф. Гваттарі, де культурні структури постають як множинні, децентровані мережі зв'язків [4]. Якщо застосувати цю модель до часу, то він постане як множинність маршрутів, що перетинаються й розгалужуються. Подібну ідею розвиває Зигмунт Бауман у концепції «плинної сучасності» [2, 1], а Бергсон підкреслює якісний переживаний вимір часу [3]. Синтез цих підходів дозволяє описати метамодерну темпоральність як мережеву й поліфонічну.

У межах метамодерністської естетики час інтегрує попередні моделі: античну циклічність, середньовічну лінійність, модерну спіраль і постмодерну фрагментацію. Ретикулярний час постає як поліцентрична структура, де події пов'язані хронологічно, асоціативно, емоційно та символічно. Він поєднує бергсонівську тривалість, дельозівську множинність і бауманівську плинність, формуючи нову естетичну конфігурацію.

Особливо це проявляється в ретрофутуризмі, де майбутнє та минуле взаємно переосмислюються: елементи минулого функціонують у проєкціях майбутнього, а уявлення про майбутнє часто стилізується під минулі епохи. Таке осмислення часу простежується від жанру фентезі кінця XIX – початку XX століття (J. R. R. Tolkien, C. S. Lewis) і набуває повноцінного художнього втілення у тайм-панках.

У сучасній культурі часові пласти організовані як мозаїка, де минуле й майбутнє взаємопроникають, створюючи ефект поліфонічного часу. У кінематографі це проявляється через нелінійні структури, інверсії та паралельні лінії, у театрі – через постдраматичні та імерсивні форми, де глядач співтворить власну темпоральність вистави [7].

Таки чином, трансформація моделі часу з лінійної й фрагментованої у мережеву та поліфонічну є однією з ключових ознак естетики метамодернізму. Ретикулярний час стає культурною відповіддю на кризу лінійної історії й

відкриває нові можливості для мистецьких практик, формуючи сучасну парадигму темпоральності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Bauman Z. From Pilgrim to Tourist or a Short History of Identity. In: Questions of Cultural Identity. London: Sage, 1996. 224 p.
2. Bauman Z. Liquid Modernity. Cambridge: Polity Press, 2000. 224 p.
3. Bergson H. Creative Evolution. Trans. A. Mitchell. New York: Dover, 2010. 318 p.
4. Deleuze G., Guattari F. Mille Plateaux. Paris: Éditions de Minuit, 1980. 400 p.
5. Jameson F. Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism. Durham: Duke University Press, 1991. 468 p.
6. Koselleck R. Futures Past: On the Semantics of Historical Time. New York: Columbia University Press, 2004. 330 p.
7. Lehmann H.-T. Postdramatisches Theater. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1999. 240 p.
8. Lyotard J.-F. La condition postmoderne. Paris: Minuit, 1979. 256 p.
9. Vermeulen T., van den Akker R. Notes on Metamodernism. Journal of Aesthetics & Culture, 2010. Vol. 2.

ОВЧІЄВА Леся Петрівна

доктор філософії, старший викладач

кафедри сценічної мови

Київського національного університету

театру кіно і телебачення

імені І. К. Карпенка-Карого

ВЕРБАЛЬНИЙ КОМПОНЕНТ КОМЕДІЇ ДЕЛЬ АРТЕ В ПРАКТИЦІ ТЕАТРУ ЛЯЛЬОК

Комедія дель арте є одним із найяскравіших явищ європейської театральної культури XVI–XVIII століть. Вона сформувала нові принципи сценічної гри, серед яких особливе місце посідає імпровізація, типізація персонажів і активна взаємодія з глядачем. На думку польського театрального дослідника Г. Юрковського: «комедія процвітала, скориставшись сприятливим кліматом для театрального мистецтва епохи Відродження. Після цього вона почала своє вторгнення в інші європейські країни. У наш час з'явилися численні комплексні дослідження комедії, які дозволяють нам розглядати її як специфічний тип театру, що визначається чотирма ознаками: використання масок, використання усталених персонажів, використання імпровізації у висококласних умовах та широкий спектр професійних навичок» [3, с. 139]. Одним із ключових елементів цієї театральної традиції є вербальний компонент, який поєднує підготовлені сценарні схеми з живим мовленням акторів.

У сучасному театральному мистецтві, зокрема в театрі ляльок, принципи комедії дель арте не втрачають своєї актуальності. Вони трансформуються відповідно до специфіки лялькового театру, де слово взаємодіє з пластикою, ритмом і візуальним образом.

Комедія дель арте базується на імпровізаційній природі сценічної дії. Вистави створювалися не на основі повного драматургічного тексту, а за

допомогою канонів – коротких сюжетних схем, які визначали загальний перебіг подій. Актори самостійно наповнювали ці схеми мовленням, використовуючи заздалегідь підготовлені репліки, мовні формули та імпровізацію.

На думку театрознавиці Н. Владимирової: «У ширшому значенні, абсолютно усі персонажі комедії дель арте є своєрідними «масками» - узагальненими типажами, які перетворювалися на театральні персонажі. Таким чином, закріплюючи за актором певний сценічний образ, що зазвичай відповідав його фізичним даним та психологічному наповненню, така система масок підготувала народження і закріплення театального амплуа» [1, с. 60]. Важливою рисою є типізація мовлення персонажів. Кожен герой мав власний мовний стиль, який відображав його соціальний статус, характер і темперамент. Наприклад, Панталоне говорив уривчасто й прагматично, Докторе – складною псевдонауковою мовою, Арлекіно – швидко, дотепно й часто абсурдно.

Вербальний компонент також мав чітко виражену ритмічну організацію. Мовлення акторів було тісно пов'язане з рухом, жестом і темпом сценічної дії, що створювало цілісну художню структуру. На думку Л. Дмитрової: «Актор, зображуючи навіть найзвичайніші й найпростіші вчинки, мусів досягти найвищої виразності в художності: хода, що відповідає даному типові; вміння «знаменито» зняти й одягти капелюха, смішно з'їдати миску макаронів; з захватом, кожним нервом свого тіла, удавати боягуза, перейнятого жахом; навіть простісінько вдавати з себе осла або півня, - ось ті засоби, що ними, як свідчать численні сучасники, італійці досягали незрівняного художнього ефекту і протягом багатьох років збирали повнісінькі залі глядачів» [2, с. 51].

Театр ляльок є особливою формою сценічного мистецтва, яка має низку специфічних рис, що впливають на використання вербального компоненту.

По-перше, актор у ляльковому театрі виступає опосередковано, передаючи свою присутність через ляльку. Це створює умовність і дистанцію, але водночас відкриває можливості для гротеску й узагальнення образів. По-

друге, театр ляльок є синтетичним мистецтвом, у якому поєднуються слово, рух, музика та візуальний образ. Вербальний компонент тут не домінує, а функціонує у взаємодії з іншими засобами виразності. По-третє, важливою є універсальність аудиторії. Ляльковий театр орієнтується як на дітей, так і на дорослих, що вимагає гнучкого та багаторівневого використання мови.

У процесі адаптації до умов лялькового театру вербальний компонент комедії дель арте зазнає певних змін. Насамперед спостерігається скорочення тексту. Репліки стають більш лаконічними та виразними, оскільки значна частина інформації передається через рух і візуальні засоби. Водночас зберігається імпровізаційний характер мовлення. Актори можуть варіювати інтонації, додавати сучасні алюзії та адаптувати текст до конкретної аудиторії, що є прямим спадком комедії дель арте.

Особливого значення набуває голос як інструмент створення образу. Актор, змінюючи тембр, ритм і інтонацію, може створювати різні персонажі, що компенсує відсутність живої міміки.

Традиційні персонажі комедії дель арте активно використовуються в лялькових виставах. Вони зберігають основні риси, але адаптуються до нових умов. Арлекіно характеризується швидким темпом мовлення, гумором і активною взаємодією з глядачем. Панталоне використовує повтори та комічні паузи, що підкреслюють його характер. Докторе відзначається багатослівністю та псевдонауковою мовою. У театрі ляльок ці образи стають більш узагальненими й гротескними, що підсилює їхню комічну функцію.

Вербальний компонент у театрі ляльок виконує кілька важливих функцій. Комунікативна функція полягає у встановленні контакту з глядачем через діалоги та прямі звернення. Комічна функція реалізується через мовні засоби – каламбури, повтори, перебільшення та контрасти. Характеротворча функція допомагає розкрити образ персонажа через особливості його мовлення. Ритмічна функція визначає темп і динаміку вистави, організовуючи сценічну дію.

У сучасному театрі ляльок спостерігається тенденція до мінімалізації тексту. Багато вистав тяжіють до візуального театру, де слово відіграє допоміжну роль. Разом із тим поширюється полістилістика – поєднання різних мовних стилів, включаючи сленг і цитати з масової культури. Інтертекстуальність також стає важливим елементом, що проявляється у використанні алюзій і пародій. Ці тенденції свідчать про подальший розвиток традицій комедії дель арте в нових умовах.

Вербальний компонент комедії дель арте є важливим чинником розвитку театру ляльок. Його основні риси – імпровізаційність, типізація мовлення, ритмічність і комічність – успішно інтегруються в сучасну театральну практику. У театрі ляльок слово трансформується відповідно до його специфіки: воно стає більш концентрованим, тісно пов'язаним із візуальними засобами та орієнтованим на широку аудиторію. Таким чином, вербальний компонент виступає не лише засобом передачі інформації, а й важливим елементом художньої структури вистави

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Владимірова Н. Історія театру західної Європи і США. Київ, 2024. с. 204.
2. Дмитрова Л. З історії всесвітнього театру. Державне видавництво України, 1929. с. 471.
3. Jurkowski H. «Dzieje teatru lalek». Lublin, 2014. 510 s.

ОГОРОДНІЙ Євген Іванович

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

ОБ'ЄКТ І ПРЕДМЕТ ЯК ПЕРФОРМАТИВНІ СТРУКТУРИ У ТЕАТРІ ЛЯЛЬОК

Сучасний театр ляльок переживає суттєву трансформацію, пов'язану з переосмисленням статусу сценічного об'єкта. Якщо в класичній моделі лялька функціонувала передусім як матеріальний носій персонажа, то сьогодні об'єкт і предмет дедалі частіше набувають автономного художнього значення. Вони виступають не лише засобами репрезентації, а самостійними перформативними структурами, що формують драматургію, простір і сенс вистави.

У театрознавчому дискурсі поняття «предмет» і «об'єкт» часто вживаються як синоніми, однак у сценічному контексті їх доцільно диференціювати.

Предмет – це конкретна матеріальна річ із побутовим або символічним призначенням. Об'єкт – художньо осмислений предмет, включений у структуру сценічної дії. Таким чином, предмет стає об'єктом у момент входження до театральної системи координат. Його функція змінюється: він переходить із площини утилітарності у площину перформативності. Перформативна дія у мистецтві не розповідає про щось – вона «робить» це в процесі виконання, і її сенс виникає в момент взаємодії з глядачем. У театрі ляльок це означає, що об'єкт не просто ілюструє персонажа чи ситуацію, а творить подію.

Ідеї театральної реформи початку ХХ століття, зокрема концепція надмаріонетки Гордона Крега, підкреслюють особливу сценічну силу ляльки як автономної структури [3]. Хоча сучасний театр відходить від радикального

протиставлення актора й ляльки, принцип художньої самодостатності об'єкта залишається важливим.

Перформативна структура передбачає: наявність дії як процесу; взаємодію матеріалу й тіла; створення сенсу через сам факт виконання. Об'єкт у цьому випадку стає не носієм образу, а його джерелом.

У театрі ляльок фактура, сценічний матеріал мають власну виразність. Дерево, тканина, папір, метал – кожен із них володіє особливою пластикою, вагою, звучанням. Матеріальність не приховується, а навпаки – підкреслюється.

Семіотичні підходи Умберто Еко дозволяють розглядати сценічний об'єкт як відкриту знакову систему. Сенс не закладений остаточно в самій речі, він формується у взаємодії з глядачем [2]. Отже, перформативність об'єкта полягає не лише у фізичній дії, а й у здатності ініціювати інтерпретаційний процес.

У сучасних виставах предмет може функціонувати в різних проявах: фрагмент пам'яті; символ історичної травми; метафора внутрішнього стану; маркер культурної ідентичності тощо. Його значення не завжди вербалізується, але реалізується через пластичну структуру вистави.

Традиційна модель театру ляльок зазвичай передбачає чітку ієрархію: актор керує лялькою. У сучасній практиці дедалі частіше виникає модель співбуття, де об'єкт і актор перебувають у діалозі.

Відкрита анімація, коли глядач бачить процес «оживлення», підкреслює не ілюзію, а сам механізм створення дії. Предмет чинить опір, диктує власну логіку руху, впливає на темпоритм. У такій взаємодії народжується нова сценічна етика – етика партнерства людини й матерії. Об'єкт стає продовженням тіла актора, його екстензією, але водночас зберігає автономність.

У сучасному театрі ляльок дедалі частіше формується так звана «драматургія об'єкта», де розвиток вистави визначається не стільки текстом, скільки трансформацією матеріалу. Руйнування, збирання, деформація,

переміщення предмета – ці процеси стають сюжетними вузлами. Об'єкт не ілюструє драматургію, а створює її. Особливо яскраво це проявляється в синтезі театру ляльок із перформативними практиками, де предмет може існувати як самодостатня подія без традиційного персонажного виміру.

Як зазначає Р. Алєн, «термін «театр об'єктів» походить зі світу ляльок. Він описує форму лялькового театру, яка використовує знайдені або реальні об'єкти в ляльковому театрі для створення антропоморфних персонажів або символізації фігур, місць, пейзажів чи метафоричних ідей» [1, с. 6]. Це визначення підкреслює, що предмет у сучасному театрі ляльок здатний виконувати не лише функцію матеріального носія образу, а й виступати самостійним елементом художньої структури вистави.

Отже, сучасна практика театру ляльок демонструє поступовий перехід від розуміння ляльки як інструмента репрезентації до усвідомлення об'єкта як активного учасника сценічної події. Перформативність об'єкта відкриває нові можливості для формування сценічного сенсу, де взаємодія актора, матеріалу і глядача стає основою народження театральної дії.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Allen R. Theatricality of objects: Object theatre beyond the puppet. *Ånd i hanske*. 2016. V. 29. Pp. 6-21.
2. Eco U. Semiotics of Theatrical Performance. *The Drama Review*. 1997. T. 21. С. 107–117.
3. Gordon C. Self-Conceptions: Configurations of Content / Gordon C., Gerden K. (Eds). *The Self in Social Interaction*. New York : Wiley, 1968. P. I. Pp. 15–136.

*ПАХАРЧУК Олександр Сергійович,
доцент, доцент кафедри організації
театральної справи імені І. Д. Безгіна,
Київського національного університету театру,
кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого,
Заслужений артист України
ORCID 0009-0001-6134-8508*

ПЕРФОРМАТИВНІ ПРАКТИКИ У ПІДГОТОВЦІ МАЙБУТНІХ МИТЦІВ У СИСТЕМІ СУЧАСНОЇ ТЕАТРАЛЬНОЇ ОСВІТИ

Сучасний етап розвитку театрального мистецтва характеризується активним пошуком нових художніх форм, переосмисленням традиційних сценічних практик та посиленням ролі міждисциплінарних взаємодій. У цих умовах особливої актуальності набуває питання підготовки майбутніх митців, здатних до творчого експерименту, гнучкого мислення та ефективної комунікації з аудиторією. Система сучасної театральної освіти потребує впровадження педагогічних підходів, що орієнтовані не лише на засвоєння професійних технік, а й на формування творчої особистості митця [2].

Одним із ефективних напрямів оновлення мистецької освіти є використання перформативних практик у навчальному процесі. Перформативність у театральної педагогії розглядається як форма творчої діяльності, що поєднує сценічну дію, імпровізацію, тілесну експресію та взаємодію з простором і глядачем. Такі практики сприяють активізації творчого потенціалу студентів, розвитку їхньої уяви, емоційної чутливості та здатності до самовираження. У контексті підготовки майбутніх акторів і режисерів перформативні підходи відкривають можливість розширити традиційні методики навчання та створити більш динамічне освітнє середовище [3].

Театральне мистецтво традиційно розглядається як потужний засіб формування творчих компетентностей особистості. У процесі сценічної діяльності студенти залучаються до різних видів художньої роботи, що передбачає розвиток образного мислення, емоційної виразності, комунікативних навичок та здатності до співпраці [2]. Саме тому театр у системі мистецької освіти виступає не лише як професійна дисципліна, а й як комплексний інструмент формування креативності.

Практична робота над роллю, участь у навчальних виставах, імпровізаційні вправи та творчі лабораторії сприяють формуванню у студентів здатності до художнього аналізу та інтерпретації драматичного матеріалу. У процесі репетиційної діяльності майбутні митці вчаться працювати з текстом, створювати сценічний образ, взаємодіяти з партнерами та глядачем [4]. Такий досвід дозволяє розвивати не лише професійні акторські навички, але й ширший спектр компетентностей, серед яких важливе місце посідають креативність, критичне мислення та емоційний інтелект.

Важливим аспектом театральної освіти є також формування здатності до колективної творчості. Театр за своєю природою є синтетичним видом мистецтва, що об'єднує зусилля акторів, режисерів, сценографів, музикантів та інших учасників творчого процесу. Саме тому участь студентів у спільних сценічних проєктах сприяє розвитку навичок командної роботи, відповідальності за спільний результат та усвідомлення колективної природи театрального мистецтва [1].

У сучасній театральній педагогіці важливого значення набуває поєднання класичних акторських систем із новими педагогічними підходами. Традиційні методики, що сформувалися на основі досвіду провідних театрально-школь, залишаються фундаментом професійної підготовки майбутніх акторів. Водночас сучасний театрально-школь процес вимагає від митця універсальності, відкритості до експерименту та здатності працювати в різних сценічних форматах.

Одним із ефективних інструментів оновлення навчального процесу є використання акторських тренінгів, спрямованих на розвиток сценічної уваги, тілесної свободи та емоційної виразності. Імпровізаційні вправи, пластичні етюди, елементи фізичного театру та робота з голосом сприяють формуванню комплексної сценічної підготовки студента [4]. Такі методики дозволяють створити навчальний простір, у якому студенти можуть експериментувати з різними формами сценічної дії та відкривати нові можливості власної творчої виразності.

Особливого значення набуває також використання лабораторних форм навчання. Творчі лабораторії та експериментальні постановки дають змогу студентам брати участь у повноцінному процесі створення сценічного твору – від пошуку ідеї до її сценічного втілення. У такому форматі навчання майбутні митці отримують досвід дослідницької роботи, що сприяє розвитку самостійності мислення та здатності до художнього аналізу [3].

Сучасні освітні практики також активно використовують можливості цифрових технологій. Відеофіксація репетиційного процесу, аналіз сценічної роботи за допомогою аудіовізуальних матеріалів та застосування мультимедійних засобів у навчанні дозволяють студентам глибше усвідомлювати особливості власної акторської гри. Це сприяє розвитку рефлексії та формуванню професійної сценічної культури.

Однією з характерних тенденцій розвитку сучасної мистецької освіти є міждисциплінарність. Театральне мистецтво за своєю природою поєднує різні види художньої діяльності – літературу, музику, хореографію, образотворче мистецтво та медіа. Саме тому інтеграція театральних дисциплін у міждисциплінарні освітні програми відкриває широкі можливості для розвитку творчого потенціалу студентів [1].

Міждисциплінарні проекти дозволяють майбутнім митцям працювати на перетині різних мистецьких практик і створювати нові форми сценічного висловлювання. Поєднання акторської майстерності з елементами перформативного мистецтва, сучасної хореографії, відеоарту або

медіаінсталяцій сприяє формуванню комплексного художнього мислення. У результаті студенти навчаються мислити ширше, експериментувати з формою та змістом сценічного твору.

Важливу роль у цьому процесі відіграють проєктно-орієнтовані форми навчання, які передбачають співпрацю студентів різних спеціальностей. Спільна робота акторів, режисерів, сценографів, дизайнерів і музикантів формує у майбутніх митців навички комунікації, взаєморозуміння та творчого партнерства. Такий досвід наближує навчальний процес до реальних умов сучасного театрального виробництва.

Використання сучасних мультимедійних технологій також розширює можливості міждисциплінарної взаємодії. Поєднання сценічної дії з цифровими візуальними ефектами, відеопроєкціями та інтерактивними медіа створює нові художні формати, що відповідають тенденціям розвитку сучасної культури. У результаті студенти отримують досвід роботи з різними засобами художнього вираження та вчаться створювати комплексні мистецькі проєкти [3].

Перформативні практики посідають важливе місце у системі сучасної театральної освіти, оскільки сприяють формуванню творчих компетентностей майбутніх митців та розвитку їхнього художнього потенціалу. Залучення студентів до різних форм сценічної діяльності – від імпровізаційних тренінгів до експериментальних постановок – дозволяє створити динамічне освітнє середовище, у якому майбутні актори та режисери можуть розвивати власну індивідуальність і здатність до творчого пошуку.

Театр у цьому контексті виступає не лише як об'єкт професійної підготовки, а й як універсальний інструмент формування креативності, комунікативних навичок та емоційної культури студентів. Поєднання традиційних акторських методик із сучасними педагогічними підходами сприяє оновленню освітнього процесу та підготовці митців, здатних працювати в умовах постійних змін культурного середовища [1].

Інтеграція театральних дисциплін у міждисциплінарні освітні програми розширює можливості творчого розвитку студентів та дозволяє сформувавши комплексне художнє мислення. Такий підхід відповідає сучасним тенденціям розвитку мистецької освіти, орієнтованої на поєднання різних видів мистецтва та активну взаємодію з новими медіа.

Отже, впровадження перформативних практик у систему підготовки майбутніх митців сприяє формуванню гнучкої, креативної та професійно компетентної особистості, здатної до творчого експерименту та активної участі у розвитку сучасного театального мистецтва.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Левчук Л. Т., Панченко В. І., Оніщенко О. І. Естетика : підручник. 4-те вид., перероб. і допов. Київ : Центр учбової літератури, 2019. 520 с.
2. Падалка Г. М. Педагогіка мистецтва (теорія і методика викладання мистецьких дисциплін) : монографія. Київ : Освіта України, 2018. 274 с.
3. Рудницька О. П. Педагогіка мистецтва: пошуки і перспективи. Київ : Інтерпроф, 2016. 320 с.
4. Fischer-Lichte E. The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics. London : Routledge, 2018. 320 p.

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

ДІАЛОГ – РУШІЙ МИСТЕЦЬКОГО ПРОЦЕСУ

В процесі виховання творчої особистості можна, навіть потрібно шукати найефективніші методи, співзвучні з вимогами та завданнями сучасного театру. Але є завдання, без опрацювання та засвоєння яких опанувати акторську професію не вдасться. Це вміння логічно, образно, емоційно діяти словом, вміти активно включитися у взаємодію, конфлікт, боротьбу, навчитися імпровізувати на сценічному майданчику, уявляти те, про що йде мова, дуже точно передавати думки партнерам. Слово набуває сенсу за умови, якщо воно є активним подразником та збудником образів.

Основною формою в роботі над будь-яким твором є ДІАЛОГ.

Ось яке тлумачення поняттю "Діалог" пропонує словник:

1. Діалог – це розмова між двома або кількома особами (полілог), що складається з обміну репліками (питання-відповідь, ствердження-заперечення), де учасники по чергово обмінюються інформацією.

2. Діалог в спектаклі – це жива, безпосередня розмова між двома або більше персонажами. Він є основним інструментом драматургії, що розкриває сюжет, характери персонажів, їхні почуття та взаємини.

Основні характеристики діалогу:

- Репліки персонажів, що чергуються.
- Сюжетна функція: через розмову глядач дізнається про події вистави.

- Характеристика персонажів: демонструє особливості мови, настрої, мотивацію персонажів.

- Підтекст: прихований зміст, який виконавці передають через інтонацію, голос, паузи.

Діалог – не просто слова, а дія, вчинок, де кожна репліка скерована на зміну емоційного стану партнера чи ситуації в цілому.

Виходячи зі сказаного, є необхідність в опануванні навичок і законів діалогічної мови на всіх етапах навчання, зокрема, в тренінгових вправах-етюдах, літературно-поетичних композиціях та драматичних творах.

Роботу над будь-яким текстом краще розпочинати з загального аналізу та сприйняття тексту, з розуміння заради чого, кому і для чого мають бути сказані написані автором слова. З самого початку потрібно вчитися точно і ясно своє сприйняття та оцінку подій, стосунків між персонажами, визначити своє місце в круговерті сюжетних ліній.

Ілюстрований підтекст в діалозі – це основа словесної дієвості. Прагнути передати інформацію не лише про те, що сталося, але й як це сталося. У виконавця будь-якої ролі має виникати потреба вплинути на партнера за допомогою різних виражальних засобів, а саме: багатством інтонацій, дієвою спрямованістю, що була підготовлена всім процесом роботи над роллю, зокрема, чітким розумінням мотивів поведінки персонажів, стосунків з іншими дійовими особами.

Лінія поведінки виконавців ролей, розкриття задумів, пов'язані з логічною перспективою, що є дорогою, якою розвиваються події у виставі. Суть діалогу в передачі ілюстрованих думок, мета – змінити партнера, переконати його, зробити союзником. І тут роль дієвого слова – найвища форма впливу.

Обмін думками – довершена форма діалогу через словесну дієвість. Його потрібно свідомо організовувати щоразу ніби вперше, не прагнучи повторити попередній варіант. Варто наголосити на моментах передачі та сприйняття

інформації між виконавцями. Промовляти текст ролі та слухати партнера потрібно однаково зацікавлено та активно за принципом гачок-петля.

Також важливим в діалозі є внутрішній та зовнішній ритм, який може змінюватися в залежності від наростання конфлікту.

Достатньо ефективною для засвоєння навичок ведення сценічного діалогу є робота над колективною розповіддю, яка спонукає всіх учасників творчого процесу до активної взаємодії, свідомої живої поведінки на сценічному майданчику, привчає студентів-акторів підпорядковувати текст єдиній темі, наповнювати дієвістю паузи і народжувати слова-вчинки в сутичках різних характерів, різних полюсів світосприйняття.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Івченко А.О. Тлумачний словник української мови. Харків : Фоліо, 2002.
2. Ігнатюк М. М. Не забудьте пом'янути. Шевченкове слово у мистецтві читця. Івано-Франківськ : ЛІК, 2013.
3. Кукуруза Н. В. Літературна композиція: від задуму до сценічного втілення. Навчальний посібник до розділу з навчального курсу «Сценічна мова». Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2014.

ПОГРЕБНЯК Галина Петрівна,
доктор мистецтвознавства, професор
Національна академія керівних кадрів
культури і мистецтв,

ORCID: 0000-0002-8846-4939

ГРАНОВСЬКА Владислава Олександрівна,
магістр менеджменту соціокультурної діяльності,
викладач кафедри історії мистецтв

Державний художній ліцей імені Т. Г. Шевченка

ORCID: 0009-0001-4982-5017

ПЕДАГОГІЧНІ ПРАКТИКИ СЕРГІЯ ДАНЧЕНКА

Сергій Данченко – видатний український режисер, реформатор національного театру, у творчому доробку якого налічується понад шістьдесят вистав, поєднував інтенсивну мистецьку діяльність із ґрунтовною педагогічною практикою. Його викладацькі пошуки розпочалися у Львові – в оновленій ним студії при Національному академічному українському драматичному театрі імені Марії Заньковецької, де він формував нове покоління режисерів і акторів. Вихованці майстра поповнили трупі львівських театрів, а також працювали в різних містах України, поширюючи засади режисерсько-акторської школи С. Данченка та утверджуючи її професійні принципи в національному театральному просторі.

Наприкінці 1970-х років С. Данченко активно інтегрується в систему професійної вищої театральної освіти, поєднуючи режисерську практику з викладацькою діяльністю. Як засвідчує Р. Коломієць, він «від 1978 викладав у Київському інституті театрального мистецтва, а від 1980 керував дворічним стажуванням режисерів при Національному українському драматичному театрі імені Івана Франка» [2]. Цей етап став важливою складовою його творчо-педагогічної біографії, адже саме в межах академічного та

театрального середовища митець послідовно формував систему професійних орієнтирів для виховання режисера як лідера ансамблю й носія високої театральної культури.

Педагогічна система С. Данченка вирізнялася цілісністю та глибоким розумінням природи театру. Він наголошував, що місія режисера полягає не лише в організації сценічного простору та вибудові концепції вистави, а передусім у формуванні органічного акторського ансамблю, здатного функціонувати як єдиний живий організм у межах сценічної дії. У навчальному процесі митець послідовно утверджував принципи взаємоповаги, партнерства та рівності всіх учасників творчого колективу. Особливу увагу він приділяв етичному аспекту режисерської роботи, переконуючи студентів, що розподіл ролей має ґрунтуватися на природі актора й внутрішніх потребах постановки, а сценічне існування персонажа не повинно суперечити органічній сутності виконавця.

Важливо, що С. Данченко послідовно обстоював принцип творчої неповторності: ні режисер, ні актор, на його переконання, не мають права на самоповтор. Він наголошував, що не може існувати двох тотожних постановок, так само як і двох однакових сценічних образів – ані в межах однієї п'єси, ані в різних драматургічних текстах. Водночас митець рішуче відмежовував театр від функції інструмента державної комунікації чи політичної репрезентації. Для нього сцена не повинна слугувати транслятором ідеологічних запитів, адже її справжня місія – художнє осмислення людського буття.

У роботі зі студентами він також акцентував на потребі професійної універсальності актора, спонукаючи молодь розвивати вокальні здібності, пластичну виразність і хореографічну культуру.

Показовою була й його принциповість у відборі абітурієнтів. Данченко надзвичайно відповідально ставився до вступних іспитів, прагнучи не втратити жодної обдарованої особистості. Майбутніх акторів він оцінював із тією ж вимогливістю, що й претендентів на ролі в професійному театрі,

усвідомлюючи, що саме ці молоді митці невдовзі визначатимуть якість і напрям розвитку сучасного сценічного мистецтва.

Прикметно, що свою педагогічну місію С. Данченко продуктивно реалізовував і в межах дворічного стажування молодих режисерів при Національному академічному драматичному театрі імені Івана Франка. Формат цієї роботи передбачав не лише індивідуальне наставництво, а й активне залучення стажистів до практичної взаємодії з випускниками театральних вишів – задля підвищення їхньої професійної кваліфікації та сприяння подальшому працевлаштуванню. Отримані під його керівництвом знання й практичні навички ставали для молодих митців підґрунтям самостійної творчої траєкторії, допомагали визначити власну нішу в театральному процесі та досягти професійного визнання.

Показовим є приклад організаційної, творчої, а нині й педагогічної діяльності О. Кужельного, який заснував і очолив Київську академічну театральну майстерню «Сузір'я» і для якого театр став точкою координації життєплинів. О. Коваленко зазначає, що «логіку творення масових видовищ він виклав у навчальному посібнику, у якому своїми вчителями назвав у царині масових постановок Бориса Шарварка, а театральних вистав – Сергія Данченка» [1].

Прикметно, що майстер послідовно наголошував на невіддільності режисерської та педагогічної діяльності. Його розуміння педагогіки виходило за межі суто академічного викладання: йшлося не лише про підготовку фахівців у стінах профільних навчальних закладів, а й про сам процес народження вистави. У роботі над постановкою режисер, на його переконання, неминуче стає наставником для актора, скеровує його професійний розвиток і формує художню якість майбутнього сценічного твору, орієнтованого на конкурентність не лише в українському, а й у світовому театральному контексті.

У підсумку зазначимо, що у Київському національному університеті театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого митець працював до

останніх днів життя, утвердившись як один із найавторитетніших педагогів своєї доби. Сьогодні його учні здійснюють професійну діяльність у театрах Києва, інших міст України, а також у країнах Європи й світу. Частина з них продовжує педагогічну традицію свого наставника, викладаючи режисуру й акторське мистецтво, зокрема й у стінах цього ж університету.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Коваленко О. індивідуальний стиль режисера Олексія Кужельного. Від камерної сцени до масових видовищ. URL: <https://www.kurbas.org.ua/projects/almanah15/05.pdf>
2. Коломієць Р. Г. Данченко Сергій Володимирович. Енциклопедія сучасної України. URL: <https://esu.com.ua/article-23609>

ПОГРЕБНЯК Марія Сергіївна,

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

ОБ'ЄКТ І ДИНАМІЧНИЙ ПРОСТІР У ТЕАТРІ ЛЯЛЬОК: ПРОБЛЕМА ФОРМУВАННЯ СЦЕНОГРАФІЧНОГО МИСЛЕННЯ

Формування сценографічного мислення в українському театрознавчому дискурсі насамперед пов'язане з еволюцією самого поняття сценографії – від декоративного оформлення місця дії до активного учасника драматургічного процесу. У цьому контексті особливого значення набуває концепція «дієвої сценографії» Данила Лідера, що сформувалася у другій половині ХХ століття. Принцип «пластичної драматургії» передбачає побудову зорового образу, що розгортається в часі та розкриває багатозначний зміст сценічної дії [3, с. 64]. У подальшому цю концепцію теоретично розширює Сергій Маслобойщиков, визначаючи багатоскладовий синтетичний візуальний образ як динамічний простір, що формується у взаємодії з драматургією та режисурою. Драматичний простір, що розвивається в часі й взаємодії з людиною, здатний впливати на персонажа, паралельно змінюючи ставлення та емоційний стан глядача [1, с. 29].

Подібне розуміння сценічного простору корелює із сучасними театрознавчими дослідженнями теорії перформансу, зокрема працями Ганса-Тіса Лемана та Еріки Фішер-Ліхте. У дослідженнях постдраматичного театру Г.-Т. Леман підкреслює, що афект у театрі виникає не стільки через наратив чи психологічну інтерпретацію персонажів, скільки через специфічну організацію сценічного часу, простору та тілесної присутності виконавців [5, с. 134]. Еріка Фішер-Ліхте трактує естетичний досвід театру як подію тілесно-афективної взаємодії між сценою і глядачем, у межах якої просторово-

перформативна структура вистави здатна трансформувати емоційний стан її учасників [4, с. 40].

У міжнародному театрознавстві сценографія осмислюється як процесуальна, перформативна структура, що реалізується у взаємодії простору, матеріалу та сприйняття. Американський професор Колумбійського університету Арнольд Аронсон розглядає сценографію як багаторівневу систему знаків, що потребує постійного «архітектурного перекладу» з боку глядача. Британська дослідниця Джослін МакКінні підкреслює матеріальну та сенсорну природу сценографії. У концепції матеріальної агентності Дж. МакКінні наголошує на «кінестетичній емпатії», яка може виникати не лише до виконавця, а й щодо неживих об'єктів – тканини, світла, текстури, звуку [6, с. 19–21]. Такий підхід дозволяє розглядати матеріальний об'єкт у театрі ляльок як активного агента емоційного резонансу.

У театрі ляльок об'єкт – лялька, предмет або матеріальна конструкція – постає як первинний носій сценічної дії. Як зазначає американський дослідник перформативних об'єктів Франк Прошан, ляльки та сценічні об'єкти функціонують як матеріальні носії знака, значення яких виникає у процесі перформансу, через їхню форму та маніпуляцію [7, с. 4].

Театр ляльок є специфічним середовищем реалізації пластичної драматургії, оскільки матеріальний об'єкт стає центром сценічної структури. На відміну від драматичного театру, де сценографія створює середовище існування актора, у театрі ляльок вона безпосередньо пов'язана з матеріальною природою ляльки та способом її анімації. Лялька виступає специфічним сценічним об'єктом, який поєднує матеріальність і функцію персонажа. Конструкція ляльки, її масштаб і спосіб руху визначають організацію сценічного простору та можливості сценічної дії.

У цьому контексті важливою є проблема формування сценографічного мислення художника театру ляльок, яке пов'язане не лише з композицією сцени, а й з осмисленням матеріальної природи об'єкта.

Водночас у вітчизняному театрознавстві та мистецькій педагогіці питання сценографії театру ляльок досліджуються переважно у контексті історії театрів, творчих портретів художників або аналізу окремих вистав. Системні теоретичні та методологічні розробки, присвячені формуванню сценографічного мислення у цьому виді театру, представлені значно меншою мірою.

Практика сучасного європейського театру ляльок демонструє розширення поняття сценічного об'єкта. У багатьох сучасних постановках матеріал – тканина, механічна конструкція або світлова форма – виконує функцію персонажа. У таких випадках драматургія вистави вибудовується навколо трансформації матеріального об'єкта.

Особливість сценографічного мислення у театрі ляльок полягає в тому, що між художньою концепцією вистави та організацією сценічного простору виникає важливий етап – визначення типу ляльки. Конструкція ляльки та спосіб її анімації безпосередньо впливають на формування просторової системи вистави. Емоційний ефект у театрі ляльок виникає не як психологічне відтворення переживань персонажа, а як результат формальної організації об'єкта у сценічному просторі. Матеріальний об'єкт може «продукувати резонанс самою своєю формою», а взаємодія форми, руху й простору формує афективний відгук глядача.

Різні типи ляльок передбачають різні принципи організації сценічного простору. Так, маріонетка потребує вертикальної просторової структури, тростинна лялька передбачає відкритий фронтальний простір, рукавичкова лялька функціонує у камерному середовищі, а тіньова лялька формує сценічну систему, засновану на взаємодії світла та екрану. Водночас у сучасному театрі ляльок використовуються як моносистемні вистави, побудовані на одній ляльковій системі, так і полісистемні, у яких поєднуються різні типи ляльок і живий актор. Такі композиції створюють багаторівневу структуру сценічного простору [2, с. 13–14].

З урахуванням специфіки театру ляльок процес формування сценографічного мислення можна розглядати як послідовність взаємопов'язаних етапів, що включає виникнення ідеї, формування художньої концепції, визначення типу ляльки, організацію сценічного простору, побудову сценічної дії, глядацьке сприйняття та виникнення емоційного резонансу.

У цій моделі визначення типу ляльки виступає ключовим етапом, що зумовлює характер сценічного простору та організацію сценічної дії.

Таким чином, сценографія театру ляльок постає як процес організації художньої взаємодії сценічного об'єкта, актора та динамічного простору, що формує цілісну структуру сценічного образу вистави.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Маслобойщиков С. В. Візуальний образ як динамічний простір у сценографії в театрі, кіно та екранних мистецтвах // *Актуальні питання гуманітарних наук*. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2021. Вип. 44, т. 2. С. 26–29.
2. Рудая Д. В. Образна система вистави сучасного українського театру ляльок: візуальний компонент : дис. ... д-ра філософії : 026 «Сценічне мистецтво». Київ : Київський національний університет театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого, 2025. 331 с.
3. Фіалко Л. Пластична драматургія Данила Лідера. Київ : КНУТКиТ ім. І. К. Карпенка-Карого, 2019. 180 с.
4. Fischer-Lichte E. *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*. London; New York : Routledge, 2008. 317 p.
5. Lehmann H.-T. *Postdramatic Theatre*. London : Routledge, 2006. 244 p.
6. McKinney J. *Scenography Expanded: An Introduction to Contemporary Performance Design*. London : Bloomsbury Methuen Drama, 2017. 248 p.

7. Proschan F. The Semiotic Study of Puppets, Masks, and Performing Objects
// *Semiotica*. 1983. Vol. 47, № 1–4. P. 3–44.

ПОПОВ Леонід Петрович
Народний артист України,
доцент кафедри мистецтва театру ляльок
Київського національного університету театру
кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого

**МІЖНАРОДНА ІНТЕГРАЦІЯ СТУДЕНТІВ-ЛЯЛЬКАРІВ
КИЇВСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ ТЕАТРУ, КІНО І
ТЕЛЕБАЧЕННЯ ІМЕНІ І. К. КАРПЕНКА-КАРОГО ДО
ЄВРОПЕЙСЬКОГО ОСВІТНЬОГО ПРОСТОРУ ЗА ПРОГРАМОЮ
ERASMUS+**

Сучасний етап розвитку мистецької освіти в Україні позначений активними процесами інтернаціоналізації та входження до європейського культурно-освітнього простору. Починаючи з 1999 року Україна наполегливо працює над практичним приєднанням до Болонської декларації, як повноправний учасник цього процесу в складі 29 Європейських країн. Розроблені проекти Європейською Комісією та Європейською асоціацією університетів спрямовані на реалізацію Болонської декларації на інституційному рівні з урахуванням досвіду, накопиченого в рамках програм «ЕРАЗМУС» і «СОКРАТЕС» з 1987 року. Основне його завдання – «визначення точок конвергенції і вироблення загального розуміння змісту кваліфікації і вироблення загального розуміння змісту кваліфікацій за рівнями у термінах (визначених) компетенцій та результатів навчання» [2, С. 153]. ERASMUS+ це схема дій Європейського співтовариства, що сприяє мобільності студентів в навчальному процесі. Остаточним, практичним приєднанням до вимог Болонської декларації в Україні відбувається у 2004 року. За наказом №48 від 23.01.2004 р. Міністерства освіти і науки України було затверджено: «Програма проведення педагогічного експерименту щодо впровадження кредитно-модульної системи організації навчального процесу у

вищих навчальних закладах III-IV рівня акредитації» та «Тимчасове положення про організацію навчального процесу в кредитно-модульній системі підготовки фахівці» [5]. Імплементация реформи навчального процесу в Україні проходить майже двадцять років. Справжні і безпосередні контакти з європейською вищою школою на кафедрі театру ляльок починаються з 2004 року. Приводом були неодноразові зустрічі з Мариком Вашкилем – проректором, професором Варшавської театральної академії ім. О. Зельверовського (Польща), який проводить майстер-класи зі студентами та семінари з викладачами кафедри театру ляльок. Як викладачів, так і студентів, цікавили особливості навчального процесу в польській театральній вищій школі лялькарів, зокрема підготовка акторів, режисерів театру ляльок, поєднання традиційних форм сценічної виразності з інноваційними мультимедійними технологіями. Свій професійний досвід студенти кафедри протягом багатьох років дістають під час участі в Міжнародних фестивалях театрів ляльок та фестивалях театральних шкіл України, Польщі, Румунії, Чехії, Литви, Словаччини, Перу, Казахстану та ін.

Українська школа театру ляльок має глибокі традиції та вагомі мистецькі здобутки. Водночас сучасні тенденції розвитку європейського театру – об'єктний театр, візуальний театр, перформативні практики, синтез драматичного й лялькового мистецтва – потребують постійного оновлення освітніх програм і розширення міжнародних контактів. У цьому контексті програма Erasmus+ виступає важливим механізмом академічної мобільності, міжкультурного обміну та професійного зростання студентів-лялькарів.

У Київському національному університеті театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого безпосереднє втілення програма Erasmus+ починається з 2022 року. Згідно «Положення про участь у програмі внутрішньої і міжнародної академічної мобільності» [6] була розроблена програма, щодо можливості міжнародної інтеграції студентів підвищенню рівня професійної підготовки, й формуванню відкритого світогляду, здатності до творчої комунікації та адаптації в різних культурних середовищах.

Участь у програмі Erasmus+ відбувається за стратегічними напрямками:

1). Академічна мобільність студентів, що включає семестрове навчання в закордонних мистецьких закладах вищої освіти, проходження практики та участь у спільних освітніх проектах.

Першою учасницею за програмою академічної мобільності Erasmus + на кафедрі театру ляльок стає здобувачка другого курсу зі спеціалізації режисура театру ляльок Марія Тесленко. Програма навчання проходить у літній семестр 2023-2024 навчального року (12.02.по 14.06 2024 р.) в Варшавській театральній академії ім. О. Зелверовича (м. Білосток, Польща) [7]. Здобувачка третього курсу зі спеціалізації сценографія театру ляльок Анастасія Журавльова студіювали на театральному факультеті Академії музичних мистецтв ім. Яначека у літньому семестрі 2024-2025 р. [8].

2). Співпраця з європейськими театральними школами у форматі майстер-класів, творчих лабораторій, воркшопів і фестивалів здійснюється здобувачами кафедри Анастасією Повещенко [3] та Марією Каретник [4], Анною Усовою [9].

3). Розробкою міжінституційних угод, що забезпечують взаємне визнання кредитів відповідно до принципів Болонського процесу, узгоджені з навчальними закладами, здійснює професор Руслан Неупокоев [10].

4). Залучення викладачів до програм академічного обміну, що сприяє оновленню методики викладання акторської майстерності, режисури та сценографії театру ляльок, сценічної пластики, сценічного мовлення протягом останніх трьох років здійснюється науково-педагогічним складом кафедри: Русланом Неупокоевим [10]. Марією Погребняк [11], Ларисою Іщенко [12], Лесею Овчієвою та ін.

Практичний досвід участі студентів у програмі Erasmus+ засвідчує низку позитивних результатів. По-перше, відбувається розширення професійного інструментарію майбутніх акторів. Студенти знайомляться з альтернативними підходами до роботи з різними системами ляльок, об'єктом, маскою, тілом актора у просторі. По-друге, формується здатність до міжкультурної

комунікації. Робота в міжнародних групах розвиває толерантність, гнучкість мислення, уміння співпрацювати в багатомовному середовищі. По-третє, підвищується рівень мовної компетентності, що є необхідною умовою професійної реалізації у європейському мистецькому просторі. По-четверте, зростає конкурентоспроможність випускників на міжнародному ринку праці, розширюються можливості участі у спільних європейських театральних проєктах.

Інтеграція до європейського освітнього простору впливає і на внутрішній розвиток освітньої програми університету. Відбувається оновлення змісту дисциплін, впровадження сучасних форм навчання, орієнтація на практико-орієнтовані методики та міждисциплінарний підхід. Зростає увага до проєктної роботи, індивідуальних творчих досліджень студентів, розвитку авторського театру та експериментальних форм, як приклад втілення на сцені навчального театру кафедри вистави за романом Антонена Арто «Франкенштейн, або сучасний Прометей» [1] студентки 4 режисерського курсі Марії Тесленко учасниці програми Erasmus+.

Попри позитивні результати, існують і певні труднощі: адаптація до іншої освітньої системи, різниця у методологічних підходах, необхідність узгодження навчальних планів та перезарахування кредитів, з чим кафедра зіткнулася під час перезарахування кредитів учасників програми Erasmus+ у творчих вишах м. Білосток (Польща) та Брно (Чехії). Особливого значення набувають організаційні та безпекові питання в умовах сучасних суспільних викликів воєнного стану в Україні.

Водночас перспективи міжнародної інтеграції є надзвичайно широкими. Подальший розвиток партнерських мереж, участь у спільних творчих дослідженнях і міжнародних фестивалях сприятимуть зміцненню позицій української школи театру ляльок у європейському контексті.

Отже, програма Erasmus+ виступає ефективним інструментом інтеграції студентів-лялькарів до європейського освітнього простору. Вона забезпечує не лише академічну мобільність, а й якісну трансформацію освітнього

процесу, сприяє професійному зростанню студентів і викладачів, формує нову генерацію митців, здатних до міжкультурного діалогу та творчої взаємодії.

Міжнародна співпраця стає стратегічним ресурсом розвитку як університету, так і кафедри театру ляльок, зміцненню авторитету та утвердження української театральної школи в європейському мистецькому просторі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Кремень В. Вища освіта України, болонський процес: навчальний посібник. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2004. с. 384.
2. Наказ МОН України від 23.01.2004, №48.
3. Сайт КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого. Положення про участь у програмі внутрішньої і міжнародної академічної мобільності. URL: <https://knutkt.edu.ua/diialnist/mizhnarodna/internatsionalizatsiia-erasmus-programme/>
4. Erasmus+ м. Білосток Польща (М. Тесленко) URL: <https://www.facebook.com/share/p/1J3zqDTJCq/>
5. Erasmus+ м. Брно Чехія (А. Журавльова) URL: <https://knutkt.edu.ua/uchast-studentky-kafedry-mystetstva-teatru-lialok-u-prohrami-erasmus-u-chekhii/>
6. Майстер-клас Каспер 3.0. м. Магдебург Німеччина (А. Повещенко) URL: <https://www.puppentheater-magdeburg.de/kasper/kasper-kasper-masterclass-3-0/>
7. Майстер-клас в Італії (М. Каретник) URL: <https://www.facebook.com/100094259980615/posts/410639288754734/?mibextid=rS40aB7S9Ucbxw6v>
8. Erasmus+ (А. Усова) URL: <https://knutkt.edu.ua/studentka-knutkit-u-mizhnarodnomu-proiekti-erasmus-8-part-of-connection/>

9. Erasmus+ м. Клайпеда, м. Вільнюс Литва (Р. Неупокоев) URL:
<https://knutkt.edu.ua/rezultaty-poizdky-naukovo-pedahohichnoho-ta-upravlinskoho-personalu-universytetu-do-lytovskoi-akademii-muzyky-i-teatru-v-ramkakh-prohramy-erasmus/>
10. Erasmus+ м. Білосток Польща (М. Погребняк) URL:
<https://knutkt.edu.ua/pidsumky-uchasti-u-prohrami-mizhnarodnoi-mobilnosti-erazmus-u-varshavskiy-natsionalniy-teatralniy-akademii-imeni-oleksandra-zelverovycha/>
11. Erasmus+ м. Білосток Польща (Л. Іщенко) URL:
<https://knutkt.edu.ua/rezultaty-poizdky-starshoi-vykladachky-kafedry-mystetstva-teatru-lialok-larysy-ishchenko-do-varshavskoi-teatralnoi-akademii-im-aleksandra-zelverovycha-v-ramkakh-prohramy-erasmus/>
12. Вистава «Химера Франкенштейна» режисер М. Тесленко
<https://drive.google.com/drive/folders/11UQtFhkTJiUvfpLG8oIKyNTfLcrGWPFK>

САМЧИК Максим Володимирович

викладач кафедри акторського мистецтва та режисури драми

Київського національного університету театру,

кіно і телебачення імені І. К. Карпенка – Карого

РОБОТА З ВЕЛИКИМ МАТЕРІАЛОМ У ПІДГОТОВЦІ ДРАМАТИЧНОГО АКТОРА

Звернення до великих авторів – це не данина традиції, а спосіб розширення внутрішнього простору актора, його інтелектуального й емоційного діапазону. Без роботи з великим матеріалом неможливе створення власної художньої мови, яка народжується не з копіювання, а з ризику. У цьому контексті показовою є позиція Джозефа Чайкіна, який наголошував, що будь-яка заздалегідь підготовлена система приречена на провал у момент її механічного застосування. Система може існувати лише як процес, що мав значення для певної людини або групи в конкретний час; вона не є інструкцією для наслідування. «All prepared systems fail... Process is dynamic» [1, с. 21]. Естетика кожного нового покоління «переробляє систему», і тому актор не може сховатися за готовий метод — він має створити власну відповідь у роботі з матеріалом. Робота з великими авторами дозволяє дослідити і себе, і театр.

1. Зустріч із собою

Перший етап роботи – внутрішнє самоосмислення. Актор звертає увагу на власні реакції, емоційні імпульси, межі та потенціал. Йдеться не про демонстрацію вмінь, а про чесне дослідження себе як живої особистості. Практично це реалізується через особисті монологи, імпровізаційні висловлювання, фіксацію внутрішніх станів. Важливим моментом є відмова від усталеного образу, амплуа чи вироблених інтонаційних схем. Коли зникає потреба відповідати очікуванню або повторювати знайомі прийоми, з'являється можливість справжнього контакту – спочатку із собою, а згодом і з матеріалом.

2. Зустріч із матеріалом

Другий етап – первинний контакт із текстом. Актор підходить до твору без попередньої інтерпретації, дозволяючи собі відкрите читання. У процесі виникає момент внутрішнього відгуку – фраза, образ або ситуація, що раптово викликає зацікавлення чи емоційний імпульс. Це і є точка входу в матеріал. Вона ще не пояснена логічно, але відчувається як значуща. Рух на цьому етапі інтуїтивний: актор не прагне одразу все зрозуміти, а дозволяє собі слідувати за відчуттям. Поступово він починає усвідомлювати, чому саме цей фрагмент його зачепив, і знаходить зв'язок між текстом і власною історією – особистим досвідом, переживаннями, внутрішніми питаннями.

3. Інтелектуальний етап

Аналітичне опрацювання матеріалу. Актор досліджує не лише текст, а й історико-культурний простір, у якому він був створений. Йдеться про вивчення постаті автора, особливостей епохи, художніх традицій і впливів, що сформували твір. Актор звертається до наукових джерел, слухає лекції, аналізує різні інтерпретації, працює з оригіналом тексту.

4. Асоціативний етап

Образна робота. Формулювання ключових питань, закладених у матеріалі, й пошук відповідей не у вигляді логічних визначень, а через особисті асоціації. Питання на кшталт «що таке любов?» або «що таке жертва?» відкривають поле індивідуальних образів – спогадів, музики, картин, рухів, тілесних відчуттів. Асоціації можуть бути метафоричними й несподіваними, проте саме вони дозволяють наблизитися до живого відчуття теми. Далі – практичні проби: імпровізації та сценічні експерименти, які спираються на знайдені образи.

5. Виявлення міфологічної основи

Будь-який великий текст має архетипічне ядро – концентровану історію, яка містить його головний конфлікт і енергію – міф. Актор намагається знайти цю першооснову. Це дозволяє побачити складний твір через простішу,

універсальну модель. Міф виконує функцію трампліна: архетип допомагає відчутти сутність історії без перевантаження деталями.

6. Осмислення матеріалу через особистий досвід

Тема твору шукається не лише в тексті, а й у внутрішній пам'яті самого актора. Якщо сцена пов'язана, наприклад, із першим поцілунком, актор звертається до власного переживання подібного досвіду: відтворює його в монолозі, імпровізації або короткій сцені. Важливо знайти в собі той самий емоційний імпульс, який лежить в основі дії. Подібний підхід до природи сценічного імпульсу формулює і Пітер Брук, наголошуючи, що режисер повинен зосередитися не на досягненні бажаного результату, а на відкритті в акторові джерела енергії, з якого можуть народжуватися справжні імпульси [2, с. 83].

7. Побудова драматичної структури

Усе, що було знайдено інтуїтивно, асоціативно та особистісно, має набути чіткої драматургічної організації. Якщо попередні стадії відкривали внутрішню енергію матеріалу, то тепер завдання – надати їй форми. Важливо, щоб ця форма не перетворилася на механічне відтворення тексту. Не випадково Єжи Гротовський застерігав: “If [the actor’s] body restricts itself to demonstrating what it is – something that any average person can do – then it is not an obedient instrument capable of performing a spiritual act” [3, с. 33]. («Якщо тіло актора обмежується лише демонструванням того, чим воно є – чогось, що може зробити будь-яка пересічна людина, – воно не є підготовленим інструментом, здатним здійснити духовний акт»; переклад мій). Отже, побудова драматичної сцени після пройдених етапів роботи передбачає не репрезентацію повсякденного жесту, а створення насиченого, внутрішньо напруженого образу, що перевищує рівень побутової правдоподібності.

8. Відхід

Завершальний етап настає тоді, коли матеріал здається вичерпаним, і саме через це актор переходить до глибшого осмислення, переоцінює

зроблене, відкидає надлишкове та за потреби змінює структуру, щоб зберегти лише внутрішньо значуще й точніше втілити основну ідею.

Таким чином, поетапна робота з великим матеріалом – від інтуїтивної зустрічі до свідомої драматургічної побудови й подальшого переосмислення – формує актора-художника, а не лише актора-виконавця.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Chaikin J. *The Presence of the Actor*. New York : Atheneum, 1972.
2. Brook P. *Threads of Time: A Memoir*. London : Methuen, 1998.
3. Grotowski J. *Towards a Poor Theatre*. London : Methuen, 1975.

СІЛЬЧЕНКО Тетяна Іванівна

доктор мистецтва, доцент,

Заслужена артистка України,

завідувач кафедри мистецтва театру ляльок

Київського національного університету

театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого

ORCID 0000-0003-3924-1410

ТЕАТР ЛЯЛЬОК ЯК ПОЛІФОНІЯ СЕМІОТИЧНИХ СИСТЕМ: ТРАНСФОРМАЦІЯ МОВИ ЛЯЛЬКИ В ЕПОХУ СУЧАСНИХ МЕДІА

Сучасний театр ляльок дедалі більше постає як складна поліфонічна система, у якій взаємодіють різні коди та знакові структури. Якщо в класичному розумінні лялька функціонує передусім як матеріальний знак, що репрезентує персонажа, то сьогодні вона існує в багатовимірному сценічному просторі: поряд із тілом актора, цифровими образами, відеопроекціями, звуковими пластами та світловими партитурами. У такій поліфонії семіотичних систем жоден елемент не є ізольованим, а значення формується саме через їхню взаємодію. Як зазначає Ролан Барт, «система знаків складається з двох рівнів: денотації – прямого значення, і конотації – додаткових, культурно-символічних сенсів» [2]. Це дозволяє осмислити подвійний характер ляльки як матеріального об'єкта та персонажа, що одночасно функціонує на рівні прямого значення і породжує культурно-семантичні конотації.

У цьому контексті доцільно розглядати театр ляльок як багатокодову структуру, де традиційна семіотична організація вистави охоплює: тілесний код актора, пластичну й механічну мову ляльки, вербальний текст, просторово-сценографічний код, світлову та музичну партитури. Як підкреслював Умберто Еко, «кожен знак є відкритою системою, яка здатна народжувати безліч інтерпретацій залежно від контексту» [4]. Це точно відображає поліфонічний характер сучасного театру ляльок, де кожна

складова вистави здатна множинно інтерпретуватися, формуючи багатовимірне художнє значення.

У театрі ляльок ці коди мають особливу специфіку, оскільки лялька сама по собі є подвійним знаком: вона одночасно матеріальний об'єкт і персонаж. Її «мова» формується через пластику, ритм, спосіб керування, матеріальність і масштаб. Розширення технологій і нові художні практики ХХІ століття використовують медіа – відеопроєкції, цифрову анімацію, інтерактивні технології, звукодизайн – що збагачує семіотичне поле та змінює статус ляльки в поліфонічній системі театру. За Лотманом, «текст функціонує лише у взаємодії з іншими текстами та культурними кодами; він народжує значення у межах семіосфери» [5]. Це дозволяє розглядати сучасну виставу як багатошаровий семіотичний текст, де значення виникає у взаємодії всіх знакових елементів.

Поліфонічна структура вистави впливає і на акторське існування: актор взаємодіє не лише з лялькою, а й із цифровим образом, світлом, ритмом монтажу, і його тілесність стає частиною ширшої знакової системи. Глядач сприймає виставу як багатошаровий текст, зчитуючи матеріальність об'єкта, технологічний ефект, взаємодію живого й штучного та символічні трансформації. У цьому сенсі класичний принцип ілюзії оживлення трансформується на усвідомлену рефлексію. Як зауважує Г. Міленька, «якщо врахувати матрицю У. Еко, то все, що актор зображуватиме, буде не правдивим повідомленням, а навмисним створенням вигаданої реальності, але за умови природності його сценічної поведінки, глядач позбудеться недовіри до того, що відбувається на сцені, та радо занурюватиметься в перипетії його долі» [1, с. 116]. Зі схожою думкою переформується Брехт: «Завдання актора – не зливатися з персонажем, а показувати його так, щоб глядач міг мислити критично» [3].

Сучасна лялька може виступати як символічний знак, як рефлексія над образом, а також як медіаоб'єкт. Проєкції та цифрові образи «оживлюють» статичний об'єкт, створюють ілюзію дихання та трансформації, водночас

деконструюючи матеріальність. Множинність масштабу, включно з крупним планом, тінню або анімацією, та гібридизація породжують об'єкти на межі ляльки й медіаекрану. У результаті лялька перестає бути лише фізичним тілом і стає медіатором між фізичним і віртуальним простором, відкриваючи новий рівень театральної комунікації, де важливо не лише «що» зображено, а й «як» формується образ.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Миленька Г. *Семіотика театру у теоретичних дослідженнях Умберто Еко*. Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво. Вип. 8. 2025. С. 108-119.
2. Barthes R. *Elements of Semiology* / translated by Annette Lavers and Colin Smith. New York : Hill and Wang, 1967. 152 p.
3. Brecht B. Willett J. *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*. Bloomsbury : Hill and Wang, 1964. 352 p.
4. Eco. U. *A Theory of Semiotics* . Indiana University Press, 1976. 362 p.
5. Lotman Y. Lotman A. *Semiotic Theory of Culture*. Universe of the Mind : Indiana University Press, 1990. 288 p.

СТАДНІЧЕНКО Надія Василівна

заслужена артистка України,

кандидат педагогічних наук,

доцент кафедри акторської майстерності,

Запорізький національний університет

Запоріжжя

СОКОЛОВСЬКА Наталія Петрівна

заслужена артистка України,

старший викладач

кафедри акторської майстерності,

Запорізький національний університет

Запоріжжя

СЦЕНІЧНЕ МОВЛЕННЯ У СТРУКТУРІ ПРОФЕСІЙНОГО СПІЛКУВАННЯ АКТОРА

Серед засобів професійного спілкування актора в сучасному театральному процесі сценічне мовлення посідає провідне місце. Воно є основним засобом передачі авторського тексту та водночас способом вияву художнього мислення, емоційного стану й сценічної комунікації. Через інтонацію, темпоритм, логічні наголоси та емоційне забарвлення слова актор розкриває зміст драматургічного матеріалу і формує характер сценічного образу.

Сценічне мовлення забезпечує не лише точність і зрозумілість передачі тексту, а й сприяє створенню цілісної системи взаємодії між актором, партнером по сцені та глядачем. У цьому контексті воно є свідченням професійної майстерності актора і умовою успішної сценічної діяльності. Сценічне мовлення передбачає володіння технічними прийомами дихання, голосоутворення, дикції, інтонаційною виразністю звучання тексту відповідно до художніх завдань твору сценічного мистецтва. Саме тому формування

вмінь і навичок сценічного мовлення є одним із ключових напрямів підготовки майбутнього актора до професійного спілкування у системі театральної освіти.

Поняття «професійне спілкування актора» нами було визначене як «...специфічний вид діяльності, який реалізовується у процесі транслявання художньо-естетичної інформації твору театрального мистецтва в тій чи іншій формі, властивими йому способами, з використанням специфічних засобів виявлення суб'єктно-суб'єктних, суб'єктно-об'єктних та суб'єктно-предметних відносин шляхом реалізації специфічних виробничих функцій» [3, с. 70].

Професійне спілкування актора має складну художньо-комунікативну природу. Воно реалізується у взаємодії між актором, партнером по сцені та глядачами. У цьому процесі сценічне мовлення виконує функцію транслятора змісту, емоційного стану персонажа та авторської ідеї, поєднуючи інтелектуальний, емоційний і фізичний аспекти сценічної дії. Слово на сцені набуває особливої виразності завдяки використанню невербальних засобів спілкування — інтонації, тембру, тону голосу, ритму мовлення, логічним наголосам, паузам та узгодженню мовленнєвого впливу з пластикою й мімікою актора.

Сценічне мовлення функціонує як інтегрована система, що поєднує технічні вміння і навички із засобами художньої виразності актора. До основних структурних складових сценічного мовлення належать: сценічне дихання як основа голосоутворення; голос (сила, тембр, діапазон, резонансні можливості); дикція та орфоепія як показники мовленнєвої культури; інтонаційна виразність (темпоритм, пауза, логічний наголос); мовленнєвий вплив як процес взаємодії вербальних і невербальних засобів професійного спілкування актора.

У структурі професійного спілкування актора сценічне мовлення виконує кілька важливих функцій:

- комунікативну – забезпечує трансляцію художньо-естетичної інформації твору театрального мистецтва глядачам;

- змістову – розкриває ідейний зміст драматичного твору, авторський та режисерський задум;
- емоційно-виражальну – демонструє психологічний стан персонажа;
- художньо-ритмічну – створює інтонаційно-ритмічну характеристику мовлення сценічного персонажа;
- організаційну – узгоджує вербальну і невербальну взаємодію акторів у процесі діалогічного спілкування [4, с. 102].

Ідею нерозривного зв'язку внутрішнього переживання і його зовнішніх проявів було покладено в основу системи підготовки майбутнього актора до сценічного мовлення та виконання вокальних партій французьким педагогом і теоретиком сценічного мистецтва Франсуа Дельсартом. На його думку, будь-який внутрішній емоційний імпульс неминуче виявляється через зовнішню форму – голосову інтонацію, темп мовлення, жестикуляцію, положення тіла та ритм рухів. Вимагаючи від учнів чіткості проголошення звуків, педагог говорив, що слово є останнім зовнішнім продуктом почуття, якому передують усі інші рухи, і воно має бути донесеним до слухача. Підкреслюючи важливість ролі жесту для спілкування, Ф. Дельсарт називав його виразником почуттів, що їх безсилі передати слова [3, с. 165].

У театральній і педагогічній практиці режисера і педагога Леся Курбаса сценічне мовлення розглядається не лише як сукупність технічних навичок правильної вимови, а як складова загальної акторської творчості, що формується у взаємодії з ритмом, пластикою, внутрішнім станом актора та ідейним задумом режисера-постановника вистави. На переконання режисера, слово на сцені народжується в результаті внутрішньої дії, коли актор не просто проголошує текст, але й переживає його, коли ритм звучання слова відповідає загальному ритму сценічного життя персонажів. Необхідним для професійної діяльності актора Лесь Курбас вважав вміння аналізувати літературний текст, розкривати підтекст, будувати логіку мислення персонажа.

Лесь Курбас наголошував на невіддільності слова, жесту, міміки та пластики, оскільки, на його думку, сценічне мовлення органічно пов'язане з

рухом і сценічною поведінкою актора. У педагогічній практиці режисера велика увага приділялася правильній вимові, дикційній чіткості, інтонаційній виразності. У навчальній програмі театральної студії (зокрема в період діяльності театру «Березіль») використовувалися вправи на розвиток дихання і голосу, ритмічні тренінги, робота з поетичним і драматичним текстом, поєднання мовлення з пластичними етюдами, тренування сценічної уваги та внутрішньої дії. Педагогічні ідеї Леся Курбаса сприяли формуванню нової культури використання сценічного слова в українському театрі, підкреслювали значення мовлення не як ізольованої техніки проголошення звуків, а як органічної частини акторської творчості, що виникає із синтезу думки, емоції, руху, ритму і режисерського задуму [2, с. 203].

Педагог з техніки мовлення А. О. Гладишева вважає, що проблеми сучасного сценічного мовлення зумовлені як загальними тенденціями розвитку мовної культури у суспільстві, так і певним послабленням системної мовленнєвої підготовки у професійній освіті майбутнього актора.

У професійному сценічному мовленні дедалі частіше спостерігаються порушення орфоепічних норм, нечіткість дикції, недостатня інтонаційна виразність та ослаблення логічно-сислової структури тексту. Орієнтація сучасного театру на природність і життєву правдоподібність нерідко

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Гладишева А. О. Сценічна мова. Дикційна та орфоепічна нормативність : навч. посіб. для використ. в навч.-вихов. процесі вищ. навч. закл. культури і мистецтв III-IV рівнів акредитації. Київський національний ун-т театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого. Київ : 2007. 267 с.
2. Єрмакова Н. Березільська культура. Історія, досвід / Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України. Київ : Фенікс, 2012. 512 с.

3. Локарева Г. В., Стадніченко Н. В. Підготовка майбутнього актора до професійного спілкування: теорія, практика, перспективи: монографія. Запоріжжя : Запорізький національний університет, 2019. 416 с.
4. Локарева Г. В. Художньо-естетична інформація в підготовці соціального педагога до професійного спілкування: теорія та практика: монографія. Запоріжжя : ЗНУ, 2007. 376 с.
5. 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.

*СТАНІСЛАВСЬКА Катерина Ігорівна,
доктор мистецтвознавства, професор,
професор кафедри музичного виховання,
Київський національний університет театру,
кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*

НАВЧАЛЬНА ДИСЦИПЛІНА «ІСТОРІЯ МУЗИКИ» В ПРОЦЕСІ ПІДГОТОВКИ СТУДЕНТА-ЛЯЛЬКАРЯ

Сучасна система підготовки акторів театру ляльок передбачає комплексне формування професійних компетентностей, які охоплюють не лише акторську майстерність і техніку роботи з лялькою, а й широку культурно-мистецьку ерудицію. Однією з важливих складових такої підготовки є музична освіта, зокрема навчальна дисципліна «Історія музики».

Попри те, що майбутній актор-лялькар не завжди виступає як музикант у буквальному сенсі, музика є невід'ємною частиною театральної вистави. Вона формує емоційну атмосферу, структурує сценічний час, підкреслює характер персонажів і допомагає розкривати драматургію спектаклю. У театрі ляльок, де значна частина смислів передається через рух, ритм і пластичну виразність, музичний компонент набуває особливої ваги. Тому знайомство з історією музичного мистецтва є важливим елементом формування художнього мислення студента-ляльकारя.

Дисципліна «Історія музики» традиційно спрямована на ознайомлення студентів із розвитком музичного мистецтва крізь призму композиторських шкіл. Проте для студентів театральних спеціалізацій, зокрема акторів-лялькарів, цей курс набуває додаткових функцій – він стає засобом формування музично-сценічного мислення, розуміння взаємодії музики з іншими видами мистецтва та усвідомлення музичної виразності як складової акторського образу. Саме тому до змісту дисципліни включено теми

«Особливості музики як мистецтва», «Співацькі голоси», «Музичні інструменти», «Музичний образ епохи» та ін.

Театр ляльок історично тісно пов'язаний із музикою. У традиційних народних формах лялькового театру музичний супровід виконував функції ритмічної організації дії, створення комічного або драматичного ефекту, а також допомагав структурувати виставу. У сучасному театрі ляльок музика може виконувати різноманітні функції: створювати емоційний фон сценічної події; підкреслювати темпоритм руху ляльки; характеризувати персонажів; формувати атмосферу певної епохи або культурного середовища тощо. Часто саме музика допомагає оживити ляльку, надаючи їй емоційної виразності. Рух ляльки, синхронізований із музичним ритмом, створює особливу пластичну мову, що є характерною для цього виду театрального мистецтва.

Курс історії музики виконує в підготовці студента-лялькаря кілька важливих функцій:

1. Розширення культурного кругозору. Знайомство з основними етапами розвитку музичного мистецтва – від давнини до сучасності – формує у студентів цілісне уявлення про історію європейської та світової культури. Це сприяє кращому розумінню художнього контексту театральних творів.
2. Формування стилістичного чуття. Знання музичних стилів і жанрів допомагає майбутньому актору орієнтуватися в естетиці різних історичних епох. Наприклад, музика бароко, класицизму або романтизму має власні темброві, інтонаційні, темпоритмічні та емоційні характеристики, які можуть впливати на манеру руху ляльки або акторську інтонацію.
3. Розвиток слухового та ритмічного відчуття. Вивчення музики сприяє розвитку музичних здібностей, що є важливим для синхронізації рухів ляльки зі звуковим супроводом.

4. Формування навичок інтерпретації. Розуміння музичної драматургії допомагає актору-лялькару точніше відчувати структуру сценічної дії та вибудовувати логіку розвитку образу.

Важливо відзначити міждисциплінарний характер навчальної дисципліни «Історія музики». Вона взаємодіє з такими предметами, як музична грамота, сольний і ансамблевий спів, акторська майстерність, сценічний рух, ритміка, історія театру, режисура театру ляльок, робота режисера з композитором тощо. Усвідомлення музичної стилістики може вдало використовуватися студентом під час аналізу вистав, створення сценічних етюдів, виконання творчих завдань із фахових дисциплін.

У втіленні звукового середовища вистави студенти виконують пісні, працюють із шумовими ефектами, взаємодіють із музичним супроводом. Розуміння музичної структури творів допомагає більш свідомо працювати з ритмом сценічної дії, а знання з історії музики дають можливість орієнтуватися в музично-стильовому різноманітті й використовувати його у творчій практиці.

Отже, навчальна дисципліна «Історія музики» відіграє важливу роль у системі підготовки студентів спеціальності «актор театру ляльок»: вона сприяє формуванню культурної ерудиції, розвитку музично-ритмічного чуття та розуміння взаємодії музики і сценічної дії. Опанування історії музичного мистецтва допомагає майбутнім акторам-лялькарам усвідомити стилістичні особливості різних епох, розширює їхній художній світогляд і поглиблює здатність до творчої інтерпретації сценічного матеріалу. У цьому контексті курс історії музики постає не лише як теоретична дисципліна, а як важливий компонент комплексної мистецької освіти, що сприяє формуванню професійної компетентності сучасного актора театру ляльок.

ТЕРЕХОВА Анастасія,
*студентка 3-АМТЛ курсу (бакалавр),
кафедри мистецтва театру ляльок
Київського національного університету театру,
кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого,*

СІЛЬЧЕНКО Тетяна Іванівна –
*науковий керівник,
доцент, доктор мистецтва,
Заслужена артистка України,
завідувач кафедри мистецтва театру ляльок
Київського національного університету театру,
кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*

СЕМІОТИЧНІ АСПЕКТИ ВЗАЄМОДІЇ АКТОРА ТА ЛЯЛЬКИ В ТЕАТРІ ЛЯЛЬОК

Вивчаючи театральне мистецтво, неможливо не звернути увагу на науку семіотики – вчення про передачу інформації через знаки і символи. Будь-який різновид театрального мистецтва використовує ряд знаків, наприклад: слово, інтонація, міміка, пластика тіла, сценографія, костюми, грим, світло, музика тощо. Звісно, в залежності від особливостей виду театрального видовища, наведені засоби виразності можуть змінюватись. Так, замість міміки у драматичному театрі, в театрі ляльок використовується пластика ляльки для відображення емоцій. Проте у своїй праці «Аспекти театру ляльок» Генрік Юрковський пропонує інший погляд на семіотику театру ляльок: вона не є спільною з іншими видами театрального мистецтва, а є окремим незалежним набором знаків. Він заперечує думку Тадеуша Ковзана, який вважає, що театр ляльок є подібним із драматичним і музичним театром, а натомість зазначає, що він є протиставленням до театру «живих» виконавців [1, с. 52].

Унікальним для театру ляльок засобом виразності постає взаємодія актора та ляльки. Цей зв'язок є одним із визначних факторів у відмінностях цього театрального мистецтва у різних культурах та епохах. Якщо розглядати найдавніші форми театру ляльок, в них зазвичай переважає система актора-оповідача та ляльки-героя, наприклад театр статичних картин в Індії, чи нінгьо дзьорурі в Японії [5]. Далі з'являється тенденція створення ілюзії самотійного існування ляльки: актори починають одночасно анімувати та надавати голосу ляльці. Можна сказати, що відтоді і починають виникати нові знаки в театрі ляльок, що ще більше посилюють враження, що лялька – це окрема жива істота, такі як зміна голосу, перекриття актора-лялькаря конструкціями чи одягом. Але театр ляльок за своєю сутністю є мистецтвом умовностей – мистецтвом, що спирається на систему символів для передачі інформації. Якщо розглядати семіотику театру за Умберто Еко, то глядач, потрапляючи до театру, вже знає про несправжність того, що він бачить на сцені. Проте, зокрема за допомогою засобів виразності, актори змушують глядачів сприймати їх як абсолютно інших людей, а події на сцені – як справжні. [4, с. 115]. Цей процес лише посилюється у театрі ляльок: глядачі сприймають ляльку як живу самотійну істоту. Цікаво, що велика кількість чимала кількість змін у театрі ляльок націлена саме на експериментування із кордонами цієї умовності. Замість ляльки, яка хоч і є неживою, але зберігає візуальні ознаки живої істоти, на сцені з'являється об'єкт. А замість створення ілюзії відсутності актора, на сцені також з'являється актор, що керує ляльками. Такий прийом створює абсолютно новий шар умовності: глядач тепер сприймає ляльку як живого персонажа, при цьому спостерігаючи, як саме її наділяють «життям». Можна сказати, що ця умовність подвоюється, коли актор починає взаємодіяти із лялькою, в ролі окремого персонажа. Окрім створення більш складної системи знаків, такий прийом також призводить до «зменшення використання ляльок як заміни людей» [1, с. 55-56]. Він наділяє її окремою цінністю, і доводить можливість її існування на рівні із «живим». Існує безліч прикладів, коли актори театру ляльок мали задачу грати декількох

персонажів одночасно, проте взаємодія самого актора та ляльки вимагає ще більшого рівню майстерності: одночасне існування в декількох формах, яке має бути переконливим для глядача. Як зазначає Г. Юрковський, ідеальний виконавець має перетворити себе на інструмент своєї гри [2, с. 43].

Отже, спостерігаючи за трансформацією засобів виразності у театрі ляльок, можна погодитись із думкою щодо унікальності семіотичних аспектів театру ляльок, бо його засоби виразності не просто відрізняються від інших театральних мистецтв, а ще й мають властивість трансформуватись, об'єднуватись та поділятись, і різновиди взаємодії актора та ляльки є яскравим прикладом таких змін. В своїй статті про трансформацію сучасного театру ляльок Брунела Ерулі задає дуже влучне та важливе питання: «Чи можна говорити про ляльок, не розглянувши уважно їхнього супутника та господаря, їхню жертву та їхнього ката: лялькаря?» [3, с. 156]. Можна із впевненістю сказати, що діячі мистецтва театру ляльок і надалі продовжуватимуть вивчати можливості цього зв'язку та надавати йому нових сенсів, що розширить семіотичні аспекти театру ляльок і зробить це мистецтво по-справжньому унікальним.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Jurkowski H. Aspects of puppet theatre. 156 Lavender Hill, London SW11 5TJ : Puppet Centre Trust, 1988. С. 51–56.
2. Jurkowski H. Teaching philosophies in Puppet Theatre Puppeteer – actor-puppeteer - performer. *Móin-Móin - Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*. 2018. С. 38–47.
3. Eruli B. At the crossroads: puppetry. *UNIMAGAZINE*. 2025. С. 154–157.
4. Eco U. Semiotics of Theatrical Performance. *The Drama Review*. 1997. Т. 21. С. 107–117.
5. *World Encyclopedia of Puppetry Arts*. URL: <https://wepa.unima.org/en/> (дата звернення: 07.03.2026).

ТРОФИМЕНКО Данило Сергійович

студент 1 курсу (м)МТЛ

*другого (магістерського) рівня вищої освіти,
спеціальність В6 «Перформативні мистецтва»*

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

НЕУПОКОЄВ Руслан Валентинович –

науковий керівник, професор,

заслужений діяч мистецтв України

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

ТАНТАМАРЕСКА ЯК ЗАСІБ ВИРАЗНОСТІ ТЕАТРУ ЛЯЛЬОК ДЛЯ ВТІЛЕННЯ БОДІ-ГОРОРУ

Мета доповіді – розглянути тантамареску як засіб виразності театру ляльок для втілення боді-горору через взаємодію людського тіла та матеріального об'єкта, спираючись на акторно-мережеву теорію Бруно Латура та філософські ідеї Карла Юнга.

Мистецтво театру ляльок дедалі активніше експериментує і звертається до складних естетичних форм, несподіваних засобів виразності та сучасних тем, серед яких – тілесність, трансформація та боді-горор. У цьому контексті особливу роль відіграють сценічні форми, що поєднують людське тіло та матеріальні об'єкти. Одним з прикладів такого об'єднання є лялька-тантамареска.

Театр ляльок загалом визначається як вид сценічного мистецтва, де акторська дія здійснюється через «оживлення» ляльки або іншого об'єкта, який набуває якостей суб'єкта сценічної дії [5]. Це робить мистецтво театру

ляльок унікальним простором взаємодії між живим та неживим, між тілом і матеріалом.

Попри поширеність терміну «лялька-тантамареска» в театрі ляльок, бракує наукових досліджень щодо її специфіки, а словники не містять визначення, тож необхідно провести розвідку для формулювання системного визначення. Спираючись на опис роботи ляльки в методичному посібнику Сільченко Т. І., ми виводимо термін [6, с. 103].

Лялька-тантамареска – гібридний різновид театральної ляльки, конструкція якої передбачає поєднання елементів людського тіла із штучним тілом ляльки, що утворює єдиний сценічний образ. Така форма: живе тіло і матеріальна конструкція взаємодіють, створюючи цілісного персонажа.

Подібна конструкція створює гібридну сценічну істоту – напівлюдину, напівоб'єкт. Саме ця гібридність відкриває значний потенціал для візуального експерименту. Тіло актора втрачає свою цілісність і стає фрагментом складної сценічної конструкції. Таким чином, виникає ефект тілесної деформації, який безпосередньо пов'язаний з естетикою боді-горору.

В цьому контексті тантамареска постає не просто засобом виразності, а зоною онтологічного конфлікту. Вона є втіленням «неприродного» поєднання, що робить її ідеальним провідником для жанру боді-горору, де головним джерелом страху є деформація, мутація або порушення цілісності людського тіла [9].

Таким чином, тантамареска провокує онтологічний конфлікт, оскільки в одному перформативному тілі стикаються дві несумісні природи: жива плоть та штучна матерія. Цей розрив буття візуалізує головний страх боді-горору – перетворення людини на біологічну базу або механічне знаряддя, позбавлене цілісності [8]. У мистецтві театру ляльок така форма є особливо виразною, як стверджує Кенч С. в статті «Боді-горор: що це таке та як він проявляється у найкращих фільмах жанру» сам боді-горор, як вид мистецтва передбачає взаємодію людини з матеріальним об'єктом, що набуває ознак суб'єкту [9].

Згідно з акторно-мережевою теорією Бруно Латура, ми повинні відмовитися від суворого поділу на «суб'єкт» (людина) та «об'єкт» (реч). Латур стверджує, що діяти можуть як люди, так і не-люди (не-актор) [10].

У межах цієї теорії будь-який об'єкт, технологія або матеріал може виступати актором (актант), тобто елементом, що впливає на результат взаємодії.

Бруно Латур розглядає соціальні та культурні явища як мережу взаємодії між різними акторами – як людськими, так і нелюдськими. У випадку тантамарески людське тіло фактично стає частиною матеріального тіла ляльки і цим самим створюють так звану мережу об'єктів. Голова актора перестає бути автономною частиною організму і стає елементом сценічного механізму. Таким чином, тіло функціонує як акторна мережа, де різні елементи (людське тіло та ляльки) взаємно визначають один одного.

Боді-горор у театрі ляльок базується на візуалізації того, що Юлія Крістева називала «аб'єктом» (відторгнутим) [3]. Тантамареска підкреслює цей розрив. Коли живі очі дивляться з нерухомої, мертвої маски або штучного тіла.

Поєднання живого та неживого є фундаментальним принципом театру ляльок. Лялька, що за своєю природою є об'єктом, на сцені починає діяти як суб'єкт [2]. «Оживлення» тантамарески робить акцент на цьому принципі. Тут не просто «оживлюється» об'єкт – відбувається гібридизація людського тіла та ляльки. Саме така гібридизація створює відчуття тривоги, характерне для боді-горору. Глядач одночасно впізнає живу людину і бачить деформовану, неприродну форму її тіла. Виникає ефект порушення тілесної цілісності – одна з ключових характеристик жанру.

Аналізуючи все вкладене, зазначимо, що в межах акторно-мережевого підходу мережа взаємодій постійно перебуває у стані нестабільності, де роль кожного елемента, людини чи речі – змінюється, а традиційні поділи між суб'єктом і об'єктом виявляються умовними.

Психологічний ефект подібних образів можна пояснити через концепції аналітичної психології Карла Юнга. Згідно з його підходом, культурні образи та символи часто пов'язані з архетипами колективного несвідомого, які проявляються у мистецтві та міфології. Карл Гюстав Юнг розглядав психіку як складну структуру, де «Тінь» містить у собі витіснені, часто лякаючі аспекти особистості [7]. Тантамареска є візуальною метафорою «розщеплення».

- Обличчя (Персона): Те, що залишається людським, свідомим.
- Тіло ляльки (Тінь/Воно): Несвідоме, гротескне, деформоване.

Образи деформованого або розщепленого тіла можна розглядати як символічне проявлення архетипних страхів і трансформацій [11]. У сценічній формі тантамарески ці архетипні мотиви матеріалізуються буквально: тіло актора стає частиною іншої істоти.

Виходячи з поняття про «Тінь» та проводячи паралель ми виходимо на те що, тантамареска активує глибинні психологічні механізми сприйняття, поєднуючи матеріальну сценічну конструкцію з символічним рівнем культури.

Згідно з юнґіанською концепцією, індивідуація – це процес інтеграції свідомих і несвідомих аспектів психіки, включно з Тінню, що веде до психологічної цілісності. Натомість у боді-горорі ми бачимо протилежний рух – *розпад* тілесної та психічної цілісності, що візуально демонструє втрату автономії і «розщеплення Я» у вигляді голови, яка втрачає контроль над тілом[1]. У сучасному театрі ляльок прикладом «онтологічного конфлікту» є творчість бразильсько-голландського режисера Дуди Пайви (Duda Paiva Company). Актори «проростають» у мобільні поролонові ляльки, створюючи гібридні істоти, де частини тіла актора стають частиною ляльки. Це практичне втілення боді-горору: тіло зазнає гротескної мутації, нагадуючи фільми Кроненберга чи роботи Гігера. Досвід Пайви показує, що тантамареска як принцип гібридизації тіл перетворює боді-горор із візуального ефекту на

екзистенційне переживання, де глядач спостерігає розпад гуманістичного світу та появу нової реальності гібридів.

Отже, тантамареска є унікальним виразним засобом театру ляльок, що радикально переосмислює сценічне тіло. Її гібридна конструкція створює простір взаємодії між живим і неживим, де тіло стає частиною складної матеріальної мережі. Акторно-мережева теорія Бруно Латура дозволяє розглядати цю форму як взаємодію актора, ляльки, технології та глядача. Поєднання людського і штучного створює сильний естетичний ефект боді-горору, де сцена стає простором взаємодії матеріальної форми та психологічних архетипів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Ахметова О. Теорія індивідуалізації Карла Густава Юнга // Ахметова Ольга. URL: <https://www.akhmetova.com.ua/teoriya-individuatsiyi-karla-gustava-yunga> (дата звернення: 15.02.2026).
2. Грушецький Я. Ляльковий театр // *Енциклопедія Сучасної України*. URL: <https://esu.com.ua/article-60030> (дата звернення: 19.02.2026).
3. Крістева Ю. Сили жаху: есе про огиду / пер. з фр. П. Таращука. Київ : Юніверс, 2004. 224 с. (дата звернення: 27.02.2026).
4. Латур Б. Перезбірка соціального: введення в акторно-мережеву теорію / пер. з англ. Г. С. Правоведова. Київ : Дух і Літера, 2021. 384 с. (дата звернення: 13.02.2026).
5. Неупокоев Р. В. Онтологія мистецтва ігрової ляльки як культурне втілення специфічних засобів виразності // *Науковий вісник КНУТКіТ ім. І. К. Карпенка-Карого*. 2018. № 23. URL: <http://nv.knutkt.edu.ua/article/view/216649/216671> (дата звернення: 11.02.2026).
6. Сільченко Т. І. Освоєння театральної ляльки відкритого типу : методичний посібник. Київ : Видавництво Ліра-К, 2023. С. 103.

7. Юнг К. Г. Архетипи і колективне несвідоме / пер. з нім. К. Котюк. Львів : Астролябія, 2013. 588 с. (дата звернення: 20.02.2026).
8. Body Horror // Knowledge Deck : Art and Literature. URL: <https://knowledge.deck.no/art-and-literature/fiction/horror-body-horror> (дата звернення: 24.02.2026).
9. Kench S. Body Horror Explained: Inside the Best Body Horror Movies // StudioBinder. URL: <https://www.studiobinder.com/blog/body-horror-movies-definition/> (дата звернення: 01.03.2026).
10. Nickerson C. Actor-Network Theory // Simply Psychology. URL: <https://www.simplypsychology.org/actor-network-theory.html> (дата звернення: 08.03.2026)
11. Raine S. What is the Jungian Shadow? // *Perlego Study Guides*. URL: <https://www.perlego.com/knowledge/study-guides/what-is-the-jungian-shadow/> (дата звернення: 09.02.2026).

ТЮПІН Гліб Геннадійович

*Аспірант В6, Кафедра театрознавства,
Київського національного університету театру,
кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*

КОНЦЕПЦІЯ «ЄВРАЗІЙСЬКОГО ТЕАТРУ» Н. САВАРЕЗЕ ЯК СПРОСТУВАННЯ ЄВРОПОЦЕНТРИЧНОЇ ІСТОРІЇ ТЕАТРУ

У своїй фундаментальній праці «Європа і народи без історії» відомий антрополог Ерік Вульф висвітлює проблему європоцентризму в системі викладання світової історії у школах. За твердженням Е. Вульфа, у закладах освіти Європи та США історію цивілізації подають за такою спрощеною схемою: «Стародавня Греція породила Рим, Рим породив християнську Європу, християнська Європа породила Ренесанс, Ренесанс – Просвітництво, Просвітництво – політичну демократію та промислову революцію...» [6, с. 5].

Подібний погляд на світову історію, що вилучає зі своєї генеалогії згадки про країни Азії та Африки, упродовж багатьох століть формував хибні уявлення у західному дискурсі. У працях з історії мистецтв вплив європоцентризму також виявляється надзвичайно стійким. В авторитетних західноєвропейських виданнях з історії світового театру виклад розгортається в межах тієї ж усталеної культурно-історичної парадигми, яку окреслив Ерік Вульф: від Стародавніх Греції та Риму до сучасної Європи та США. Наочними прикладами такого підходу в дослідженнях з історії всесвітнього театру є дві фундаментальні праці:

1. «Оксфордська ілюстрована історія театру» – робота, що включає окремі розділи про театри Греції, Риму, доби Відродження та сучасної Європи й США і один малий розділ про театральні практики Сходу [5].
2. «Історія театру» Оскара Б. та Франкліна Г. [1]. Дослідження, що витримало десять перевидань, містить 23 розділи про історію театру

Європи та США і лише три – про театральні традиції Сходу та Африки. За структурою викладу європейський театр у цьому тексті постає як «вище мистецтво», протиставлене локальним перформативним практикам інших народів, що переважно описані упереджено [3].

У цьому контексті «євразійський театр» – концепція, яку теоретично обґрунтував італійський театрознавець Нікколо Саварезе, – постає як дієвий інструмент спростування європоцентричної моделі історії театру.

У своїй провідній роботі «Євразійський театр. Драма та перфоманс між Сходом та Заходом від античності до наших днів» [4] Нікколо Саварезе стверджує: задля розуміння складної взаємодії між театральними культурами Сходу та Заходу необхідно проаналізувати маршрути, що сполучали ці частини континенту протягом століть, а саме – Шовковий шлях [2, с. 106]. Окрім функції торговельних магістралей для перевезення шовку, прянощів чи коштовностей, вони слугували культурними «артеріями», якими поширювалися ідеї, релігії та мандрували представники різних виконавських мистецтв. Як зазначає Н. Саварезе: «...жонглери, акробати незмінно належали до категорії “товарів”, що курсували Шовковим шляхом» [4, с. 41].

Євразійський театр у розумінні Н. Саварезе – це концепція цілісного міжкультурного обміну, що став можливим завдяки універсальним можливостям акторської майстерності [2, с. 216]. Жонглери, акробати, міми та фокусники не були обмежені словесністю, а тому мали змогу виконувати своє мистецтво в різних регіонах континенту, інтегруючись у розмаїття культур: «Лукіан згадує понтійського царевича, гостя Нерона, який просив імператора віддати йому міма Парижа, оскільки той лише за допомогою жестів міг стати найкращим тлумачем для царевича у його відносинах з сусідніми народами, які розмовляли іншою мовою» [4, с. 30–31].

У більшості випадків культурна взаємодія митців театру в античну добу та період Середньовіччя є недостатньо зафіксованою. Потреба у фіксації часто була відсутньою, оскільки прийоми та техніки передавалися безпосередньо від майстра до учня через практичну діяльність. Вагомою проблемою є також

неписемність представників цих професій у зазначені періоди. У зв'язку з цим концепція євразійського театру Н. Савареze базується на зміщенні фокусу з літературного тексту на фізичну дію та технічну майстерність актора, що здатна долати будь-які мовні бар'єри. Італійський театрознавець пропонує розглядати історію театру з погляду самих виконавців та їхніх виражальних засобів – специфічних методів, технік та прийомів.

Таким чином, можна стверджувати, що історична концепція євразійського театру Нікколо Савареze є спроможною подолати упереджений європоцентричний погляд на театральну історію. Театри євразійського континенту взаємозбагачувалися завдяки обміну акторським ремеслом через транспортні канали Шовкових шляхів. Попри те, що цей процес часто супроводжувався упередженим ставленням до чужих традицій, він ніколи не припинявся і суттєво вплинув на формування сучасного театального мистецтва. Відмовляючись від європоцентричності, сучасний театр може говорити про формування спільної «євразійської» театальної культури, де принципи, техніки й естетика вступають у діалог, змішуються та взаємно збагачуються.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Брокетт О. Г., Гілді Ф. Г. Історія театру / пер. з англ. Т. Дитина, Н. Козак. Львів : Літопис, 2014. 1104 с.
2. Barba E., Savarese N. A Dictionary of Theatre Anthropology: The Secret Art of the Performer / trans. by R. Fowler. 2nd ed. London ; New York : Routledge, 2005. 272 p.
3. Decolonizing Theatre History in the Arab World. Open Edition Journals. URL: <https://journals.openedition.org/ht/279> (дата звернення: 23.02.2026).
4. Savarese N. Eurasian Theatre: Drama and Performance Between East and West from Classical Antiquity to the Present. Holstebro ; Malta ; Wroclaw : Icarus Publishing Enterprise, 2010. 582 p.

5. *The Oxford Illustrated History of Theatre* / ed. by J. R. Brown. Oxford ; New York : Oxford University Press, 1995. 582 p.
6. Wolf E. R. *Europe and the People Without History* / with a new foreword by T. H. Eriksen. 2nd ed. Berkeley : University of California Press, 2010. 503 p.

УРИЦЬКИЙ Михайло Якович

старший викладач

кафедри мистецтва театру ляльок

Київського національного університету

театру кіно і телебачення

імені І. К. Карпенка-Карого

ORCID 0009-0007-3704-863X

**ТРАНСФОРМАЦІЯ УКРАЇНСЬКОГО ЛЯЛЬКОВОГО ВЕРТЕПУ:
ВІД ТРАДИЦІЙНОЇ РІЗДВЯНОЇ ДРАМИ ДО СУЧАСНИХ
ТЕАТРАЛЬНИХ ПРАКТИК**

Дослідження присвячено еволюції українського лялькового вертепу від традиційної різдвяної народної драми до сучасних театральних форм. Розглянуто історичні передумови виникнення вертепного театру, особливості його структури, драматургії та сценічної організації. Проаналізовано процеси трансформації вертепної традиції у XX–XXI століттях, зокрема її переосмислення в професійному театрі, сучасних мистецьких практиках та культурних проектах. Особливу увагу приділено ролі лялькового вертепу як носія національної культурної пам'яті та інструмента актуалізації традиції в сучасному культурному просторі.

Український вертеп є одним із найяскравіших явищ народної театральної культури, що сформувалося на перетині релігійної традиції, народної творчості та театральної практики. Як відомо, вертепна драма, яка виникла в Україні у XVII столітті, поєднувала біблійний сюжет про народження Христа з елементами народного побутового театру, створюючи своєрідний синтез сакрального та комічного. Вертепні дійства можна поділити на ті, що виконувалися «живими» акторами та лялькові вертепи. У своїй роботі «До історії українського вертепу XVIII» І. Франко писав: «До недавна

держалася ще в науці думка, що лялькова драма була наслідуванням, пародією дійсної драми з живими акторами. Зібрані і розслідувані в новіших часах факти показали повну незалежність лялькового театру від живого і далеко більшу давність лялькового» [3, С. 2].

Особливе місце у цій традиції посідає ляльковий вертеп – переносний двоярусний театр, у якому вистава розігрувалася за допомогою ляльок. Така форма театру була надзвичайно популярною серед мандрівних студентів, дяків та аматорських колективів.

Упродовж століть вертепна традиція неодноразово змінювалася під впливом історичних, культурних і соціальних чинників. У ХХ столітті, попри періоди заборон та ідеологічного тиску, вертеп не зник, а трансформувався і поступово увійшов до практики професійного театру ляльок.

Назва «вертеп» походить від старослов'янського слова, що означає «печера» – символічне місце народження Ісуса Христа. Саме тому центральною темою вистави стало різдвяне євангельське оповідання.

Традиційний ляльковий вертеп складався з дерев'яної скриньки, поділеної на два яруси: верхній ярус – сакральний, де розігрувалася біблійна історія народження Христа; нижній ярус – світський, де відбувалися комічні інтермедії з народними персонажами. Така структура символічно відображала поділ світу на небесний і земний. До основних персонажів верхнього ярусу належали: Марія, Йосип, Ангели, Волхви, пастухи. Натомість у нижній частині з'являлися Цар Ірод, Смерть, Чорт та у другій світській частині виступали народні персонажі, зокрема: Запорожець, Дід і Баба, Солдат, Циган, Шинкар та інші, в залежності від актуальності мініатюр. Ці образи відображали соціальні та етнічні типи тогочасного суспільства і часто виконували сатиричну функцію.

Вертепна вистава мала чітку драматургічну структуру, що складалася з двох частин. Релігійна частина, яка базувалася на євангельському сюжеті про народження Христа. Вона мала урочистий характер і супроводжувалася колядками та духовними піснями. Основним драматичним конфліктом тут

виступало протистояння між царем Іродом та новонародженим Христом. Кульмінацією ставала сцена покарання Ірода, якого забирала Смерть. Та світська частина, що мала комічний характер і складалася з коротких інтермедій. Тут розгорталися побутові сцени з елементами сатири, гумору та соціальної критики. Світська частина дозволяла імпровізацію і часто змінювалася залежно від регіону та виконавців. Саме тому тексти вертепів мають численні локальні варіанти.

У ХХ столітті вертепна традиція зазнала значних змін. Після встановлення радянської влади більшість релігійних форм народної культури була обмежена або заборонена. Це призвело до тимчасового занепаду вертепного театру. Проте повністю традиція не зникла. У західних регіонах України, а також у діаспорі вона продовжувала існувати у формі різдвяних вистав та аматорських постановок. Як стверджує у своїй статті Н. Орешнікова: «Визначні діячі українського театру намагалися актуалізувати Вертеп на початку ХХ ст. У 1905 р. відбулася спроба відродження вертепної драми студентами Київської музично-драматичної школи під керівництвом М. Лисенка, які грали, зображаючи вертепних ляльок, повторюючи їх рухи. У січні 1919 р. Л. Курбас здійснив прем'єру Різдяного Вертепу в «Молодому театрі», взявши за основу тексти Галаганівського Вертепу» [2, С. 56].

У другій половині ХХ століття дослідники фольклору та театру почали активно вивчати вертеп як важливий елемент української культурної спадщини. Цікавість до вертепної драматургії переросла в цілу низку театральних постановок у професійних театрах ляльок. Можна згадати вистави О. Інюточкина у Харківському театрі ляльок, «Український Вертеп» С. Єфремова у Кримському театрі ляльок, «Різдвяна ніч» С. Брижання у Рівненському обласному академічному театрі ляльок та інші.

Події російсько-української війни спонукають митців знаходити у традиційних вертепних сюжетах актуальність та алегорії на сучасні події та переосмислюючи їх в контексті мистецьких пошуків. Так народилися постановки О. Кравчука у Львівському академічному театрі «І люди і ляльки»

«Скинія златая» та «Різдво. Тризна» за поезією Сергія Жадана, вистави О. Дмитрієвої «Вертеп» та «Вертеп. Жадан. Вірші», де режисерка відійшла від традиційної вертепної скрині, використовуючи як майданчик для роботи ляльок ящики для патронів, «Вертеп. Надія» за текстом Олени Шамріної, створений на кафедрі мистецтва театру ляльок Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого режисер М. Урицький. Вертепні традиції також були переосмислені режисеркою Наталією Орешніковою та художницею Інессою Кульчицькою у виставах «Чорний півень» у Херсонському обласному академічному театрі ляльок та у виставі «Ірод» Закарпатського обласного академічного театру ляльок «Бавка». Саме актуалізації сценографічного рішення присвячена стаття Інесси Кульчицької «Трансформація традиційної вертепної сценографії у виставах «Чорний півень» та «Ірод». У якому авторка зазначає, що: «Одним із ключових завдань сценографії до вистави «Ірод» стала модернізація класичної вертепної драми шляхом трансформації традиційної моделі світобудови в антропоморфну структуру» [1, С. 191].

Вертепне дійство, як традиційний український народний театр, зараз активно вивчають у театральних школах, в тому числі і на кафедрі мистецтва театру ляльок у Київському національному університеті ім. І. К. Карпенка-Карого. При роботі зі студентами перед викладачами стоїть непросте завдання: з одного боку ознайомити майбутніх акторів, режисерів та сценографів театру ляльок з традиційною формою українського Вертепу, а з іншого боку – знайти актуальність, нові сенси, зробити Вертеп не застиглим у часі дійством, а «живим», таким, що хвилює як виконавців, так і глядачів.

Український ляльковий вертеп є унікальним явищем народного театру, що поєднує релігійну драму, фольклорні елементи та комічну інтермедію. Його історичний розвиток демонструє здатність традиційної культури адаптуватися до нових соціокультурних умов. Попри історичні перешкоди, вертеп зберігся і продовжує існувати у різних формах – від народних різдвяних вистав до професійних театральних постановок. У сучасному мистецькому

контексті вертеп стає джерелом творчих експериментів і водночас важливим символом української культурної спадщини. Таким чином, трансформація вертепу від традиційної різдвяної драми до сучасних театральних практик свідчить про його життєздатність і актуальність у культурному просторі ХХІ століття.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Кульчицька І. Трансформація традиційної вертепної сценографії у виставах «Чорний півень» та «Ірод». Наукові записки №14. Ужгород, 2025.
2. Орешнікова Н. Диманика впливу вертепної драми на мистецтво. Матеріали ІІ науково-практичної конференції «Синтез мистецької науки, освіти та творчості Україні та глобальному культурному просторі». Ужгород, 23-24 квітня 2020.
3. Франко І. До історії українського вертепу. Львів, 1906. с. 175.

ФЕСЕНКО Світлана Яківна

доцент кафедри майстерності актора та

режисури театру анімації

Харківського національного університету

мистецтв імені І. П. Котляревського

«ТОТАЛЬНИЙ ТЕАТР» ТА ЙОГО ВПЛИВ НА РОЗВИТОК ТЕАТРУ АНІМАЦІЇ

У другій половині двадцятого століття театр ляльок зазнав величезних змін та повністю змінив свій вигляд. В середині театру ляльок народився театр різних засобів виразності. Х. Юрковський – польський режисер, історик, доктор філософії, засновник і декан факультету режисерів театру ляльок в Польщі в Білостоці, викладач, автор багатьох статей і книг по театру ляльок стверджував: «Театр ляльок, де актора не видно, а лялька на ширмі – вичерпав себе». У своїй роботі «Перспективи розвитку театру ляльок» стверджував, що з'явився, так званий, «третій вид», проміжний між стихією драматичною і стихією ляльковою.

Сучасні лялькарі використовують в театральній практиці в якості художньої аргументації виразні засоби інших видовищних мистецтв, рухаються в напрямку їх урізноманітнення та способів співіснування. Але існування «третього виду», що поєднує драматичне мистецтво та мистецтво лялькаря, а також можливості «тотального театру», не припиняють розвиток театру ляльок. Ляльки різних систем, як і раніше, живуть на сценах театру анімації.

Антонен Арто – французьким письменник, актор, драматург, реформатор та теоретик театру, автор численних есе та маніфестів, присвячених театру, він також був новатором театального язика. Для позначення театру, який використовує максимум виразних засобів з арсеналу різних видів театального мистецтва, запропонував термін «тотальний театр».

Доречно буде згадати знаного французького лялькаря Іва Жолі, якого називають фундатором театру анімації. В його концертних виступах з'явився театр рук, руки в кольорових рукавичках, також діяли паперові ляльки, ляльки з тканини, усілякі маски, ляльки – предмети: парасольки, ножиці, лялька з трубочок та інші.

У лялькових школах України саме з вправ з рукою починається виховання сучасного професійного лялькаря. У театрі анімації широко використовуються робота рук актора. Від ступеня їх тренованості залежить точність у роботі з лялькою.

Ще один яскравий представник «тотального театру» – Філіпп Жанті – французький театральний режисер, хореограф і лялькар. Він має освіту художника-графіка. Але під час навколосвітньої подорожі закохався у мистецтво театру ляльок і у 1967 році разом з Марією Андервуд створив трупу «Компані Філіпп Жанті». Лялькові номери в жанрі кабаре, славнозвісний концертний номер «П'єро» та багато інших лялькових номерів, принесли Ф.Жанті всесвітню славу. Поступово з 1980 року він починає відходити від естрадного жанру та починає створювати філософські вистави-галюцинації, з елементами драматичного театру, театру масок, пантоміми, балету. Його вистави народжуються принципово не на драматургічній основі. Вони народжуються з думки, асоціації, снів, ілюзій, магії та філософських роздумів самого режисера. Він свої задуми вдало реалізує на сцені роботою акторів у живому плані, ляльками різних систем, грою манекенів та скульптур. Використовує театр тіней, а також тканину та поліетилен.

Матіа Сольце – цікавий музикант та лялькар, народився у 1981 році. Закінчив кафедру Альтернативного і лялькового театру на театральному факультеті в Академії музичних мистецтв у місті Прага. Його вистави – це синтез мистецтва театру ляльок з етнічними музичними культурами. Вистави зворушливі, музичні та неймовірно винахідливі. Його ляльки за своєю конструкцією дуже прості. Але його віртуозна робота з ляльками у виставах є доказом того, що видовище залежить тільки від майстерності лялькаря.

У 2002 році він створив свій театр під назвою «Матіта», що означає «олівець». Все почалося з людини, у якої був олівець і ідея. Зараз Матіа Сольце багато гастролює з концертами, його запрошують на фестивалі та майстер класи. Свій досвід та майстерність він передає студентам у своїй рідній вищій школі.

Творча діяльність Матіо була відзначена багатьма престижними преміями. А в 2018 році він отримав головну премію Словенії «Золотий птах» в номінації «Візуальне мистецтво».

У зв'язку з розвитком сучасного «тотального» театру анімації не можна не згадати яскраву концертну діяльність Дуди Пайве. Має освіту професійного танцівника, яку отримав у Бразилії.

Роботу в театрі ляльок почав у Нідерландах в Амстердамі у виставі «Гертруда із Ізраїля». Втілював з акторами свою першу виставу як режисер з поролоновими ляльками. Згодом створив свій театр, який назвав «Дуда Пайвелляльки і танець».

Його театр – це синтез театру ляльок та хореографії. Персонажі в його виставах – мешканці сюрреалістичного світу, в яких біль та гумор тісно переплітаються. Він прославився на весь світ своїми гігантськими поролоновими ляльками, яких сам виготовляє, а потім віртуозно ними управляє. В його виставах гармонійно переплітаються ляльки, хореографія та мультимедіа ефекти.

Пошуки та відкриття знаних лялькарів мають цікаве продовження в роботах сучасних лялькарів, в їх виставах та концертних номерах.

Професійний театр анімації потребує молодих спеціалістів, які не тільки споглядально та теоретично знайомляться з пошуками та досягненнями світового театру, але й практично мають бути підготовлені до роботи у сучасному театрі анімації.

З 1989 року до 2003 року кафедру очолював Л. П. Попов. Саме під його керівництвом і за його пропозицією на кафедрі з'явилися нові навчальні

практичні дисципліни, так необхідні сучасному актору – жонглювання, ексцентрика та пантоміма.

З 2004 року по 2013 рік кафедру очолював Є. Т. Русабров. За часів його керівництва кафедра концептуально змінилася, відгукуючись на певні пошуки та зміни у сучасному театрі ляльок. Спираючись на багатий театрознавчий досвід, що має відображення в його численних статтях та доповідях, за його пропозицією кафедру театру ляльок було перейменовано на кафедру майстерності актора та режисера театру анімації. Ця назва кафедри відображає сучасний стан театру ляльок та потребує певну перебудову навчального процесу, яка б відповідала вихованню сучасного лялькаря, що оволодів навичками та вміннями театру анімації з подальшим перспективним розвитком на сценах професійного театру анімації.

Євгеній Теодорович, вивчаючи та аналізуючи визначення знаних лялькарів-теоретиків та практиків (Х. Юрковського, М. Корольова, А. Р. Филпотта, Б. Бьорда, П. Макфарліна, Ф. Просчану та інших), прийшов до висновку, що «Театр анімації – це вид театрального мистецтва, художня мова якого будується на основі дієвої персоніфікації та сценічного оживлення-одухотворення актором-аніматором зображувальних об'єктів».

На кафедрах майстерності актора та режисера театру анімації з'явилися заняття з вивідною лялькою, яка «живе» на сцені поряд з живим актором, етюди та концертні номери з «оживлення предмету». Можливості сучасного театру тіней широко використовуються в роботах магістрів, експериментах з маскою та матеріалом.

Професійний театр анімації потребує молодих спеціалістів, які не тільки споглядально та теоретично знайомляться з пошуками та досягненнями світового театру, але й практично мають бути підготовлені до роботи у сучасному театрі анімації.

Можливості «тотального театру» відкривають нові шляхи розвитку та видового різноманіття сучасного театру анімації.

ХАРЛАМПОВА Дарія

студентка 1 курсу (м)МТЛ

*другого (магістерського) рівня вищої освіти,
спеціальність В6 «Перформативні мистецтва»*

кафедри мистецтва театру ляльок

Київського національного університету

театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого

СІЛЬЧЕНКО Тетяна Іванівна -

науковий керівник, доцент, доктор мистецтва,

Заслужена артистка України,

завідувач кафедри мистецтва театру ляльок

Київського національного університету театру,

кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого

МАСКА ЯК ЗАСІБ ВИРАЗНОСТІ В МИСТЕЦТВІ ТЕАТРУ ЛЯЛЬОК, ФІЗИЧНОМУ ТЕАТРИ ТА ПЕРФОРМАНСІ: ВИМІРИ ТІЛЕСНОСТІ

У доповіді розглядається маска як інструмент трансформації тілесності виконавця. Аналізуються три ключові стратегії роботи з маскою: символічна (Е. Г. Крег), антропологічна (Ж. Лекок) та геометрична (О. Шлеммер). Досліджується, як нерухомий об'єкт (маска) змінює динаміку живого тіла, перетворюючи його на гібридний сценічний об'єкт.

Маска є одним із найдавніших інструментів сценічної виразності. У різних історичних епохах вона виконувала функції ритуального предмета, театального атрибута, засобу трансформації актора та створення сценічного образу. У сучасному сценічному мистецтві маска набуває нових значень, особливо в таких формах як театр ляльок, фізичний театр і перформанс, де значну роль відіграє тілесність виконавця.

Маска є важливим елементом театральної культури, який бере участь у формуванні сценічного образу, трансформуючи зовнішність актора та

впливаючи на характер його пластики й поведінки на сцені. У цьому контексті маска виступає не лише декоративним елементом, а й складним семіотичним інструментом, що визначає взаємодію тіла виконавця, сценічного простору та глядацького сприйняття.

Фундатор модерної театральної теорії Едвард Гордон Крег вбачає у масці шлях до порятунку театру від «копіювання життя». За його судженнями людське обличчя занадто емоційне та мінливе для високого мистецтва. Д. Рудая у своїй дисертації зазначає: «Е. Г. Крег вважав, що актор має піти, а на його місце повинна прийти «надмаріонетка», адже визнав ляльку «найчистішим» видом актора, оскільки її рухи і прояви повністю контролюються творцем» [3]. Маска за Е. Г. Крегом накладає на актора обов'язок стати «архітектурним». Тіло звільняється від психологічних переживань і стає інструментом передачі чистих символів. Актор стає «живою статуєю». Це радикальний перехід від фізичного тіла до тіла-об'єкта, що є фундаментальним для театру ляльок. Е. Г. Крег вважає, що живий актор часто обмежений власною психологічністю та випадковими емоціями. На його думку, ідеальний сценічний виконавець повинен бути подібним до маріонетки – цілком підпорядкованим художній концепції режисера. У цьому контексті маска відіграє важливу роль, оскільки вона допомагає подолати індивідуальність актора і створити узагальнений сценічний образ. Ідеї Е. Г. Крега значною мірою вплинули на розвиток театру ляльок і пластичного театру ХХ століття, оскільки вони підкреслюють значення формальної пластики, стилізації та умовності сценічного образу.

Так само важливий внесок у розвиток практики сценічної маски робить французький театральний педагог Ж. Лекок. Він розглядає маску як інструмент розвитку тілесної свідомості актора. Французький практик Ж. Лекок перетворює маску на головний інструмент дослідження людської природи у фізичному театрі. Його концепція нейтральної маски є базовою для розуміння сучасної тілесності. Нейтральна маска не має виразу. Вона змушує актора перебувати в стані «до-дії». Оскільки міміка відсутня, виразність

переноситься на дихання, хребет і центр ваги. Тіло стає «чистим аркушем». Ж. Лекок стверджує, що лише в масці актор може відчутти «економіку руху» – відсутність зайвих жестів. Це шлях до універсального тіла, що здатне втілювати стихії та матерії. Коли актор одягає нейтральну маску, його обличчя перестає передавати емоції. У результаті жест, поза, ритм руху і просторові траєкторії стають головними носіями сенсу. Метод Ж. Лекока широко використовується у фізичному театрі, сучасному театрі ляльок та перформативних практиках.

Також у 1920-х роках О. Шлеммер у Театрі Баугаузу здійснює революцію, поєднавши тіло актора з абстрактною геометрією. Його маски-шоломи перетворюють голову на кулю, що повністю змінює сприйняття пропорцій тіла. О. Шлеммер використовує металеві та скляні маски, що мають форму куль або дисків. Це позбавляло актора індивідуальності, перетворюючи його на рухому скульптуру. О. Шлеммер розглядає тіло як механічну систему в просторі. У «Триадичному балеті» маска змушує актора рухатися як автомат або маріонетка. Це тіло-конструкція, де біологічні імпульси пригнічені заради візуальної математичної гармонії. За словами О. М. Шабаліної: «Автори поміщали тіло виконавців у механічне приладдя, усередині якого тіло перетворювалося на двигун – саме виконавець ставав витокком енергії для руху приладдя, яке без тіла залишалося нерухомим мотлохом» [4].

Порівнюючи ці підходи, можна виділити три різні вектори трансформації:

За Е. Г. Крегом: Тіло – це символ. Маска підносить актора до рівня ідеального об'єкта. Маска повністю стирає особистість актора, він стає «тінню» задуму режисера.

За Ж. Лекоком: Тіло – це органіка. Маска вивільняє природну енергію та ритм, приховуючи соціальне обличчя. Маска допомагає актору знайти «спільний знаменник» людства, але при цьому зберігає його індивідуальну майстерність.

За О. Шлеммером: Тіло – це математика. Маска інтегрує людину в технологічний та геометричний простір. Особистість тут не важлива, важлива лише функція у просторі.

Отже, маска в сучасному театрі ляльок та перформансі виступає не як завіса, а як збільшувальне скло для тілесності. Вона вимагає від виконавця переходу від «психологічного театру» до «театру фізичної присутності». Незалежно від того, чи прагне режисер до геометричної абстракції О. Шлеммера, чи до антропологічної чистоти Ж. Лекока, маска залишається головним засобом подолання антропоцентризму та відкриття нових можливостей людського тіла.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Ареф'єва А. Ю. Символологія концептів «Тіло без органів» Антонена Арто та «надмаріонетка» Гордона Крега як феномен метаантропології сценічного синтезу. *МД-Експеримент*. 2024. URL: <https://md-eksperiment.org/post/20240318-symvololohija-kontseptiv-tilo-bez-orhaniv-antonyena-arto> (дата звернення: 05.03.2026)
2. Бучма О. Теорія «надмаріонетки» Гордона Крега як виражальний засіб театру ляльок. *Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць*. 2021. Вип. 39. С. 235-238. URL: <https://surl.li/dvykmr> (дата звернення: 05.03.2026)
3. Опря П. Феноменологія руху: від теорії Моріса Мерло-Понті до театральної практики Жака Лекока. *HUMANITIES STUDIES: Collection of Scientific Papers / Ed. V. Voronkova. Zaporizhzhia: Publishing house «Helvetica», 2025. 24 (101). P. 71–80. URL: <https://doi.org/10.32782/hst-2025-24-101-07>* (дата звернення: 05.03.2026)
4. Рудая Д. Образна система вистав сучасного театру ляльок України: візуальний компонент. *Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. Київ, 2024. URL:

https://knutkt.edu.ua/wpcontent/uploads/2025/04/Rudaia_dysertatsiia_EP.pdf
f (дата звернення: 05.03.2026)

5. Шабаліна О. М. 2021. Від універсалізму до універсальності. Тріади Баугаузу: предмет, костюм, танець. *Культура України*, (72), 156–165.
URL: <https://doi.org/10.31516/2410-5325.072.22> (дата звернення: 05.03.2026)
6. Savinkina A. S. Bauhaus Theater: Oskar Schlemmer's Experiments, 2021.
URL: <https://press-libfl.tilda.ws/bauhaus-theater> (дата звернення: 05.03.2026)

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

ОСОБЛИВОСТІ РОБОТИ РЕЖИСЕРА З ХУДОЖНИКОМ ПІД ЧАС ПОСТАНОВКИ ВИСТАВИ У ТЕАТРІ ЛЯЛЬОК

Театр ляльок – це особливий вид театрального мистецтва, де художня форма і пластична виразність відіграють не меншу роль, ніж драматургія та акторська гра. Основу сценічного образу тут формує взаємодія режисера і художника, адже саме вони спільно створюють візуальну, стилістичну і емоційну атмосферу вистави.

Злагоджена робота цих двох митців визначає художню якість вистави, її глибину, виразність і відповідність задуму.

Режисер театру ляльок – це не лише організатор творчого процесу, а й провідник ідеї вистави, який визначає основну режисерську концепцію: Тему, конфлікт, жанр тощо. У театрі ляльок режисер працює не лише з акторами, а й із засобами художнього вираження – лялькою, декорацією, світлом, звуком. Він мислить образами, що мають синтетичний характер: пластичний, зоровий і звуковий одночасно.

Режисер повинен чітко уявляти:

- тип ляльки (тростинна, маріонетка, планшетна, тіньова тощо);
- її можливості в русі, пластиці, виразності;
- взаємодію ляльки з актором і предметним середовищем.

Художник-постановник створює візуальну мову вистави, яка допомагає глядачеві сприймати сценічну дію як цілісне художнє явище.

Його завдання полягає у:

- розробці сценографічного рішення (декорацій, кольорової гами, фактури);
- створенні ляльок – їх конструкції, костюмів, пропорцій;

- формуванні єдиного пластичного стилю спектаклю.

Художник у театрі ляльок має передбачати, як лялька «оживатиме» на сцені. Тому створення ляльки – це завжди результат синтезу мистецтв: скульптури, живопису, дизайну, механіки та психології.

Етапи спільної роботи режисера і художника.

1. Підготовчий етап

На початковому етапі режисер формує концепцію вистави, визначає тему, жанр, цільову аудиторію. Художник долучається до роботи вже на стадії сценарного або літературного матеріалу. Відбувається творча розмова про ідею, образи, настрій, сценічний простір, світло, колір, масштаб ляльок.

2. Етап ескізів і макетів

Після узгодження концепції художник створює ескізи ляльок і декорацій, а режисер оцінює їх з точки зору драматургії та дії. Тут важливо, щоб художнє бачення не вступало в конфлікт з режисерським задумом, а збагачувало його.

3. Репетиційний процес

Під час репетицій режисер і художник спільно контролюють сценічний простір. Виникають питання адаптації ляльок до ритму спектаклю, мізансцен, освітлення тощо. Художник може змінювати конструкцію ляльок, а режисер – ритміку мізансцен.

4. Прем'єрний етап.

На фінальному етапі робота переходить у площину сценічної гармонії. Режисер координує всі компоненти – гру акторів, музику, світло, кольорову гаму, а художник контролює естетичну узгодженість візуального рішення.

5. Сценографія як спільна мова режисера і художника.

Сценографія в театрі ляльок – не фон, а активний учасник дії. Вона визначає простір, масштаб і навіть характер персонажів. Для режисера важливо, щоб сценографічне рішення підсилювало драматургію, а для художника – щоб воно не обмежувало рух і пластику ляльок.

6. Творчий діалог як основа спільної роботи

Співпраця режисера і художника вимагає взаємної довіри, відкритості до експерименту та розуміння специфіки театру ляльок. Ефективний творчий діалог ґрунтується на:

- спільному аналізі драматургії;
- обговоренні образної системи вистави;
- пошуку стилістичної єдності.

Саме єдність режисерського і художнього мислення забезпечує глядачеві повноцінне естетичне сприйняття.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Книга О. *Сучасна сценографія українського театру ляльок*. Херсон : Таврія, 2021.
2. Мішуков О. *Театр ляльок як синтетичне мистецтво*. Херсон : Вид-во ХДУ, 2020.
3. Фесенко С. Я. Особливості виховання актора-лялькаря/ Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти/ Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, м. Харків : Україна, 2018. Вип. 51. 208 с.

ШТЕФАН Олександр Федорович

старший викладач кафедри акторського мистецтва та режисури драми

Київського національного університету театру, кіно і телебачення

імені І. К. Карпенка-Карого, аспірант

ПЕРФОРМАТИВНІ ПРАКТИКИ ЯК ІНСТРУМЕНТ СУЧАСНОЇ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ

Сучасний розвиток театрального мистецтва відбувається в умовах активних культурних трансформацій, що супроводжуються переосмисленням ролі актора, режисера, глядача та самої структури сценічної дії. Одним із ключових явищ цього процесу є так званий перформативний поворот у мистецтві другої половини ХХ – початку ХХІ століття, який суттєво вплинув на методологію підготовки митців сцени. У цьому контексті особливої актуальності набуває використання перформативних практик як інструменту сучасної мистецької освіти.

Актуальність теми зумовлена необхідністю адаптації традиційної системи театральної підготовки до нових умов функціонування сценічного мистецтва, у яких драматургічний текст перестає бути єдиним центром сценічної композиції, а театральна дія набуває комплексного мультимодального характеру. Відповідно, сучасна мистецька освіта дедалі активніше інтегрує практики тілесної виразності, імпровізації, просторового мислення, роботи з медіа та колективного творчого процесу.

Теоретичне підґрунтя використання перформативних практик у підготовці фахівців театрального мистецтва сформувалося у межах *performance studies* та досліджень перформативності. Як зазначає Еріка Фішер-Ліхте, сучасна театральна подія формується як процес взаємодії між виконавцем і глядачем, у межах якого значення виникає безпосередньо під час сценічної дії. Перформативність у цьому контексті постає як здатність сценічної події створювати смисл через тілесну присутність, ритм, взаємодію

простору та енергетику виконання. У результаті театральна вистава перестає бути лише інтерпретацією драматургічного тексту і перетворюється на процес співтворчості виконавців і глядачів.

Подібні процеси безпосередньо пов'язані з розвитком постдраматичного театру, поняття якого було введено німецьким театрознавцем Гансом-Тісом Леманном. Дослідник зазначає, що у постдраматичному театрі сценічна дія формується як взаємодія різних художніх систем – тілесності, голосу, музики, візуальних образів і медіа, що змінює традиційну ієрархію сценічних знаків та висуває на перший план перформативний характер театральної події. У таких умовах підготовка сучасного актора потребує не лише роботи з драматургічним матеріалом, а й опанування широкого спектра сценічних технік, що забезпечують його здатність працювати у багаторівневому художньому середовищі.

Передумови використання перформативних практик у підготовці актора / режисера можна простежити ще у творчій діяльності українського режисера Леся Курбаса, який розглядав театр як синтетичну систему сценічної дії, у якій слово, рух, ритм і музика утворюють єдину композиційну структуру. У межах діяльності мистецького об'єднання «Березіль» функціонували театральні студії, лабораторії та освітні підрозділи, що поєднували акторський тренінг, режисерський експеримент і теоретичні дослідження, фактично формуючи модель театру як освітньо-дослідницького простору.

Перформативні практики в підготовці актора сьогодні виконують важливу методологічну функцію, оскільки дозволяють розширити межі традиційного акторського тренінгу. Якщо класична модель підготовки актора була орієнтована передусім на психологічний аналіз ролі та логіку драматичної дії, то сучасні навчальні програми передбачають розвиток тілесної чутливості, голосової імпровізації, сценічної присутності та здатності до колективної творчості.

Перформативні практики активно застосовуються також у межах site-specific проєктів, документального театру та міждисциплінарних мистецьких

лабораторій, що сприяють формуванню нових моделей сценічної комунікації. У таких формах театральної діяльності особливого значення набуває взаємодія виконавця з простором, аудиторією та соціальним контекстом вистави. Як зазначають дослідники сучасного театру, перформативний підхід передбачає зміщення акценту з інтерпретації тексту на процес створення сценічної події як унікального досвіду співприсутності виконавця і глядача.

Особливу роль перформативні практики відіграють у формуванні нової моделі сценічної мови сучасного актора. У постдраматичному театрі сценічне слово функціонує як один із елементів складної системи сценічних знаків, що взаємодіє з тілесністю, ритмом і просторовою організацією вистави. У результаті акторська майстерність набуває синтетичного характеру, що потребує інтеграції різних видів сценічної підготовки.

Таким чином, використання перформативних практик у сучасній мистецькій освіті сприяє формуванню нової моделі професійної підготовки митця сцени, орієнтованої на розвиток творчої автономії, міждисциплінарного мислення та здатності працювати у складному художньому середовищі сучасного театру. Перформативний підхід дозволяє розглядати мистецьку освіту не лише як систему передачі професійних навичок, а як простір творчого дослідження, у межах якого формується нова художня свідомість сучасного актора.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Fischer-Lichte E. *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*. London : Routledge, 2008.
2. Lehmann H.-T. *Postdramatic Theatre*. London: Routledge, 2006.
3. Курбас Л. *Філософія театру* / упоряд. М. Лабінський. Київ : Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2001. 917 с.

ЩЕГЕЛЬ Вікторія Сергіївна,
аспірантка кафедри акторського мистецтва та режисури драми
Київського національного університету театру,
кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого

КОЛИ ТІЛО ГОВОРИТЬ: ТІЛЕСНІ ПРАКТИКИ ЯК РІВНОПРАВНИЙ ЗАСІБ ТЕАТРАЛЬНОГО ВИСЛОВЛЮВАННЯ В СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ ТЕАТРІ

Сьогодні в театрі можна побачити безліч різних жанрів вистав від вже звичної «трагедії» до «перформативно-фізичної моновистави». Експериментальні проекти, що розширюють театральні здобутки і акцентують увагу на тілесному смислотворенні, дозволяють не лише митцям пізнавати нові (чи не так нові, як досить нестандартні) способи існування та вираження сценічного образу, а й трансформують роль глядача: зі спостерігача у співучасника (залучаючи механізми кінестатичної емпатії). Як зазначає Н. Федіна [1], фізичний діалог, що виникає між акторами та глядачами – це відносини, засновані на фізичних імпульсах, що йдуть від актора, які сприймає власним тілом глядач. Тілесна метафора стає основним медіумом, що залучає глядача до глибинного підсвідомого діалогу, вільного від мовних бар'єрів.

Традиційна парадигма, що панувала до останньої третини ХХ ст., сформувала рамки розуміння тіла в межах медицини та біології [4, с. 183]. Ігнорування тілесного потенціалу як динамічного медіуму, що може забезпечити безперервну генерацію художніх сенсів, поступово зникало, шукаючи шляхи заміни вербального тексту (в театральній сфері). Таким чином, перед митцями постала нова форма комунікації, яка заповонила не один вид мистецтва.

В сучасному українському театрі все частіше з'являються вистави, чи то пак перформативні проекти, які рефлексують проблеми сьогодення, минулого, що відображаються у тілі. Пластичні та фізичні вистави дозволяють

розширити діапазон художньої виразності, де тіло виконавця трансформується з інструменту технічної віртуозності в потужний медіум для трансляції складних філософських концепцій та гостросоціальних наративів. Такі роботи іноді можуть містити в собі синтез слова і руху (який все ж домінує), але здебільшого вони вибудовують автономну семіотичну систему, де тіло не ілюструє текст, а генерує власні сенси через динаміку, напругу та ритм. Опрацювавши матеріали статей про фізичний театр в українському контексті [2; 3], а також спираючись на власні емпіричні спостереження, вважаю належним згадати окремі постановки в сучасному українському театрі (зазначу, що це лише частина робіт, просто хочу згадати саме їх), де провідним інструментом комунікації постає тіло актора: «Хтось, такі як я» та «Тут буде сад» (реж. Ніна Хижна, Харківський незалежний театр «Нафта»), «Праматері степів» (реж. Ніна Змерзла, Київський національний академічний Молодий театр), «Кураж» (реж. Олексій Скляренко, Київський театр юного глядача на Липках), «Заколисани» (реж. Вікторія Степанкова, Творче об'єднання «AMÆNTES»).

Отже, в сучасному українському мистецькому просторі спостерігається інтенсивний розвиток перформативних форм, заснованих на тілесних практиках. Акторське тіло в подібних виставах стає рупором закладених ідей, рівноправним із вербальним текстом засобом художньої комунікації. Воно не лише передає смисли, а й формує автономну мову сценічного висловлювання, здатну безпосередньо впливати на глядацьке сприйняття. Таким чином, тілесність у сучасному українському театрі постає не як допоміжний елемент, а як повноцінний інструмент осмислення реальності, що розширює межі театрального дискурсу та актуалізує нові способи взаємодії між актором і глядачем.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Федіна Н. С. Мова руху та її фізичний аспект у сценічному мистецтві. *Культура та інформаційне суспільство XXI століття* : Матеріали всеукр. науково-теорет. конф. молодих уч., м. Харків, 18–19 квіт. 2019 р. С. 273–274.
2. Федіна Н. С. Практика «фізичного театру» в сучасному сценічному мистецтві. *Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку* : Матеріали міжнар. наук. конф., м. Харків, 22–23 лист. 2018 р. С. 199–201.
3. Фізичний театр як форма театрального мистецтва: український контекст. / Я. Ланчак та ін. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв*. 2023. Т. 6, № 2. С. 127–140.
4. Шабаліна О. Мова тіла як пластичний вимір ХХ ст. *Культура України*. 2015. № 51. С. 182–192.