

ISSN 2616-759X (Print)  
ISSN 2617-1236 (Online)

# ВІСНИК КИЇВСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

Серія: Сценічне мистецтво

*Науковий журнал*

---

**2023**

Том  
Vol. **6**

**№2**

---

*Scientific Journal*

**BULLETIN**  
OF KYIV  
NATIONAL  
UNIVERSITY  
OF CULTURE  
AND ARTS

Series in Stage Art

Київський національний університет культури і мистецтв  
Вісник Київського національного університету культури і мистецтв.  
Серія: Сценічне мистецтво

Науковий журнал

«Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво» є важливим міжнародним форумом, на сторінках якого обговорюють питання науки та практики всіх видів сценічного мистецтва. Тут можуть висуватися і піддаватися дискусії гіпотези як науково-теоретичного, так і творчо-педагогічного характеру. Такий підхід свідчить, що історія сценічного мистецтва має сучасне значення, що мистецтвознавчим дослідженням потрібна методологія, а театральній критиці та педагогіці – інформаційне поле для дискусій.

У журналі опубліковано матеріали з питань теорії, історії і практики світового та українського сценічного мистецтва.

*Рекомендовано до друку Вченою радою Київського національного університету культури і мистецтв  
(протокол № 3 від 14.09.2023 р.)*

Відповідно до наказу Міністерства освіти і науки України № 420 від 15.04.2021 науковий журнал включено до категорії «Б» Переліку наукових фахових видань України, у яких можуть публікуватися результати дисертаційних робіт на здобуття наукових ступенів доктора і кандидата наук у галузі знань «Мистецтвознавство» зі спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»

---

**Головний редактор**

**Катерина Юдова-Романова** – кандидат мистецтвознавства, доцент (Київський національний університет культури і мистецтв, Україна).

**Відповідальний секретар**

**Тетяна Совсіра** – кандидат мистецтвознавства, доцент (Київський національний університет культури і мистецтв, Україна).

**Члени редакційної колегії**

**Шарка Гавлічкова Кисова** – доктор філософії у галузі мистецтвознавства, доцент (Університет імені Масарика, Чехія); **Оксана Гарачковська** – доктор філологічних наук, професор (Київський національний університет культури і мистецтв, Україна); **Світлана Деркач** – кандидат мистецтвознавства, професор (Київський національний університет культури і мистецтв, Україна); **Микола Крипчук** – кандидат мистецтвознавства, доцент (Київський національний університет культури і мистецтв, Україна); **Мирoslava Мельник** – кандидат мистецтвознавства, доцент (Київський національний університет культури і мистецтв, Україна); **Роман Миш** – доктор хабілітований гуманітарних наук, професор (Варшавський університет, Польща); **Олена Хистун** – доктор культурології, професор (Київський національний університет культури і мистецтв, Україна).

**Голова редакційної ради**

**Сергій Безрубенко** – доктор філософських наук, професор, почесний академік Національної академії мистецтв України (Київський національний університет культури і мистецтв, Україна).

**Члени редакційної ради**

**Фадель Альмуфайл** – доктор філософії з педагогічних наук (Вищий інститут театрального мистецтва, Держава Кувейт); **Наталія Владімірова** – доктор мистецтвознавства, професор, член-кореспондент Національної академії мистецтв України (Національна академія мистецтв України, Україна); **Олександр Клековкін** – доктор мистецтвознавства, професор, член-кореспондент Національної академії мистецтв України (Національна академія мистецтв України, Україна); **Неллі Корнієнко** – доктор мистецтвознавства, професор, академік Національної академії мистецтв України (Національний центр театрального мистецтва імені Леся Курбаса, Україна); **Ігор Юджін** – доктор мистецтвознавства, старший науковий співробітник, член-кореспондент Національної академії мистецтв України (Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського Національної академії наук України, Україна).

**Рецензенти**

**Тетяна Бойко** – кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник (Київський національний університет культури і мистецтв); **Ганна Веселовська** – доктор мистецтвознавства, професор (Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України); **Юрій Висоцький** – доцент (Київський національний університет театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого); **Світлана Луковська** – кандидат мистецтвознавства (Національна музична академія України імені П. І. Чайковського); **Олена Москаленко-Висоцька** – доцент (Київський національний університет культури і мистецтв); **Роман Набоков** – кандидат мистецтвознавства, доцент (Харківська державна академія культури); **Тетяна Совсіра** – кандидат мистецтвознавства, доцент (Київський національний університет культури і мистецтв, Україна); **Іван Сорока** – кандидат мистецтвознавства, доцент (Київський університет культури); **Вікторія Стрельчук** – кандидат педагогічних наук, професор (Київський університет культури); **Марина Татаренко** – кандидат педагогічних наук, доцент (Київський національний університет культури і мистецтв).

---

*Науковий журнал відображається в таких базах даних: BASE, Crossref, DOAJ, Google Академія, MIAR, OpenAIRE, Polska Bibliografia Naukowa (PBN), ResearchBib, ROAD: довідник наукових ресурсів відкритого доступу, Scilit, Index Copernicus, Journals Master List, Journal Factor, JournalTOCs, Ulrich's Periodicals Directory, WORLDCAT, World Catalogue of Scientific Journals, Національна бібліотека України імені В. І. Вернадського, Наукова періодика України (УРАН).*

---

**Найменування органу реєстрації  
друкованого видання**

Міністерством юстиції України видано Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації № 23120-12960 Р Серія КВ від 25.01.2018

**ISSN**

ISSN 2616-759X (Print)  
ISSN 2617-1236 (Online)

**Рік заснування**

2018

**Періодичність**

2 рази на рік

**Засновник/адреса**

Київський національний університет культури і мистецтв,  
вул. С. Коновальця, 36, м. Київ, Україна, 01133

**Адреса редакційної колегії**

вул. Д. Дорошенка, 14, каб. 29, м. Київ, Україна, 01042

**Видавництво**

Видавничий центр КНУКіМ, вул. Д. Дорошенка, 14, м. Київ, Україна, 01042

**Сайт**

artonscene.knukim.edu.ua

**E-mail**

artonscene@knukim.edu.ua, iudovakateryna@gmail.com

**Телефон**

+38(050)3812292

*За точність викладених фактів та коректність  
цитування відповідальність несе автор*

© Київський національний університет культури і мистецтв, 2023  
© Автори, 2023

Kyiv National University of Culture and Arts  
**Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts.**  
**Series in Stage Art**  
Scientific Journal

“Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Stage Art” is an important international forum; the Journal covers the issues of science and practice of all types of performing arts. There are scientific, theoretical, and creative education hypotheses. The approach shows that the history of the performing arts is of contemporary significance, art studies require methodology, and theatre criticism and pedagogy need information fields for discussions.

The Journal publishes materials on the theory, history and practice of the world and Ukrainian Performing Arts.

*Recommended for publication by the Academic Council of Kyiv National University of Culture and Arts  
(Minutes No 3 from 14.09.2023)*

In accordance with the order of the Ministry of education and science of Ukraine No. 420 dated 15.04.2021,  
the Scientific Journal is included in B Category of the list of scientific professional publications of Ukraine, which can  
publish the results of the List of professional scientific publications of Ukraine, which may publish the results of dissertations  
for the DSc and PhD degrees in the field of study “Art Studies”, programme subject area 026 “Performing Arts”

---

**Editor-in-Chief**

**Kateryna Iudova-Romanova** – PhD in Art Studies, Associate Professor (Kyiv National University of Culture and Arts, Ukraine).

**Executive Secretary**

**Tetiana Sovhyra** – PhD in Art Studies, Associate Professor (Kyiv National University of Culture and Arts, Ukraine).

**Editorial Board**

**Svitlana Derkach** – PhD in Art Studies, Professor (Kyiv National University of Culture and Arts, Ukraine); **Oksana Harachkovska** – DSc in Philology, Professor (Kyiv National University of Culture and Arts, Ukraine); **Sharka Havlichkova Kysova** – PhD in Art Studies, Associate Professor (Masaryk University, Czech Republic); **Olena Khlystun** – DSc in Cultural Studies, Professor (Kyiv National University of Culture and Arts, Ukraine); **Mykola Krypchuk** – PhD in Art Studies, Associate Professor (Kyiv National University of Culture and Arts, Ukraine); **Myroslava Melnyk** – PhD in Art Studies, Associate Professor (Kyiv National University of Culture and Arts, Ukraine); **Roman Mnych** – Doctor habil. in Humanities, Professor (University of Warsaw, Poland).

**Chief of the Editorial Council**

**Serhii Bezklubenko** – DSc in Philosophy, Professor, Honorary Academician of the National Academy of Arts of Ukraine (Kyiv National University of Culture and Arts, Ukraine).

**Members of the Editorial Council**

**Fadhel Almuwail** – PhD in Education (Higher Institute of Theatre Arts, State of Kuwait); **Oleksandr Klekovkin** – DSc in Art Studies, Professor, Corresponding Member of the National Academy of Arts of Ukraine (National Academy of Arts of Ukraine, Ukraine); **Nelli Korntenko** – DSc in Art Studies, Professor, Academician of the National Academy of Arts of Ukraine (Les Kurbas National Centre of Theatre Arts, Ukraine); **Nataliia Vladymyrova** – DSc in Art Studies, Professor, Corresponding Member of the National Academy of Arts of Ukraine (National Academy of Arts of Ukraine, Ukraine); **Ihor Yudkin** – DSc in Art Studies, Senior Researcher, Corresponding Member of the National Academy of Arts of Ukraine (Rylskiy Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine, Ukraine).

**Reviewers**

**Tetiana Boiko** – PhD in Art Studies, Senior Researcher (Kyiv National University of Culture and Arts); **Svitlana Lukovska** – PhD in Art Studies (Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music); **Olena Moskalenko-Vysotska** – Associate Professor (Kyiv National University of Culture and Arts); **Roman Nabokov** – PhD in Art Studies, Associate Professor (Kharkiv State Academy of Culture); **Ivan Soroka** – PhD in Art Studies, Associate Professor (Kyiv University of Culture); **Tetiana Sovhyra** – PhD in Art Studies, Associate Professor (Kyiv National University of Culture and Arts, Ukraine); **Victoria Strelchuk** – PhD in Pedagogy, Professor (Kyiv University of Culture); **Maryna Tatarenko** – PhD in Pedagogy, Associate Professor (Kyiv National University of Culture and Arts); **Hanna Veselovska** – DSc in Art Studies, Professor (Modern Art Research Institute of National Academy of Arts of Ukraine); **Yurii Vysotskyi** – Associate Professor (Kyiv National I. K. Karpenko-Karyi University of Theatre, Cinema and Television).

---

*The Scientific Journal is displayed in such databases: BASE, Crossref, DOAJ, Google Scholar, MIAR, OpenAIRE, Polska Bibliografia Naukowa (PBN), ResearchBib, ROAD: the Directory of Open Access scholarly Resources, Scilit, Index Copernicus Journals Master List, Journal Factor, JournalTOCs, Ulrich's Periodicals Directory, WORLDCAT, World Catalogue of Scientific Journals, Vernadsky National Library of Ukraine, Scientific Periodicals of Ukraine (URAN).*

---

**Name of authority registration of the printed edition**

The certificate of Media Outlet State Registration No 23120-12960 P Series KV dated 25.01.2018 issued by the Ministry of Justice of Ukraine

**ISSN**

ISSN 2616-759X (Print)  
ISSN 2617-1236 (Online)

**Year of foundation**

2018

**Frequency**

twice a year

**Founder/Postal address**

Kyiv National University of Culture and Arts, 36, Yevhena Konovaltsia St., Kyiv, 01133, Ukraine

**Editorial board address**

14 Dmytra Doroshenka St., off. 29, Kyiv, Ukraine, 01042

**Publisher**

KNUKiM Publishing Centre, 14 Dmytra Doroshenka St., Kyiv, Ukraine, 01042

**Web-site**

artonscene.knukim.edu.ua

**E-mail**

artonscene@knukim.edu.ua, iudovakateryna@gmail.com

**Tel.**

+38(050)3812292

*The author is responsible for the accuracy of the facts and correctness of the citation*

© Kyiv National University of Culture and Arts, 2023  
© Authors, 2023

## ЗМІСТ

## ПИТАННЯ ТЕОРІЇ ТА ІСТОРІЇ

|                         |   |     |
|-------------------------|---|-----|
| <b>Яніна Бабченко</b>   | Багатогранність творчої особистості<br>Жана Мельникова                                  | 108 |
| <b>Руслан Никоненко</b> | Формування понятійно-категоріального<br>апарату в дослідженнях з пластичної<br>режисури | 119 |

## ПРОБЛЕМИ ПРАКТИКИ

|   |  |     |
|---|--|-----|
| <b>Ярослав Ланчак,<br/>Андрій Маслов-Лисичкін,<br/>Ірина Маслова-Лисичкіна,<br/>Олександр Бутко</b> | Фізичний театр як форма театрального<br>мистецтва: український контекст  | 127 |
| <b>Валерія Штефюк</b>   | Інтеркультурний акторський тренінг<br>як ефективна форма розширення<br>та формування професійних<br>умінь і навичок актора | 141 |

## ТЕАТРАЛЬНА ПЕДАГОГІКА

|   |   |     |
|---|---|-----|
| <b>Олена Абрамович,<br/>Вікторія Чорна</b>                        | Теоретико-методологічні аспекти<br>сучасної театральної педагогіки  | 153 |
| <b>Ігор Борко,<br/>Катерина Пивоварова,<br/>Аліса Колпащикова</b> | Методи та форми навчання<br>студентів бакалаврату спеціальності<br>«Сценічне мистецтво» під час<br>воєнного стану в Україні | 167 |
| <b>Наталія Фоломєєва</b>  | Застосування елементів<br>методики Артура Лессака<br>у вокальній підготовці акторів   | 178 |

## CONTENTS

## ISSUES OF THEORY AND HISTORY

|                                |  |     |
|--------------------------------|--|-----|
| <b><i>Yanina Babchenko</i></b> | The Versatility of Zhan Melnykov's Creative Personality                                | 108 |
| <b><i>Ruslan Nykonenko</i></b> | Formation of the Conceptual and Categorical Apparatus in Research on Plastic Directing | 119 |

## PROBLEMS OF PRACTICE

|  |  |     |
|--|--|-----|
| <b><i>Yaroslav Lanchak,<br/>Andrii Maslov-Lysychkin,<br/>Iryna Maslova-Lysychkina,<br/>Oleksandr Butko</i></b> | Physical Theatre as a Form of Theatrical Art: Ukrainian Context  | 127 |
| <b><i>Valeriia Shtefiuk</i></b>  | Intercultural Acting Training as an Effective Form of Expanding and Developing Professional Skills of an Actor | 141 |

## THEATER PEDAGOGY

|   |  |     |
|---|--|-----|
| <b><i>Olena Abramovych,<br/>Viktoriiia Chorna</i></b>                       | Theoretical and Methodological Aspects of Contemporary Theatre Pedagogy  | 153 |
| <b><i>Ihor Borko,<br/>Kateryna Pyvovarova,<br/>Alisa Kolpashchykova</i></b> | Methods and Forms of Teaching Bachelor's Degree Students in the Field of "Performing Arts" During Martial Law in Ukraine | 167 |
| <b><i>Nataliia Folomieieva</i></b>  | Application of Arthur Lessac's Methodology Elements in Actors' Vocal Training  | 178 |

DOI: 10.31866/2616-759X.6.2.2023.288147

УДК 792.071.2(477)Мельников

**БАГАТОГРАННІСТЬ ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ  
ЖАНА МЕЛЬНИКОВА****Яніна Бабченко***кандидат мистецтвознавства;**e-mail: yanina.bambinos@gmail.com; ORCID: 0000-0003-0759-3577**Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна***Анотація**

У статті акцентовано на репрезентативних епізодах творчості, проведено аналіз специфіки виконавської манери, режисерського почерку українського актора, режисера і сценографа, художнього керівника Дніпропетровського академічного театру драми і комедії Жана Мельникова. **Мета дослідження** полягає в мистецтвознавчому аналізі феномену багатогранності творчої особистості на прикладі Ж. Мельникова. **Методологія дослідження** обумовлена метою дослідження і передбачає застосування загальнонаукових і мистецтвознавчих методів пізнання, зокрема історико-культурного, біографічного, формально-логічного, жанрово-стилістичного й теоретичного. **Наукова новизна** роботи полягає у виявленні багатогранності творчої особистості одного з провідних діячів українського театру другої половини ХХ – перших десятиліть ХХІ ст., а також виявленні його резонансних акторських, режисерських і сценографічних прийомів. **Висновки.** Поняття «багатогранність» щодо творчої діяльності дніпровського актора, режисера і сценографа Ж. Мельникова можна інтерпретувати в контексті творчої особистості, яка проявила себе в різних сферах діяльності. Творчість Ж. Мельникова є багатожанровим і багатоплановим тристороннім процесом, що виражається в поєднанні різноманітних підходів до режисерського прочитання відомих творів класичної та сучасної драматургії, акторської інтерпретації образів героїв, а також художнього оформлення сценічного простору вистав. Підхід до режисерської експлікації (за Ж. Мельниковим) передбачає можливість творчої трансформації тексту з метою посилення певного акценту й осучаснення драматичного твору. Постановки майстра характеризуються масштабністю порушеної проблематики, оригінальністю думки, висотою ідеалів, пошуком істини та прагненням вплинути на свідомість глядача (навіть на комедійному матеріалі). Створені акторські образи вирізняються нестандартністю прочитання, детальністю психологічного розкриття, органічним поєднанням драматичної напруги та гумору.

**Ключові слова:** Жан Мельников; багатогранність; творча особистість; актор; режисер; сценограф; український театр

### Постановка проблеми

Жан Олександрович Мельников (1936–2021 рр.) – народний артист України, видатний український театральний діяч, з ім'ям якого нерозривно пов'язана історія розвитку театрального мистецтва Дніпра, яскравий приклад універсально обдарованої особистості, наділеної різнобічними здібностями, реалізованими в плідній діяльності актора, режисера, сценографа, художнього керівника Дніпропетровського академічного театру драми і комедії. Його сценічна діяльність – значне явище українського театрального мистецтва другої половини ХХ – перших десятиліть ХХІ ст., у якому відображені основні проблеми сучасної реальності: моральні проблеми, проблеми культури та мови, національної єдності та сили.

Актуальність дослідження визначається необхідністю спеціального, системного дослідження театральної діяльності Ж. Мельникова.

### Аналіз останніх досліджень і публікацій

Дослідження особливостей творчості театральних діячів у вітчизняному театрознавстві та мистецтвознавстві було і лишається одним з пріоритетних напрямів. У наукових публікаціях Т. Нечаєнко, С. Плуталова та А. Дорофєєвої (2020), І. Іващенко та В. Стрельчук (2020; 2021), Н. Гусакової та Е. Хвостової (2021) К. Пивоварової, Ю. Циватої, Є. Скрипник (2022), Т. Бойко та М. Татаренко (2022), опублікованих протягом останніх чотирьох років, проаналізовано різноманітні аспекти творчої діяльності, розглянуто проблеми режисерської поетики та жанрово-стилістичних особливостей постановок Д. Богомазова, А. Приходька, П. Ільченка, В. Московченка, І. Уривського, унікальність художнього світу актора Б. Ступки та ін.

Вагомим внеском у збереження пам'яті про творчий шлях народного артиста України Жана Мельникова є монографія українського театрознавця А. Тулянцева «Жан Мельников» (2002), присвячена, зокрема, діяльності майстра на сцені та в кіно. Численні публікації у регіональній пресі свідчать про неабиякий інтерес суспільства до творчості митця як актора, режисера, художнього керівника Дніпропетровського академічного театру драми і комедії, педагога та громадського діяча (Абрамова, 2006; Поліщук, 2013). Проте особливості творчої діяльності Ж. Мельникова й досі лишаються поза увагою сучасних науковців і вимагають всебічного висвітлення.

### Виклад основного матеріалу

Багатогранність – складний стик кількох сторін і проявів, множинність різних рис у творчості того чи того творця, якщо мова йде про галузь мистецтва.

У цій статті поняття «багатогранність» розуміємо в значенні «множинності» та «розмаїття», тобто певної сукупності проявів творчого генія театрального діяча.

Діяльність справжнього митця завжди багатогранна, оскільки, як творець, він прагне проявити себе в багатьох галузях культури.

Безпосередньою галуззю розкриття таланту Ж. Мельникова в молоді роки було акторське мистецтво, проте, як і багато талановитих діячів театру, з набуттям творчого досвіду він відчув потребу спробувати донести своє світовідчуття та світобачення до глядача ще й через режисуру, сценографію та музику.

У мистецтвознавчих дослідженнях творчість театральних діячів звичайно розділяється на етапи. У цій статті аналіз творчості Ж. Мельникова розділено на такі періоди: ранній (1952–1987 рр.) та пізній (1988–2021 рр.).

Творчий шлях Ж. Мельникова розпочався у 1952 р. З 1954 р. (з перервами) – актор, а з 1978 р. – актор і режисер Дніпропетровського російського драматичного театру.

Навчався в Дніпропетровському театральному училищі (1958 р.) в І. Кобринського – відомого режисера, який поєднував педагогічну працю з практичною режисурою і працював у Дніпропетровському українському музично-драматичному театрі ім. Т. Шевченка (1935–1944 рр., 1950–1955 рр.) та Дніпропетровському театрі російської драми ім. Максима Горького (1944–1950 рр., 1955–1960 рр., 1962–1979 рр.). Постановки І. Кобринського, такі як «Правда» О. Корнійчука (1937 р.), «Навіки разом» Л. Дмитерка (1951 р.), «Ревізор» М. Гоголя та «Під золотим орлом» Я. Галана (1952 р.), «Мораль пані Дульської» Г. Запольської (1956 р.) й інші, побудовані на принципі тонкого психологічного театру, вирізняючись високохудожнім узагальненням та образністю (Бабій, 2013). Саме І. Кобринський вплинув на формування творчої манери й філософічність мислення Ж. Мельникова, його розуміння акторської професії та осмислення призначення театального мистецтва в цілому.

Суттєвим практичним досвідом для актора-початківця стала головна роль школяра Олега Савіна у виставі «В пошуках радості» В. Розова (режисер І. Кобринський, 1958 р.) та співпраця із зірковим ансамблем – Є. Шершневою, Є. Берковичем, В. Векшиним, І. Ерельтом та ін. До опанування характеру свого героя молодий актор йшов «від себе» і зумів правдиво передати не лише душевні поривання п'ятнадцятирічного школяра, але й складний процес становлення особистості, яка шукає відповіді на складні життєві проблеми, зокрема на не до кінця осмислене глобальне питання: навіщо замінювати чисті та дорогі цінні духовні радості сурогатами (Слобода, 2008).

У виконанні Ж. Мельникова головний герой, сповнений життям, щирістю та безпосередністю, підриває сюжет своїм «пошуком радості» життя та презентує глядачу людину нового часу. Актор пояснює невинні вчинки свого героя його внутрішньою гарячністю, душевним неспокоєм, переживанням за долю близьких йому людей.

Талановито втілюючи характерних і комічних персонажів, Ж. Мельников поступово переходить до драматичних ролей. Яскравим прикладом стала роль Євгена Лукашина у виставі «З легким паром!» за п'єсою Е. Брагінського та Е. Рязанова «Одного разу новорічної ночі, або З легким паром» (Абрамова, 2006).

У 1977 р. головний режисер Дніпропетровського російського драматичного театру ім. Максима Горького (нині Дніпровський академічний театр драми і комедії) Є. Зубовський запропонував Ж. Мельникову втілити образ 55-річного Олексія Миколайовича Сарафанова в комедії «Старший син» за п'єсою О. Вам-



пілова. Ж. Мельникову вдалося створити образ надзвичайно чарівного, сповненого живого почуття та зворушливості музиканта-кларнетиста, який грає в клубі залізничників; показати глядачу його внутрішній світ, молодий і світлий, що надало виставі потрібної тональності (Абрамова, 2006).

Серед багатьох ролей Ж. Мельникова, утілених на дніпропетровській сцені, театральні критики виділяють такі: Дядька Лева («Лісова пісня» Лесі Українки), Георга («Кін IV» Г. Горіна), Василя («Вечір» О. Дударева), Едигея («І довше віку триває день» Ч. Айтматова), Васильєва («Вибір» Ю. Бондарева), Михайла («Зикови» Максима Горького), Худякова («Характери» за В. Шукшиним), Івана («Іван і Мадонна» А. Кудрявцева), Гаєва («Вишневий сад» А. Чехова), Швейка («Йосиф Швейк проти Франца Йосифа» Я. Гашека), Короля Ліра («Король Лір» В. Шекспіра). Наголошують на тому, що майстру «властиві оригінальність прочитання, глибина психологічного розкриття, поєднання гумору та драматичної напруги» (Бабій, 2018), а також створення незвичних за змістом і формою сценічних образів.

Вітчизняний мистецтвознавець А. Тулянцеv (2002, с. 4) високо оцінює творчість митця та засвідчує його неабияку багатогранну працьовитість:

Його [Ж. Мельникова] мистецтво – мистецтво перетворення, мистецтво створення «життя людського духу» на сцені та на екрані. Володіючи майстерністю, досвідом, чудовими сценічними даними, темпераментом, акторською чарівністю, він кожного дня багато працює, грає вистави, зустрічає глядачів – ось звичайний перебіг життя не тільки актора, а й художнього керівника. [Переклад мій. – Я. Ю.]

111

Багатогранність творчої особистості Жана Мельникова проявилася і в музиці – у багатьох виставах його герої грали на фортепіано, баяні, акордеоні, балалайці або гітарі. Окрім того, майстер є автором музики до постановок Дніпропетровського академічного театру драми і комедії («Се-ля-ві, або чоловічий рід, єдине число» Ж.-Ж. Брікера та М. Ласега, 1996 р.; «Весільний марш» В. Азернікова, 2001 р.; «Занадто жонатий таксист» Р. Куні, 2005 р.; «Останній герой» О. Марданя, 2005 р. та ін.) (Днепропетровский академический театр русской драмы им. М. Горького, б.д.).

Роль Короля Ліра у постановці молодого режисера В. Пінського виявилася для Ж. Мельникова знаковою і багато в чому визначила подальший напрям творчості. Зі спогадів майстра дізнаємося, що, як актор, він не був остаточно задоволений створеним образом. Задані режисером межі здавалися занадто тісними: «Мені було мало того, що запропонував режисер, хоча критики глядачі дуже добре сприйняли нашу виставу, але кожного разу, граючи Ліра, я відчував потребу зрозуміти: в ім'я чого король вчинив так зі своїми доньками і підданими» (Поліщук, 2013). Наприкінці 1990-х рр. Ж. Мельников розпочав роботу над ґрунтовною розробкою власної інтерпретації однієї з найвідоміших шекспірівських трагедій.

У контексті специфіки теми статті розглянемо роботу майстра над режисерською експлікацією («деталізований комплекс таких задумів, рішень, цілей, за-

вдань, структурованих у логічній послідовності й закріплених письмово») (Кашуба, 2018, с. 49) вистави за п'єсою «Король Лір» В. Шекспіра більш детально, оскільки, на нашу думку, у ній розкривається унікальний авторський режисерський підхід Ж. Мельникова.

Художня інтерпретація передбачає заміну авторського тексту його аналогом, створеним спеціально для певної категорії споживачів (у цьому разі глядачів), які не знають мову оригіналу або з інших причин не здатні чи не бажають звернутися до першоджерела. Переклад передбачає адекватну передачу стилю, фабули та філософської проблематики оригіналу твору. Проте переклад трагедій В. Шекспіра – надзвичайно складний, а будь-яке різночитання стає приводом тривалих дискусій, оскільки в цього автора значення має не лише кожне слово, але й кожен звук, до того ж деякі нюанси гри слів помітні лише на слух (Holbrook, 1993, с. 39).

Є різноманітні переклади п'єси. Вільний переклад М. Гнедича «Король Лір (Леар)» здійснений на початку XIX ст. з французької обробки Ж.-Ф. Дюсі. Переклад М. Кузьміна 1936 р. адекватно передає сюжет та успішно трактує складні пасажи, проте цей варіант вважають не театральним через емоційну стриманість. Переклад Т. Щепкіної-Куперник також досить наближений до оригіналу. Переклад Б. Пастернака – високохудожній і народний, здійснений за принципом «від перекладу слів до перекладу думок», але принципово неточний, характеризується відступами від шекспірівського тексту. Переклад О. Сороки, у якому поєднано досить високу точність з живою, емоційною мовою, передає всі контрасти першоджерела (від риторики до сленгу). Увагу Ж. Мельникова привернуло словосполучення «трагедія про короля» у назві перекладу відомого літератора, поета і композитора Срібного віку М. Кузьміна «Трагедія про Короля Ліра». Це стало підґрунтям для режисерської експлікації в цілому і визначило назву вистави – «Трагедія про короля...»: «Неважливо, який король, в якій державі, важливо, що відбулося з людиною, яка втратила країну... Потім я вирішив і весь текст побудувати на різних перекладах, що дало абсолютно несподіваний і глибокий ефект, новий погляд на стару історію» (Абрамова, 2006, с. 3).

Вистава у постановці Ж. Мельникова мала назву «Трагедія в Королі Лірі». Це було нове прочитання класичного шекспірівського тексту. Режисер так розставив акценти, щоб передати глядачам всю «трагедію головного героя, його біль через розділ держави, відступництво та зраду близьких людей» (Шевченко, 2018).

Підхід до режисерської експлікації (за Ж. Мельниковим) передбачає можливість творчої трансформації тексту з метою посилення певного акценту або осучаснення драматичного твору (наприклад, під час роботи над постановкою вистави «Іван та Мадонна» за п'єсою А. Кудрявцева Ж. Мельников (з дозволу автора) змінив п'єсу, залишивши головного героя живим, зробив пролог та епілог вистави, дописав сцену про те, як колишній фронтовик вимушений просити милості).

У 2014 р. до 200-річчя Кобзаря Ж. Мельников здійснив постановку (автор режисури та сценографії) вистави «Інші духом» (сцени з життя молодого Тараса Шевченка) А. Калініченка. В інтерпретації майстра Тарас Шевченко (актор

А. Мельников) постає як поет і громадянин, чуттєва, глибока людина, яка кохає і кохана. Завдяки властивому режисеру відчуттю епохи постановка співзвучна часу, торкається багатьох актуальних питань, дає змогу поглянути на українські події 2014 р. крізь призму образу постаті поета (Кокоско, 2014).

Режисура Ж. Мельникова пізнього періоду творчості (1988–2021 рр.) – своєрідний підсумок багаторічних роздумів майстра про життя, суспільство та людину. Постановки вистав «Іван і Мадонна» А. Кудрявцева (1988 р., Ж. Мельников, Н. Масальська), «Трагедія про короля...» В. Шекспіра (1999 р.), «Акомпаніатор» А. Галіна (2000 р.), «У сутінках» О. Дударева (2004 р.), «Останній герой» О. Мардяна (2006 р.), «Мир твоєму дому» Шолом-Алейхема (2009 р.), «Палата бізнес-класу» О. Коровкіна (2012 р.), «Інші духом» О. Калініченка (2014 р.), «Потрібен брехун» Д. Псафаса (2015 р.) (Бабій, 2018), «Геній і безпутність» Г. Горіна, «Занадто жонатий таксист» та «Таксист-2» за п'єсами Р. Куні тощо характеризуються широтою та глибиною піднятої проблематики, нестандартністю думки, висотою ідеалів, постійних пошуків істини, прагненням «доторкнутися до тонкого плану» глядача.

Однією із зіркових постановок Ж. Мельникова стала вистава «Мир дому твоєму» (нова редакція за мотивами повісті «Листи Тев'є-молочника» Шолом-Алейхема), у якій він виконав головну роль – молочника Тев'є (рис. 1). Відмовившись від ідеї коштовних декорацій і помпезних костюмів, режисер робить акцент на надзвичайно точній психологічній акторській грі.

У репертуарі, що обрав художній керівник Дніпропетровського академічного театру драми і комедії Ж. Мельников, пріоритет надано комедіям «Палата бізнес-класу» О. Коровкіна, «Потрібен брехун» Д. Псафаса, «Занадто жонатий таксист», «Таксист 2» Р. Куні та ін. Це свідчить про бажання майстра, щоб театр відповідав запитам сучасного глядача. Принципово важливою є відмова від будь-якої вульгарності, що руйнує людську гідність – у виставах увага глядача фокусується на осмисленні актуальних питань і явищ людського суспільства.

Аналізуючи сценографічні оформлення вистав, які розробив Ж. Мельников («Се-ля-ві, або чоловічий рід, єдине число» Ж.-Ж. Брікера та М. Ласега, 1996 р.; «Весільний марш» В. Азернікова, 2001 р.; «Останній герой» О. Мардяна, 2005 р.; «Мир твоєму дому» Шолом-Алейхема, 2009 р.; «Інші духом» А. Калініченка тощо), можемо констатувати домінування функції означення конкретного місця дії (певною мірою дотриманню такої естетичної, художньої спрямованості сприяє очікування глядача, прагнення бачити вистави безпосередніх життєвих відповідностей). У межах життєподібної декорації, яку майстерно втілила художниця-виконавиця О. Бабай, Ж. Мельников прагне створити необхідну почуттєву ат-

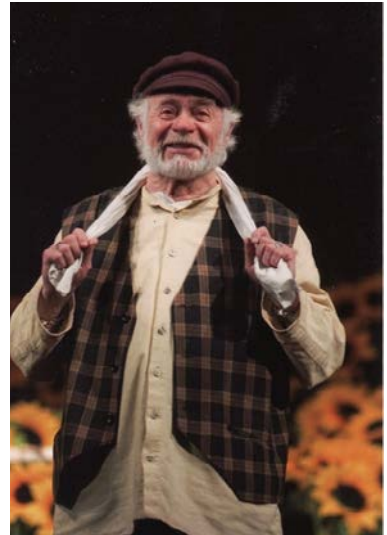


Рис. 1. Ж. Мельников у ролі Тев'є в трагікомедії «Мир дому твоєму»

Шолом-Алейхема  
(Шевченко, 2018)

мосферу постановки. За допомогою відповідних мальовничих і світлових засобів, кольорової гами, композиційних співвідношень Ж. Мельников художньо наповнює та розширює сценічний простір вистави, ретранслюючи глядачу передусім власне (режисерське) ставлення до сценічної дії. Значну роль у створенні атмосфери вистав відіграють мальовничі задники декорацій – дерев'яний тин із соняшниковими полями на тлі синього вечірнього неба («Мир твоєму дому» Шолом-Алейхема (2009 р.)) (Днепропетровский академический театр русской драмы им. М. Горького, 2009); величезні картини в золотих рамах – збільшені на плотері репродукції малюнків Т. Шевченка («Інші духом» А. Калініченка, 2014 р.).

На думку Ж. Мельникова, українська театральна культура – це передусім психологічний театр, у якому творчі експерименти й авангард не мають нівелювати сформовані традиції. Багатогранність його творчої особистості виражається в прагненні розмовляти з глядачем мовою акторського, режисерського, сценографічного та музичного мистецтва.

Жан Олександрович Мельников – митець, творець, який убачав своїм головним завданням збереження духовності українського суспільства.

**Наукова новизна роботи** полягає у виявленні багатогранності творчої особистості одного з провідних діячів українського театру другої половини ХХ – перших десятиліть ХХІ ст. Жана Мельникова й осмисленні його резонансних акторських, режисерських і сценографічних прийомів.

## Висновки

Поняття «багатогранність» щодо творчої діяльності дніпровського актора, режисера і сценографа Жана Мельникова можна інтерпретувати в контексті багатогранності творчої особистості, яка проявила себе в різних сферах діяльності. Творчість Ж. Мельникова являє собою різносторонній процес, відображення акторської, режисерської, сценографічної та музичної діяльності.

Хронологічні межі діяльності Ж. Мельникова охоплюють другу половину ХХ – перші два десятиліття ХХІ ст. У статті виокремлено ранній (1952–1987 рр.) та пізній (1988–2021 рр.) періоди творчості, що характеризуються пошуком нових шляхів розвитку українського психологічного театру відповідно до особливостей мистецьких тенденцій соціокультурного простору України.

Виявлено багатожанровість і багатоплановість творчості Ж. Мельникова, що виражається в поєднанні різноманітних підходів до режисерського прочитання відомих творів класичної та сучасної драматургії, акторської інтерпретації образів героїв, а також художнього оформлення сценічного простору вистав. Підхід до режисерської експлікації (за Ж. Мельниковим) передбачає можливість творчої трансформації тексту з метою посилення певного акценту або осучаснення драматичного твору. Постановки майстра характеризуються масштабністю піднятої проблематики, оригінальністю думки, висотою ідеалів, постійними пошуками істини, прагненням «доторкнутися до тонкого плану» глядача (навіть на комедійному матеріалі). Створені протягом багаторічної професійної діяльності акторські образи вирізняються нестандартністю прочитання, детальністю психологічного розкриття, органічним поєднанням драматичної напруги та гумору.

## СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Абрамова, Т. (2006, 28 липня). Жан Мельников сыграл роль Жени Лукашина задолго до появления «Иронии судьбы». *Наше місто*, 106(2465), 3.
- Бабій, Г. А. (2013). Кобринський Ілля Григорович. В *Енциклопедія Сучасної України*. <https://esu.com.ua/article-8896>
- Бабій, Г. А. (2018). Мельников Жан Олександрович. В *Енциклопедія Сучасної України*. <https://esu.com.ua/article-66393>
- Бойко, Т., & Татаренко, М. (2022). Нова парадигма української класики: вистави Івана Уривського на камерних сценах Києва. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво*, 5(2), 127–136. <https://doi.org/10.31866/2616-759X.5.2.2022.266527>
- Гусакова, Н., & Хвостова, Т. (2021). Сценічна творчість Богдана Ступки: особливості прийомів і методів його акторської майстерності. *Мистецтвознавчі записки*, 39, 256–260. <https://doi.org/10.32461/2226-2180.39.2021.238735>
- Днепропетровский академический театр русской драмы им. М. Горького. (2009, 7 октября). Премьера!!!. <https://web.archive.org/web/20220605154618/https://gorkiy-theatre.at.ua/news/premera/2009-10-07-21>
- Днепропетровский академический театр русской драмы им. М. Горького. (б.д.). Спектакли. <https://web.archive.org/web/20220608175759/https://gorkiy-theatre.at.ua/publ/1>
- Іващенко, І. В., & Стрельчук, В. О. (2020). Режисура Дмитра Богомазова в контексті інноваційних сценічних практик. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія «Мистецтвознавство»*, 42, 170–176. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.42.2020.207648>
- Іващенко, І. В., & Стрельчук, В. О. (2021). Специфіка творчої репрезентації класичних і сучасних текстів у режисурі А. Приходька. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 1, 221–225. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2021.229600>
- Кашуба, В. Г. (2018). Режисерська експлікація в театрі: сутність і проблематика методу. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*, 23, 47–51.
- Кокошко, Ю. (2014, 02 квітня). *Любимый и одинокий Тарас*. Днепр вечерний. <https://dv-gazeta.info/vechyorika/kultura/lyubimyiy-i-odinokiy-taras.html>
- Нечаєнко, Т., Плуталов, С., & Дорофєєва, А. (2020). Специфіка режисерської творчості Володимира Московченка в динаміці розвитку театральної культури Луганщини. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво*, 3(2), 180–192. <https://doi.org/10.31866/2616-759X.3.2.2020.219281>
- Пивоварова, К., Цивата, Ю., & Скрипник, Є. (2022). Неокласичний стиль театральної режисури Петра Ільченка. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво*, 5(2), 150–161. <https://doi.org/10.31866/2616-759X.5.2.2022.266531>
- Поліщук, Т. (2013). Жан Мельников: «Якщо за маскою і костюмом немає індивідуальності, то такий актор – не цікавий!». *День*, 70. <https://day.kyiv.ua/article/kultura/zhan-melnykov-yakshcho-za-maskoyu-i-kostyumom-nemaye-individualnosti-takyu-aktor-ne>
- Слобода, В. В. (Упоряд.). (2008). *Люди і долі*. Ліра.



- Тулянцеv, А. А. (2002). *Жан Мельников*. Днепропетровская книжная типография.
- Шевченко, О. (2018, 16 січня). *Жан Мельников: життя та сцена*. Портал «ДніпроКультура». [https://www.dnipro.lib.dp.ua/index.php?route=information/project&prj\\_id=225](https://www.dnipro.lib.dp.ua/index.php?route=information/project&prj_id=225)
- Holbrook, H. (1993). Foreword. In J. F. Andrews (Ed.), *King Lear (Everyman Shakespeare)*. Orion Publishing Group.

## REFERENCES

- Abramova, T. (2006, July 28). Zhan Melnikov sygral rol Zheni Lukashina zadolgo do poiavleniia "Ironii sudby" [Zhan Melnikov played the role of Zhenya Lukashin long before the advent of The Irony of Fate]. *Nashe misto*, 106(2465), 3 [in Russian].
- Babii, H. A. (2013). Kobrynskyi Illia Hryhorovych [Illia Hryhorovych Kobrynskyi]. In *Entsyklopediia Suchasnoi Ukrainy* [Encyclopedia of modern Ukraine]. <https://esu.com.ua/article-8896> [in Ukrainian].
- Babii, H. A. (2018). Melnykov Zhan Oleksandrovych [Zhan Oleksandrovich Melnikov]. In *Entsyklopediia Suchasnoi Ukrainy* [Encyclopedia of modern Ukraine]. <https://esu.com.ua/article-66393> [in Ukrainian].
- Boiko, T., & Tatarenko, M. (2022). Nova paradyhma ukrainskoi klasyky: vystavy Ivana Uryvskoho na kamernykh stsenakh Kyieva [A new paradigm of Ukrainian classics: performances of Ivan Uryvskiy on the Kyiv chamber stages]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Stage Art*, 5(2), 127–136. <https://doi.org/10.31866/2616-759X.5.2.2022.266527> [in Ukrainian].
- Dnipro Academic Drama and Comedy Theatre*. (2009, October 7). Premera!!! [Premiere!!!]. <https://web.archive.org/web/20220605154618/https://gorkiy-theatre.at.ua/news/premera/2009-10-07-21> [in Russian].
- Dnipropetrovsk Academic Theatre of Russian Drama named after Maxim Gorky*. (n.d.). Spektakli [Performances]. <https://web.archive.org/web/20220608175759/https://gorkiy-theatre.at.ua/publ/1> [in Russian].
- Holbrook, H. (1993). Foreword. In J. F. Andrews (Ed.), *King Lear (Everyman Shakespeare)*. Orion Publishing Group [in English].
- Husakova, N., & Khvostova, T. (2021). Stsenichna tvorchoist Bohdana Stupky: osoblyvosti pryiomiv metodiv yoho aktorskoi maisternosti [Bohdan Stupka stage creativity: techniques and methods features of his acting skills]. *Notes on art criticism*, 39, 256–260. <https://doi.org/10.32461/2226-2180.39.2021.238735> [in Ukrainian].
- Ivashchenko, I. V., & Strelchuk, V. O. (2020). Rezhysura Dmytra Bohomazova v konteksti innovatsiinykh stsenichnykh praktyk [Dmytro Bohomazov's style of directing in the context of innovative theatrical practices]. *Bulletin of KNUKiM. Series in Arts*, 42, 170–176. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.42.2020.207648> [in Ukrainian].
- Ivashchenko, I. V., & Strelchuk, V. O. (2021). Spetsyfika tvorchoi reprezentatsii klasychnykh i suchasnykh tekstiv u rezhysuri A. Prykhodka [The specifics of the creative representation of classical and modern texts in the direction of A. Prykhodko]. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*, 1, 221–225. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2021.229600> [in Ukrainian].
- Kashuba, V. H. (2018). Rezhyserska eksplikatsiia v teatri: sutnist i problematyka metodu [Director's explanation in the theater: essence and problems of the method]. *Naukovyi*

*visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho*, 23, 47–51 [in Ukrainian].

- Kokoshko, Iu. (2014, April 02). *Liubymy i odinokii Taras* [Beloved and lonely Taras]. Dnepro vechernii. <https://dv-gazeta.info/vechoryorka/kultura/lyubimyiy-i-odinokiy-taras.html> [in Russian].
- Nechaienko, T., Plutalov, S., & Dorofieieva, A. (2020). Spetsyfika rehyserskoï tvorchosti Volodymyra Moskovchenka v dynamitsi rozvytku teatralnoi kultury Luhanshchyny [The specifics of Volodymyr Moskovchenko's directorial work in the dynamics of the development of theater culture in the Luhansk region]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Stage Art*, 3(2), 180–192. <https://doi.org/10.31866/2616-759x.3.2.2020.219281> [in Ukrainian].
- Polishchuk, T. (2013). Zhan Melnykov: "Iakshcho za maskoiu i kostiumom nemaie indyvidualnosti, to takyi aktor – ne tsikavyi!" [Zhan Melnykov: "If there is no individuality behind the mask and costume, then such an actor is not interesting!"]. *Den*, 70. <https://day.kyiv.ua/article/kultura/zhan-melnykov-yakshcho-za-maskoyu-i-kostyumom-nemaye-indyvidualnosti-takyy-aktor-ne> [in Ukrainian].
- Pyvovarova, K., Tsyvata, Yu., & Skrypnyk, Ye. (2022). Neoklasychnyi styl teatralnoi rehysury Petra Ilchenka [The neoclassical style of theatre directing by Petro Ilchenko]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Stage Art*, 5(2), 150–161. <https://doi.org/10.31866/2616-759X.5.2.2022.266531> [in Ukrainian].
- Shevchenko, O. (2018, January 16). *Zhan Melnykov: life and scene*. Portal "DniproKultura". [https://www.dnipro.lib.dp.ua/index.php?route=information/project&prj\\_id=225](https://www.dnipro.lib.dp.ua/index.php?route=information/project&prj_id=225) [in Ukrainian].
- Sloboda, V. V. (Comp.). (2008). *Liudy i doli* [People and destinies]. Lira [in Ukrainian].
- Tuliantcev, A. A. (2002). *Zhan Melnykov* [Zhan Melnikov]. Dnepropetrovskaia knizhnaia tipografia [in Russian].

## THE VERSATILITY OF ZHAN MELNYKOV'S CREATIVE PERSONALITY

Yanina Babchenko

*PhD in Art Studies;*

*e-mail: yanina.bambinos@gmail.com; ORCID: 0000-0003-0759-3577*

*Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine*

### Abstract

The article focuses on representative episodes of creativity, analyses the specifics of the performing style and directorial handwriting of the Ukrainian actor, director, and set designer, artistic director of the Dnipro Academic Drama and Comedy Theatre Zhan Melnykov. **The purpose of the study** is to analyse the phenomenon of creative personality versatility on Zhan Melnykov's example. **The research methodology** is determined by the purpose of the study and involves the use of general scientific and art-historical methods of cognition, in particular, historical and cultural, biographical, formal and logical, genre and stylistic, and theoretical methods. **The scientific novelty** of the work lies in revealing the versatility of the creative personality of one of the leading figures of the Ukrainian theatre of the second half of the twentieth and the first decades of the twenty-first century, as well as in identifying his resonant acting, directing, and scenographic techniques. **Conclusions.** The concept of "versatility" in relation to the creative activity of the Dnipro actor, director, and set designer Zh. Melnykov can be interpreted in the context of a creative personality who has shown himself in various fields of activity. Zh. Melnykov's work is a multi-genre and multi-faceted tripartite process, which is expressed in a combination of various approaches to the director's interpretation of famous works of classical and contemporary drama, actor's interpretation of characters, and artistic design of the stage space of performances. The approach to the director's explication (according to Zh. Melnykov) implies the possibility of creative transformation of the text to strengthen a certain emphasis and modernise the dramatic work. The master's productions are characterised by the scale of the issues raised, originality of thought, high ideals, search for truth, and the desire to influence the viewer's consciousness (even on comic material). The created actors' characters are distinguished by their non-standard readings, detailed psychological disclosure, and an organic combination of dramatic tension and humour.

**Keywords:** Zhan Melnykov; versatility; creative personality; actor; director; set designer; Ukrainian theater



This is an open access journal and all published articles are licensed under a Creative Commons «Attribution» 4.0.



DOI: 10.31866/2616-759X.6.2.2023.288149  
УДК 792.02:316.772.4]:001.891(477)"19/20"

## ФОРМУВАННЯ ПОНЯТІЙНО-КАТЕГОРІАЛЬНОГО АПАРАТУ В ДОСЛІДЖЕННЯХ З ПЛАСТИЧНОЇ РЕЖИСУРИ

Руслан Никоненко

кандидат мистецтвознавства;

e-mail: ruslanikonenko@gmail.com; ORCID: 0000-0002-8379-7857

Київський університет культури, Київ, Україна

---

### Анотація

**Мета дослідження** – визначити передумови формування понятійно-категоріального апарату в пластичній режисурі, пов'язані зі специфікою виразності тіла в театральному мистецтві, крізь призму ідеології тілесності, норм і цінностей, які сформували культура та суспільство. **Методологія дослідження.** Для теоретичного осмислення закордонного й українського театрального досвіду застосовано метод історико-культурного аналізу; театрознавчий та мистецтвознавчий підхід – для дослідження сценічного втілення в сучасній українській постановочній практиці пластичних режисерських рішень. **Наукова новизна** полягає в уточненні театральних термінів і понять, а також в усуненні розбіжностей щодо трактування: уперше запропоновано визначення пластичної режисури; виявлено значення пластичного мотиву, пластичної лексики актора, пластичного рішення вистави, пластичної лінії, пластики, пластичності в театральній лексичі. **Висновки.** Дослідження виявило, що пластична режисура в театральному мистецтві України кінця ХХ – початку ХХІ ст. ґрунтується на сукупному поєднанні характерних танцювально-пластичних дискурсивних моделей у художньому просторі сучасного драматичного театрального мистецтва, створенні сенсової змістовної композиції постановки, майстерності мізансценування масових сцен, музично-пластичному підході до аналізу драматургії, використанні пластичних засобів виразності актора під час створення ролі та загального образу сценічного твору, передачі режисерської думки засобами візуального вираження. Можемо стверджувати, що всі вищезазначені чинники мають вплив на формування понятійно-категоріального апарату в дослідженні пластичної режисури в театральному мистецтві України кінця ХХ – початку ХХІ століття.

**Ключові слова:** пластична режисура; театральна режисура; пластичний мотив; пластична лексика актора; пластичне рішення; пластична лінія; пластика; пластичність

---

### Постановка проблеми

Головною проблемою режисера в процесі постановки сценічного твору є творчий пошук і реалізація художнього пластичного образу за допомогою спеціальних засобів, які побудовані на виразній організації руху, тобто тілесно-

пластичній партитурі актора, сценографічно-просторовому рішенні та костюмах.

У процесі уточнення сенсової інтерпретації деяких термінів театральної режисури здійснено спробу екстраполювати на теоретичні та практичні завдання пластичної режисури театральні терміни, які запозичені з інших видів мистецтва, таких як пластика, композиція, к'яроскуро, геометричні ритми, силует з живопису та скульптури; з музики канону, мотиву та контрапункту, літературних текстів і поезики, хореографічних пластичних мотивів та пластичної лінії, з метою художнього аналізу процесу утворення пластичних мотивів у постановках вітчизняних режисерів.

### Аналіз останніх досліджень і публікацій

Аналітичний огляд наукової літератури дає змогу зробити висновок, що деякі аспекти розвитку сучасної пластичної режисури в Україні (специфіку різнопланових режисерських практик в українському театральному мистецтві; режисерські експерименти в межах різноманітних жанрів у просторі модерну та постмодерну; особливості стилістики індивідуального режисерського почерку провідних українських режисерів; засоби пластичного оформлення сценографічного простору, взаємодію віртуальної реальності та театральної умовності; засоби тілесної виразності актора, пластику руху та ін.) досліджували й аналізували вітчизняні мистецтвознавці, зокрема О. Абрамович, С. Васильєв, Н. Владимірова, Л. Голубцова, М. Гринишина, О. Зінич, Н. Єрмакова, О. Клековкін, М. Ковальов, О. Ковальчук, О. Лачко, В. Мізяк, Ю. Москвічова, В. Пацунов, Л. Пацунова, К. Станіславська, Ю. Станішевський, В. Фіалко та ін.

**Мета статті** – визначити передумови формування понятійно-категоріального апарату в пластичній режисурі, пов'язані зі специфікою виразності тіла в театральному мистецтві, крізь призму ідеології тілесності, норм і цінностей, які сформували культура та суспільство.

### Виклад основного матеріалу

Театральне мистецтво – унікальний вид мистецтва, синтетичний за формою (завдяки впливу інших видів мистецтва, що входять у сценічні постановки у формі драматургії, музичного оформлення, хореографії, архітектури та декораційного мистецтва) і синкретичний за змістом (повнота прояву матеріалу театрального мистецтва міститься в акторській дії: сюжетно-фабульний стрій є результатом гри акторського ансамблю, музичне оформлення – розвитком інтонаційних можливостей акторського голосу, а простір вистави є розвитком акторської пластики).

Театральне мистецтво, за словами французького поета, художнього критика та одного з найвпливовіших діячів європейського авангарду початку ХХ ст. Г. Аполлінера, діалектичне, а його метою є основні життєві питання, важливі для глядача, що потребують вирішення і водночас розваги, пробудження інтересу в глядача до проблем, рішення яких він має знайти сам. Оскільки для реалі-

зації мети театрального мистецтва необхідним є вдосконалення засобів театру, Г. Аполлінер закликає не боятися експериментів і сміливо змінювати звичні норми, що не відповідають новим вимогам, поставленим перед театральним мистецтвом (Apollinaire, 1918). Наприклад, у пролозі до своєї драми «Груди Тересія» автор так пояснює причину впровадження для визначення жанру свого твору нового терміна «сюрреалістична драма» (*drame 'surréaliste*) (Apollinaire, 1918, p. 7):

Щоб охарактеризувати свою драму, я використав неологізм <...> і ввів прикметник сюрреалістичний, який зовсім не означає символічний <...>, а скоріше визначає течію в мистецтві, яка, якщо не є новішою за будь-що під сонцем, принаймні ніколи краще не слугувала для формулювання будь-якого кредо, ніякого художньо-літературного твердження. [*Переклад мій – Р. Н.*] (Apollinaire, 1918, p. 11)

Як і театру Г. Аполлінера, сучасному театру характерні експеримент, подив глядача, не імітація, а символіка, посилення референціальної ілюзії, вплив через розвагу та відповідність театральних засобів високій меті театрального мистецтва.

Відносини театру та режисера, особливо протягом ХХ ст., у прагненні сучасного театру до максимальної самостійності й виявлення власної специфічної театральної природи зазнали принципових змін. Новий сценічний синтез, підготовлений театральною режисурою в 1900–1930-х рр., посприяв становленню режисури як самостійного мистецтва, що наділене індивідуальною художньою значущістю, а його результатом є міжвидова форма режисерської драматургії.

У теорії театральної режисури природу та значення задуму розглядають як обов'язкову частину творчого процесу створення вистави та частину професійної творчої діяльності режисера, її результат, через цілісність якого передусім проявляється творчий характер режисури, її самостійність як особливої міжвидової форми театрального мистецтва.

В. Мізяк (2018) акцентує на необхідності пошуку сучасними мистецтвознавцями альтернативних підходів (історіографічних і формально-описових), що зумовлено зміною парадигм у науковому вимірі початку ХХІ ст. На думку дослідника, невідповідність рівня розвитку театральної практики та способів її вивчення й осмислення зумовлено виключно поодинокими зверненнями до таких дослідницьких підходів, як філософський, семіотичний, антропологічний, соціально-психологічний і герменевтичний. Науковець наголошує:

Режисерське мистецтво як об'єкт дослідження дозволяє розширити межі сучасного театрознавства, адже режисерські пошуки та експерименти на різних етапах історії українського театру віддзеркалювали складну взаємозалежність мистецького й суспільно-політичного розвитку, а також суперечливість взаємовпливу соціокультурних реалій, тематичних, стильових, жанрових пошуків митців театру. (Мізяк, 2018, с. 59)

Найголовнішою природною рисою мистецтва театральної режисури є вищезазначена динамічність, процес пластичних рішень і художніх образів, що передусім передбачає використання методу пластичного осмислення сюжету постановки, технологій створення образно-пластичного задуму, високий рівень розвитку пластичної культури та чітко визначені художні орієнтири хореографічно-пластичних складників.

На думку українського театрознавця О. Островерх (2011, с. 49), на сучасному етапі в українському театрі відбуваються неоднорідні процеси, а його полюсами є постановки «традиційного» театру, так званого «театру імітації», та «нового» театру, або так званого «театру безпосереднього впливу». Науковий аналіз та оцінка постановок «нового» театру, що характеризується домінуванням неадекватних традиційній театральній системі критеріїв, категорій і засобів виразності, викликають певні труднощі передусім через застосування застарілих методів дослідження. Зокрема, семантика та природа впливу предметно-пластичного середовища «нового» театру (багатовимірний простір) і «традиційного» (тримірний простір) надзвичайно відрізняються.

У розумінні й осмисленні специфіки театрального мистецтва як унікального специфічного ставлення людини до світу, виявлення змісту термінів і понять, у яких сконцентровано уявлення про загальні властивості предметів, об'єктів, явищ та відображено їхні найсуттєвіші якості (Шинкарук, 2002 с. 497), позиціонуємо одне з важливих завдань, розв'язання якого посприяє побудові дослідження за принципом від абстрактного до конкретного.

У науковій літературі термін «пластичність» з'являється в понятійному апараті класичної естетики та в романтиків, які надають йому універсального значення, утім розміщуючи в просторі реальних художніх форм. Пластичність – базовий принцип у структурі художньої свідомості, що передуює виникненню реальних творів.

Пластична режисура – музично-пластичний підхід до аналізу драматургії та створення сенсорної композиції постановки, що проявляється також у прагненні виховати синтетичного актора, у майстерності побудови масових сцен, використанні пластичної виразності актора, який створює роль та образ постановки в цілому.

Відповідно, позиціонуємо пластичну режисуру як динамічну конструкцію, де в процесі взаємодії з іншими елементами кожен окремий дієвий елемент має індивідуальне місце та функцію.

Отже, можемо припустити, що пластична режисура в сучасному українському театральному мистецтві – вид сценічно-театральної діяльності, що передбачає первинність візуально-тілесного підходу на всіх етапах постановки вистави та його домінантність у передачі режисерської думки (Никоненко, 2021, с. 12).

Музичність і вміння мислити хореографічними формами надзвичайно важливі в театральній режисурі, оскільки сценічна дія має вирізнятися чітко вибудованою в сценічному просторі пластикою та абсолютно корелювати (у ритмічному та руховому аспектах) і синхронізуватися з музичним матеріалом.

Протягом багатьох століть еволюції театральне мистецтво, як складний і багатоаспектний феномен, увібрало в себе елементи різних видів і підвидів мистецтва в повному різноманітті його стилів, художньо-естетичних і тілесних за-

собів виразності. Проте артистична пластика завжди лишалася домінантною в складному контексті його розвитку.

У театральній режисурі пластика найчастіше визначається як узгодженість, гармонійність і виправданість рухів та жестів актора.

У сучасному науковому вимірі є кілька визначень поняття «пластична виразність» як одного з прийомів створення художньої образності в сценічному творі, що сприяє вираженню пластичної ідеї.

Сучасні вітчизняні дослідники Д. Іванов та В. Холоденко (2019, с. 95) наголошують, що проблема виразності є однією з головних проблем філософії мистецтва. Виразність доцільно позиціонувати як загальну філософську категорію, а не лише як категорію мистецтва, оскільки її специфічною рисою є виявлення ступеня людського у світі.

У дослідженні пластичну виразність тлумачимо в контексті режисерської діяльності як одну з найважливіших характеристик художнього образу театральної постановки, що полягає у відображенні сенсово-змістової частини в чуттєвій формі й викликає у глядача відчуття задоволення від процесу сприйняття цілісної та єдиної художньої форми, як реакцію на виразність сценічної лексики. Пластичну виразність театральної постановки трактуємо як специфічні способи створення художньої образності твору.

Пластичну виразність розуміємо як комплекс спеціальних навичок і вмінь актора, що сприяє художньому втіленню образу. Пластична виразність має двоїсту природу – моторну (тілесну, внутрішнім стрижнем якої є драматургічний розвиток змісту сценічного твору; таким чином актор вибудовує логіку пластичного рішення художнього образу персонажа) і психічну (чуттєво-емоційну, що підкорена розв'язанню сенсових, тематичних та естетичних завдань).

Пластична лексика актора – це своєрідна художня система, що розвивається під впливом двох взаємодоповнювальних процесів – сенсо- та формотворення. Сенсове значення пластичної виразності актора складається з індивідуальної значущості виразних рухів тіла й універсального сенсу тілесності в культурі. Елементами процесу сенсоутворення є пластичні мотиви – природні та умовні рухи, що сприяють чіткішому уявленню багатогранної структури мови театральної постановки.

Дослідження виявило, що канонічні знаки пластики виражаються в:

- типі театральної лексики (сценічна лексика), типі дії (образ) і типі реакції (тілесний рух);
- жесті (руки актора), вчинку (міміка актора) та поведінковому тексті (майстерність актора).

У загальній теорії мистецтва на початку ХХ ст. склалося уявлення, що лінія, відповідно її умовності, свідчить про різні рівні взаємовідносин об'єкта з простором. З нею пов'язаний жест – рух тіла, змістова структура якого виражена зовнішньою формою – малюнком, лінійним рухом контуру.

Пластичне рішення вистави формується в процесі постійного спілкування акторів з предметним світом сцени, сукупним сценічним середовищем.

Композиційні рівні у виставі перебувають у постійному динамічному розвитку відповідно до звуко-музичного ладу та сюжетно-драматичного розвитку сценічного твору.

Мистецтво театральної режисури характеризується наявністю спільних для усіх видів мистецтва законів композиції та виключно режисерськими композиційними прийомами.

У композиції вистави діють закони контрасту, повтору та варіації (модуляції), а в його пластичній композиції вони реалізуються в пластичних формах, тобто у формах дії, художньо організованої в часі та просторі.

Отже, взаєморозміщення частин утворює композиційну єдність сценічного твору, задає їм осмислену форму. Композиція вистави, як і композиція окремої драматичної сцени, – процес видозмін частин форми, що розвивається в часі, відповідно доцільності набуває характеристика композиції як рухомої, мінливої, проте не дієвої, оскільки термін «дієвість» може застосовуватися виключно до терміна «мізансцена»: композиція видозмінюється, а мізансцена, в якій актор діє, впливає на глядача, взаємодіючи з ним.

Надзвичайно важливими аспектами пластичної форми сценічної дії є мізансценічний малюнок та темпоритмічна структура, оскільки стильові, жанрові й інші ознаки форми безпосередньо пов'язані з ними та не тільки проявляються за допомогою мізансцени і темпоритму, а й узагалі не можуть бути реалізовані інакше.

Жанр вистави, що безпосередньо пов'язаний з авторським стилем режисера, визначається його художніми позиціями й творчою індивідуальністю.

Пластична композиція вистави набуває виразності й естетичної завершеності завдяки вдало знайденому пластичному мотиву з багатим асоціативним змістом (наприклад, дух історичної доби, метафоричне вираження певної ідеї та ін.).

Пластична режисура передбачає особливе сприйняття людини (особливу творчу уяву, що народжує художній образ) у галузі пластичних відчуттів, а режисерська обдарованість визначається наявністю та рівнем розвитку пластичної уяви.

Пластична уява – це здатність уяви наділяти думку, що зароджується, в пластично оформлені образи, тобто у форми дії, художньо організовані в часі та просторі. Це простежується в загальній композиційно-динамічній структурі вистави, пластичному змалюванні персонажів і мізансценічній лексиці як найбільш наочному прояві творчого почерку режисера. Пластична уява містить відбиток усієї людської біографії режисера, його життєвого досвіду та позатеатральних вражень і здатна «переробляти», тобто перетворювати на пластичний образ, несподівані «висхідні матеріали».

**Наукова новизна** полягає в уточненні театральних термінів і понять, а також в усуненні розбіжностей щодо трактування: уперше запропоновано визначення пластичної режисури; виявлено значення пластичного мотиву, пластичної лексики актора, пластичного рішення вистави, пластичної лінії, пластики, пластичності в театральній лексиці.

## Висновки

Дослідження виявило, що пластична режисура в театральному мистецтві України кінця ХХ – початку ХХІ ст. ґрунтується на сукупному поєднан-



ні характерних танцювально-пластичних дискурсивних моделей у художньому просторі сучасного драматичного театрального мистецтва, створенні сенсорної змістовної композиції постановки, майстерності мізансценування масових сцен, музично-пластичному підході до аналізу драматургії, використанні пластичних засобів виразності актора під час створення ролі та загального образу сценічного твору, передачі режисерської думки засобами візуального вираження. Можемо стверджувати, що всі вищезазначені чинники мають вплив на формування понятійно-категоріального апарату в дослідженні пластичної режисури в театральному мистецтві України кінця XX – початку XXI століття.

### СПИСОК ПОСИЛАНЬ

---

- Іванов, Д., & Холоденко, В. (2019). Розвиток пластично-емоційної виразності засобами сучасної хореографії. В *Проблеми сучасної мистецької освіти*, [Матеріали конференції] (Вип. 14, с. 94–99). Видавництво Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова.
- Мізяк, В. Д. (2018). *Культурологічні виміри режисерських практик у драматичних театрах Харкова другої половини XX – початку XXI ст.* [Дисертація кандидата мистецтвознавства, Харківська державна академія культури]. [https://ic.ac.kharkov.ua/nauk\\_rob/specrada/specrada/old\\_2018/Mizyak/disMizyak.pdf](https://ic.ac.kharkov.ua/nauk_rob/specrada/specrada/old_2018/Mizyak/disMizyak.pdf)
- Никоненко, Р. М. (2021). *Пластична режисура в українському театральному мистецтві кінця XX – початку XXI століття* [Автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства, Київський національний університет культури і мистецтв].
- Островерх, О. (2011). Сучасний театр: між сценографією та інсталяцією. *Курбасівські читання*, 6(1), 45–53.
- Шинкарук, В. І. (Ред.). (2002). *Філософський енциклопедичний словник*. Абрис.
- Apollinaire, G. (1918). *Les Mamelles de Tiresias*. Éditions Sic. [https://monoskop.org/images/a/a0/Apollinaire\\_Guillaume\\_Les\\_mamelles\\_de\\_Tiresias\\_1918.pdf](https://monoskop.org/images/a/a0/Apollinaire_Guillaume_Les_mamelles_de_Tiresias_1918.pdf)

### REFERENCES

---

- Apollinaire, G. (1918). *Les Mamelles de Tiresias* [The Breasts of Tiresias]. Éditions Sic. [https://monoskop.org/images/a/a0/Apollinaire\\_Guillaume\\_Les\\_mamelles\\_de\\_Tiresias\\_1918.pdf](https://monoskop.org/images/a/a0/Apollinaire_Guillaume_Les_mamelles_de_Tiresias_1918.pdf) [in French].
- Ivanov, D., & Kholodenko, V. (2019). Rozvytok plastychno-emotsiinoi vyraznosti zasobamy suchasnoi khoreografii [Development of plastic and emotional expressiveness by means of modern choreography]. *Problemy suchasnoi mystetskoï osvity* [Problems of modern art education], [Proceedings of the Conference] (Issue 14, pp. 94–99). Publisher: National Pedagogical Drahomanov University [in Ukrainian].
- Miziak, V. D. (2018). *Kulturolohichni vymiry rezhyserskykh praktyk u dramatychnykh teatrakh Kharkova druhoi polovyny XX – pochatku XXI st.* [Cultural dimensions of directing practices in Kharkiv drama theaters of the second half of the 20th – beginning of the 21st century] [PhD Dissertation, Kharkiv State Academy of Culture]. [https://ic.ac.kharkov.ua/nauk\\_rob/specrada/specrada/old\\_2018/Mizyak/disMizyak.pdf](https://ic.ac.kharkov.ua/nauk_rob/specrada/specrada/old_2018/Mizyak/disMizyak.pdf) [in Ukrainian].

- Nykonenko, R. M. (2021). *Plastychna rezhysura v ukrainskomu teatralnomu mystetstvi kintsia XX – pochatku XXI stolittia* [Plastic direction in Ukrainian theater art of the late 20th – early 21st century] [Abstract of PhD Dissertation, Kyiv National University of Culture and Arts] [in Ukrainian].
- Ostroverkh, O. (2011). Suchasnyi teatr: mizh stsenohrafiieiu ta instaliatsiieiu [Modern theater: between scenography and installation]. *Kurbasivski chytannia*, 6(1), 45–53 [in Ukrainian].
- Shynkaruk, V. I. (Ed.). (2002). *Filosofskyi entsyklopedychnyi slovnyk* [Philosophical encyclopedic dictionary]. Abrys [in Ukrainian].

## FORMATION OF THE CONCEPTUAL AND CATEGORICAL APPARATUS IN RESEARCH ON PLASTIC DIRECTING

Ruslan Nykonenko

PhD in Art Studies;

e-mail: [ruslanikonenko@gmail.com](mailto:ruslanikonenko@gmail.com); ORCID: 0000-0002-8379-7857

Kyiv University of Culture, Kyiv, Ukraine

### Abstract

**The purpose of the study** is to determine the prerequisites for a conceptual and categorical apparatus formation in plastic directing related to the specifics of body expression in theatrical art through the prism of the ideology of corporeality, norms, and values that have been formed by culture and society. **Research methodology.** The method of historical and cultural analysis was used for theoretical comprehension of foreign and Ukrainian theatrical experience; the theatrical and art approach was used to study the stage embodiment of plastic directorial decisions in contemporary Ukrainian staging practice. **Scientific novelty** consists in the clarification of theatrical terms and concepts, as well as the elimination of differences in their interpretation: for the first time, the definition of plastic directing is proposed; the meaning of the plastic motive, plastic vocabulary of the actor, plastic solution of the performance, plastic line, plasticity, plasticity in theatrical vocabulary is revealed. **Conclusions.** The study has shown that plastic directing in the theatrical art of Ukraine in the late 20th and early 21st centuries is based on the joint combination of characteristic dance and plastic discursive models in the artistic space of modern dramatic theater art, the creation of a meaningful content composition of the performance, the skill of mise-en-scene of mass scenes, a musical and plastic approach to the drama analysis, the use of plastic means of expression of the actor in creating the role and the overall image of the stage work, the transfer of the director's idea through visual expression. **Keywords:** plastic direction; theatrical direction; plastic motif; plastic vocabulary of the actor; plastic decision; plastic line; plastic; plasticity



This is an open access journal and all published articles are licensed under a Creative Commons «Attribution» 4.0.



DOI: 10.31866/2616-759X.6.2.2023.288151

УДК 792.028.3-047.42(477)

**ФІЗИЧНИЙ ТЕАТР ЯК ФОРМА ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА:  
УКРАЇНСЬКИЙ КОНТЕКСТ****Ярослав Ланчак<sup>1а</sup>, Андрій Маслов-Лисичкін<sup>2а</sup>,  
Ірина Маслова-Лисичкіна<sup>3б</sup>, Олександр Бутко<sup>4с</sup>**<sup>1</sup> аспірант; e-mail: lanchak0804@gmail.com; ORCID: 0000-0001-9282-8988<sup>2</sup> e-mail: amlisichkin@gmail.com; ORCID: 0000-0003-4679-7214<sup>3</sup> e-mail: irinamlfest@gmail.com; ORCID: 0000-0002-1576-3081<sup>4</sup> e-mail: butko2016@ukr.net; ORCID: 0000-0002-5054-284X<sup>а</sup> Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна<sup>б</sup> Академія мистецтв імені Павла Чубинського, Київ, Україна<sup>с</sup> Київський університет культури, Київ, Україна**Анотація**

Стаття присвячена розгляду однієї з новітніх експериментальних форм сценічного мистецтва – фізичному театру. Фізичний театр – театральна форма, що виокремилася і поширилася наприкінці ХХ – на початку ХХІ століття в низці європейських країн та в США і є малодослідженою в українському мистецтвознавстві. **Метою дослідження** є аналіз художньо-соціального досвіду фізичного театру в контексті мистецьких практик кінця ХХ – початку ХХІ ст., з'ясування його здобутків і проблемних зон. Це явище досліджено на матеріалі західноєвропейського, американського та вітчизняного творчого досвіду і в контексті інших актуальних мистецьких трендів. Визначено генезу фізичного театру, особливості його виражальних засобів, тематичні пріоритети. **Методологія дослідження.** Методологічною основою обрано театральну антропологію, зокрема напрацювання одного з авторів базового видання «Словник театральної антропології. Таємне мистецтво виконавця» Еугенію Барбі та Нікола Саварезе. Безпосередню увагу приділено постатям режисерів і хореографів – провідникам досліджуваної театральної форми на різних сценах світу. Зокрема, у статті проаналізовано знакову роботу «Мау В» французької хореографіні Магі Марен. Осмислення українського досвіду фізичного театру здійснено за хронологічним принципом. Визначено режисерів і хореографів, серед яких Раду Поклітару, Лариса Венедіктова, Юрій Паскар, а також окремі театральні колективи, що активно опановували форму фізичного театру. **Наукова новизна** дослідження полягає в оригінальному ракурсі вивчення фізичного театру, зокрема простеження його генези й особливостей функціонування в Україні та за її межами. **Висновки.** У підсумку зазначено, що у фізичному театрі вироблено особливу виконавську техніку, обумовлену пріоритетом тіла як виражального засобу. Приділено велику увагу соціальної проблематиці. Відповідно, у кількох виставах фізичного театру, здійснених в Україні останніми роками, представлено пластичний узагальнений образ радянського тоталітаризму та деформованої ним людини.

**Ключові слова:** театральна антропологія; рух; тіло; виконавець; соціальна проблематика© Ярослав Ланчак, Андрій Маслов-Лисичкін,  
Ірина Маслова-Лисичкіна, Олександр Бутко, 2023

Надійшла 19.08.2023

### Постановка проблеми

Один з найдавніших видів мистецтв – театр має унікальну здатність до постійного самооновлення та вироблення нових творчих форматів. Зберігаючи та підтримуючи традиції, до яких глядач звик і які він поважає, автори сценічних творів не втомлюються експериментувати, руйнувати канони й пропонувати публіці щось абсолютно неочікуване. Серед таких новітніх явищ фізичний театр – театральна форма, що виокремилася та поширилася наприкінці ХХ – на початку ХХІ століття в низці європейських країн і в США та є малодослідженою у вітчизняному мистецтвознавстві, а тому спеціальні роботи, присвячені цій тематиці, відсутні. Наразі розгляду «театру тіла», явища, яке вбирає в себе фізичний театр, присвячені окремі сторінки праці німецького театролога Еріки Фішер-Ліхте (Fischer-Lichte, 2008).

Відповідно об'єктом дослідження є новітні тенденції в сценічному мистецтві кінця ХХ – початку ХХІ століття, обумовлені зміною оптики на естетичні характеристики театру та його завдань як впливової соціальної інституції. Предметом дослідження обрано фізичний театр, зокрема простеження його генези й особливостей функціонування в Україні та за її межами. **Метою** статті є аналіз художньо-соціального досвіду фізичного театру в контексті мистецьких практик кінця ХХ – початку ХХІ століття, з'ясування його здобутків і проблемних зон.

### Аналіз останніх досліджень і публікацій

Методологічну основу публікації становлять наукові праці у сфері культурної й театральної антропології. Упровадження антропології як наукового інструментарію зумовлено роботами видатного вченого сучасності Клода Леві-Строса (1997), його знаменитою книгою «Структурна антропологія». Теоретичні напрацювання К. Леві-Строса відкрили шлях до якісно нового осмислення сценічної діяльності, тлумачення та реалізації його нових функціональних завдань. Похідне від культурної антропології поняття «театральна антропологія» увів у науково-культурологічний обіг Еугенію Барба, послідовник видатного режисера сучасності Єжи Гротовського (2001). Наразі це поняття дає змогу повноцінно дослідити явище фізичного театру, зокрема особливості існування виконавця в процесі здійснення перформативної акції.

Важливо відзначити, що на першопочатках театральна антропологія зосереджувалася на вивченні поведінки виконавця ритуального театру, пов'язаного з архаїчною обрядовістю, що не стосується сучасності та повсякдення, драматургічною основою якої був ритуал. Натомість останнім часом театральна антропологія вийшла за межі визначення, яке їй дав Патріс Паві (2006), і охоплює своєю увагою тіло актора, його потенціал, семантичне наповнення незалежно від того, якої тематики торкається спектакль і в якій естетиці він здійснюється.

У процесі дослідження фізичного театру використано феноменологічний підхід, що надав можливість відстежити зміни в ставленні до тіла виконавця як такого, розглянути поняття тілесності в сценічній практиці другої половини ХХ – початку ХХІ століття. У цьому разі винятково корисною виявилася

праця австрійського теоретика театру Крістофера Бальме (2008) «Вступ до театрознавства», у якій чимало уваги приділено проблемі фізичного тіла та його руху в сучасному театрі.

### Виклад основного матеріалу

Таке складне та багатогранне явище, як фізичний театр, виникло в другій половині ХХ століття в низці європейських країн і США завдяки принциповій зміні оптики на практику театрального мистецтва. Бунтівні в політичному й соціальному контексті 60-ті роки минулого століття стали поворотними для театру, який остаточно втратив літературоцентричність і в цілому змінив свої естетичні обриси, поставив перед собою нові соціальні завдання.

Зокрема, на той час перформери-початківці, а сьогодні всесвітньо відомі режисер Роберт Вілсон і представник нью-йоркського осередку Річард Шехнер (Schechner, 2006) здійснили декілька викличних перформативних акцій. Їхнє розуміння театру як перформативного мистецтва, а не як сценічного твору із застиглою структурою концентрувало увагу на елементі імпровізаційності, що виникав на основі безпосередніх фізичних імпульсивних реакцій. Відповідно, такий підхід передбачав обов'язкове використання фізичних якостей тіла виконавця як одного з важливих складників системи сценічної образності.

Паралельно із цими експериментами фізичні можливості тіла та його імпульсивність, як базові прийоми створення виразного сценічного тексту, стали принциповими для творчих пошуків низки європейських хореографів 1970-х років, які послуговувалися досягненнями класичної балетної школи та доробком так званого вільного танцю початку ХХ століття Айседори Дункан, Лой Фуллер й інших (Grau & Jordan, 2000).

Як справжня реформаторка мови танцю виступила німецька хореографиня Піна Бауш, яка впровадила поняття «танц-театр», що визначило новий тренд сценічного мистецтва, спрямований на створення художньо-пластичного



Рис. 1, 2. Сцена з вистави «Соло».  
Хореографія та виконання Ганрієтти Горн  
(Solo, 1999)

еквівалента світу. У таких виставах її колективу з міста Вупперталь, як «Гвоздики», «Кафе Мюллер», «Мийник вікон», «Мазурка Фого», «Агуа, або Бразильська вистава» й інших, повною мірою виявилось новаторство сценічної мови, базоване на заміні класичних па глибоко символічними, але природними жестами та рухами, узятими з повсякдення.

Тілесну природність та імпульсивність як основу виразності танц-театру підхопили інші хореографині, серед яких Генрієтта Горн (*Henrietta Horn*) з німецького міста Ессен. Витончена чуттєвість і насичена емоційність рухів повною мірою виявилася в її композиції «Соло» (прем'єра відбулася 24 вересня 1999 р.) (*Solo*, 1999). Через імпульсивні судомні рухи рук і ніг цей мінібалет (25 хв) метафорично представляв людське звільнення (рис. 1, 2). В іншій композиції «Виринаючи» Генрієтта Горн створила свого роду зліпок соціуму, що виникав з комбінації десятих стільців з десятима танцівниками, які перебували в безупинному хаотичному русі.



Рис. 3. «Може Бі» («May B»).

Хореографія Магі Марен (*Maguy Marin*) (*May B*, n.d.)

Водночас танц-театр, як передумова виникнення фізичного театру, не був виключною прерогативою німецького художнього простору. У контексті формування явища фізичного театру неможливо не згадати роботи французької хореографині Магі Марен, яка власному тренду дала назву «не-танець». Культурою виставою Магі Марен (*Maguy Marin*) є «Може Бі» (*May B*, n.d.), створена на основі п'єс Самюеля Бекета «В очікуванні Годо» та «Кінець гри» (рис. 3) (Maskrell, 2015). Цю візуально-пластичну алегорію розпаду світу, втрати людиною людського представляли на сцені десять персонажів, одягнутих у лахміття з вибіленими обличчями-масками. Малопривабливі зовні істоти купчилися, борсалися,

виштовхували одна одну, аби чогось досягти, щось встигнути вхопити. Підкреслена фізіологічність їхньої поведінки виявлялася в активній жестикуляції, човганні ніг і тремтячих руках та була ключем до розкриття смислу спектаклю, його художньої концепції.

Отже, завдяки сміливим експериментам хореографів, які рішуче відступилися від балетно-танцювальних норм представлення тіла, як гармонійного й ідеального, а також діяльності перформерів у другій половині ХХ століття сформувалася особлива театральна форма – фізичний театр, підтримувати та розвивати яку взялися як танцівники, так і діячі драматичного театру.

Комплексний, міжконтинентальний шлях формування цього явища обумовив те, що воно не стало монолітним, а виробило свої формати й особливості залежно від країни, де створювався мистецький продукт і для кого. Наприклад, у європейському культурному просторі виокремилася так звана фламандська хвиля фізичного театру, представлена роботами Віма Вандекабуса (*Wim Vandekeybus*), Алана Плателя (*Alain Platel*), Яна Фабра (*Jan Fabre*) (Uytterhoeven, 2009).

Для хореографа Алана Плателя, який значною мірою визначив обличчя бельгійського фізичного театру, як і для багатьох його колег, найважливішим є соціальний меседж твору, донесений через акцентовану фізіологічність тіла, його потенціал. Концептуальна ідея в А. Плателя, який прийшов до театру з досвідом роботи у сфері соціальної психології, у божевільнях, зазвичай артикулюється через імпульсивний фізичний рух. Така художня стратегія обумовила особливу виконавську техніку, що передбачає максимальну фізичну розслабленість тіл артистів: вони ніби позбавлені м'язів і кісток. Тож у виставах А. Плателя тіла виконавців імпульсивно реагують на зовнішні й внутрішні подразники, водночас у них відсутня притаманна класичному балету або естрадному танцю концентрація та зібраність, а тому вони постійно втрачають рівновагу, розтікаються в просторі.

Згодом фізичний театр в Європі й Америці істотно модифікувався та розвинувся завдяки урізноманітненню індивідуальної художньої лексики окремих митців. Крім того, він суттєво глобалізувався щодо використання елементів культур різних континентів, етнотанцювальних елементів. До його арсеналу ввійшов досвід ритуальних танців, наприклад індійського катакалі (*kathakali*). У практику фізичного театру також стали вводити прийоми авангардного японського танцю буюто. І все це дало



Рис. 4. Анастасія Сердюк, Олег Савкін у виставі «Неймовірний бал». Автор Алла Рубіна. Національний академічний драматичний театр ім. Лесі Українки. Фото Ірини Сомової (Владимирова, 2002)



зможу постановникам поглиблювати смисли вистав, не тільки концентруватися на локальній проблематиці, а й створювати роботи, що стосуються проблем виживання людства в цілому, як-от екології, глобального потепління, потоків біженців з країн третього світу.

Виокремлення фізичного театру в особливу театральну форму в Україні також переважно пов'язане з досвідом танц-театру. Зокрема, ознаки танц-театру, як важливого мистецького явища, проявилися в українському художньому просторі наприкінці 1990-х, причому в основному на території драматичного театру й почасті музичного. Дійсно, початок розвитку танц-театру в Україні відбувся на драматичній сцені: 2001 року на сцені Національного академічного драматичного театру імені Лесі Українки з'явилася вистава хореографіні Алли Рубіної «Неймовірний бал» (рис. 4). За спостереженням мистецтвознавців «ця постановка на музику Ніно Рота та Горана Бреговича стала чи не першим орієнтиром для пересічної публіки, чим, власне, є танц-театр в Україні і чим він відрізняється від усього іншого, що називається танцями на сцені» (Веселовська, 2010).

Розвиток фізичного театру України 2000-х років великою мірою визначили два хореографи, які працювали як на теренах танцювального мистецтва, так і в драматичному театрі. Це відомий поза межами країни засновник танцювального колективу «Київ модерн-балет» Радун Поклітару (Узун, 2012) та перформерка і хореографіня, організаторка «Танц-лабораторії» Лариса Венедіктова.



Рис. 5. Фінальна сцена з балету «Underground»: до змучених, загнаних у підземелля людей зрештою приходять порятунок. Щоправда, ціною смерті та втрат.

Фото Сергія Трофімова (Унанова, 2010)

Вистава «Underground» Радун Поклітару є показовою, адже це перехід від танцювальної практики до фізичного театру (рис. 5). Створюючи її, хореограф, як і сво-

го часу Марі Марен, скористався першокласною драматургією: в її основі п'єси філософа-екзистенціаліста Жан-Поля Сартра «За зачиненими дверима», «В'язні Альтони» та «Шлях до свободи». Завдяки представленій хореографом і сценографом монументальній візуальній картині у спектаклі одразу постає жахливий образ світу. Натопт у пошматованому одязі ніби перебуває в череві гігантської рептилії, чії фрагменти проєктуються на екрані-заднику.

Підкреслена фізіологічність поведінки персонажів виявляється у виставі «Underground» через подолання людьми свого плазування в замкнутому просторі. Так відбувається трансформація цих істот, що відповідає філософському концепту екзистенціалізму Жан-Поля Сартра. Їхня фізична жалюгідність акцентується також двома колонами гігантського розміру, які за мить перетворюються на величезні надувні ковбаси. У такий спосіб, наслідуючи європейських колег, Раду Поклітару виробив власну особливу сценічну лексику, що містить побутові та символічні жести, тілесні конвульсії, поведінкові стереотипи, які виявляються через фізіологію, через метушню, боротьбу, бійку і т. ін.

Хореографиня Лариса Венедіктова свої пластично-танцювальні експерименти певний час здійснювала в драматичному театрі, працюючи з режисером Дмитром Богомазовим. Зокрема, у процесі роботи над драматичними спектаклями її зацікавило не лише людське тіло, його пластика, а й те, як фізіологія впливає на психологію особистості, як побутові рухи та соціальні жести можуть змінювати сприйняття й розуміння світу, позиціонувати особистість у суспільстві.



Рис. 6. «Курбас. Реконструкція» – сольний етюд Ольги Комісар.  
Фото Євгена Рахно (Никитюк, 2009)

Перформанс «Курбас. Реконструкція» групи «Танц-лабораторія» можна характеризувати як показовий приклад фізичного театру, де концептуальність змісту

виявлялася через показ того, як людські тіла набирають соціальних прикмет, стають носіями політичної міфології (рис. 6). Наприклад, сценічні персонажі, що одягали кашкет і шинель миттєво ставали всесильними політичними фігурами. У такий спосіб Л. Венедіктова наочно демонструє «здатність тіла бути всім – емоцією, поняттям, явищем, культурною епохою, часом, звуком» (Веселовська, 2008).

Основними елементами сценічної лексики більшості вистав фізичного театру, що з'явилися на сценах України, є імпульсивні виразні жести, побутові рухи, акробатичні трюки, поодинокі танцювальні па. Тренд фізичного театру сьогодні реалізують сталі репертуарні колективи, а також невеликі незалежні групи перформерів, які часто йдуть лабораторним шляхом, предметно і ретельно опановуючи техніку й прийоми фізичного театру.



Рис. 7. Сцена з вистави «Сімейний альбом» у Театрі драми і комедії на лівому березі Дніпра, режисер Маттео Сп'яцці. Фото Анастасії Монтас (VIŃO, б.д.)

За принципом пластичної промовистості тіла, жестів і рухів зробив свій спектакль «Сімейний альбом» у Театрі драми і комедії на лівому березі Дніпра італійський режисер Маттео Сп'яцці (*Matteo Spiazzi*) (рис. 7). За тему він обрав «шалені 1990-ті роки», пострадянський побут, що, між іншим, запам'ятався візками «кравчучками» з величезними картатими торбинами.

Як і в переважній більшості вистав фізичного театру тут немає слів, лише окремі вигуки та виразний музичний ряд. Тож функцію всього вербального ряду беруть на себе пластичні прийоми, у яких уміло поєднуються елементи коме-



дії дель арте та побутова жестикуляція. Усі персонажі характеризуються через рухи й пластику, бо актори копіюють і пародіюють характерні поведінкові звички 1990-х років – ходу, жестикуляцію, манеру спілкування. Показовим є те, як актор Олег Стефан у ролі старої жінки використовує широку палітру дрібної пластики – тремтіння рук, човгання ніг, хитання головою.

Свою наступну «фізичну» виставу «Моменти», поставлену в цьому ж театрі, Маттео Сп'яцці присвятив іншому історичному періоду, хронологічні межі якого займають проміжок часу від 1970-х і до моменту утвердження незалежної української держави. Відповідно цей спектакль наповнився прикметами побуту радянського життя: герої занурені в бюрократичну паперову рутину, переймаються рішенням побутових проблем, зумовлених дефіцитом товарів.

Щоб показати плин часу тих років, що отримали назву «застійні», режисер акцентує увагу на манері одягатися, зачісках, дрібних аксесуарах. Натомість основну увагу М. Сп'яцці переносить з тіла як такого на те, як люди носили одяг, як вони спотворювалися речами, взуттям, зачісками. Отже, фізичний театр в Україні завдяки творчим роботам Лариси Венедіктової та Маттео Сп'яцці представляє глядачеві узагальнювальний образ «homo soveticus», демонструє те, як тоталітарна держава буквально фізично деформувала людей, звиклих до постійного приниження.



Рис. 8. Сцена з вистави «VIŃO». Режисура та пластичне рішення Євгена Корняга (Білорусь).  
Фото Анастасії Монтан (Сімейний альбом, б.д.)

Опанування естетики фізичного театру в Театрі драми і комедії на лівому березі Дніпра продовжив режисер Євген Корняг у спектаклі «VIŃO» (рис. 8). Його

жанр визначено як «майже без слів», що вказує на пріоритет руху й тіла як виражального засобу. Тож протягом вистави час від часу лунають крики, зойки, чується тупотіння, дзенькіт посуду та пляшок, скромний вокал й окремі фрази, що є типовим для вистав фізичного театру.

У «VIŃO» відсутній повноцінний сюжет, а є лише почергове відтворення в абстрактно-пластичній формі різних життєвих ситуацій, які демонструють втрату нормальних людських якостей, таких як уміння любити, довіряти, вислуховувати. Вибудовуючи пластичні мізансцени, режисер показує, як молоді люди, що зібралися на вечірці, стають усе агресивнішими, усе відвертішими, як в них пробуджується тваринне. Цей процес людського розпаду унаочнюється через розкоординацію рухів: руки учасників вечірки стають немічними, ноги підкошуються, а тіла уподібнюються до ватних опудал. Як і в переважній більшості вистав фізичного театру, ця пластична мова не створюється штучно, а копіюється з реальних життєвих ситуацій.

Одним з неформальних центрів фахового зацікавлення фізичним театром в Україні сьогодні можна вважати Рівненський обласний музично-драматичний театр, де цією театральною формою опікується режисер Юрій Паскар. Він – автор ідеї і постановник вистави «Люди. Тіла. Метаморфози», зосередженої на розгляді того, що стається з тілом протягом людського життя.

Водночас для Юрія Паскара важливо було привернути увагу не тільки до вікових змін, що відбуваються з тілом, а й до його метаморфоз у зв'язку з соціальними ситуаціями, у які потрапляє людина протягом життя. У виставі діють абстрактні особи різних статей і віку, що мають приблизно однаковий вигляд. Їхні відмінності з усією очевидністю виявляються тоді, коли вони проявляють себе в соціумі, а саме виборюють собі стільці. Режисер символічно, через найпростіші фізичні дії демонструє соціальну поведінку, оскільки, маючи стілець, особа здатна чогось досягти.

Обираючи стілець як символ фетишизації соціального статусу та визначаючи жанр вистави як «пластична драма абсурду», Юрій Паскар унаочнює залежність людини від місця в суспільстві, тобто від стільця. У такий спосіб він пов'язує власну роботу зі «Стільцями» Ежена Йонеско, у чиєму абсурдистському жарті цей предмет меблів є знаком спустошення і, навпаки, вичавлювання із соціуму.

Балетмейстер-постановник вистави «Люди. Тіла. Метаморфози» Олександр Віюк використовує характерний для фізичного театру арсенал виражальних засобів. Тіла б'ються в конвульсіях, перекочуються по підлозі, марширують, імпровізують, втрачають м'язову силу і стають мертвими. Є також численні танцювальні елементи, зокрема оберти, присядки, арабески, дрібушки, що поєднуються із фізичними вправами. У підсумку постановники цієї вистави також створюють образ соціального радянського минулого, тільки не конкретизованого через особистість, а узагальненого, представленого через риштування гігантських споруд сталінського часу, що створюються пірамідою з тіл виконавців.

**Наукова новизна** дослідження полягає в оригінальному ракурсі вивчення фізичного театру, зокрема простеженні його генези й особливостей функціонування в Україні та за її межами.

## Висновки

У процесі узагальненого розгляду фізичного театру та простеження відмінностей від театру традиційного, драматичного очевидним є те, що його особливості закладені в назві цього явища, яка походить від грецького *physis* – природа. Отже, ключовим для фізичного театру є природний прояв тілесності, розуміння якої доволі широке й охоплює не тільки фізичні, а й соціальні характеристики.

Вистави фізичного театру позбавлені вербального начала в його звичному розумінні, а його лексика – це комбінація різних видів жестів і рухів, пантоміми, акробатики, комедії дель арте, елементів балету, танців і т. п. Водночас спектаклі мають глибоку концептуальну програмність, основою якої є драматичне начало. Фізичний театр активно розвивається як сюжетний, де драматургічна основа чітко виявляється, і позасюжетний, зосереджений на станах людини в різних драматичних ситуаціях. Але в обох випадках пріоритетним засобом його виразності є людське тіло, його унікальність та універсальність.

Відповідно, авторський відбір і поєднання видів рухів спрямовані на виявлення концепції постановника. Такий підхід до створення вистави дав поштовх сформуванню нової виконавської техніки, що обумовлена пріоритетом тіла як виражального засобу над словом. Тому, аби здійснити свій задум, режисер й актори працюють як дослідники-антропологі, виявляючи еквіваленти словам у русі.

## СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Бальме, К. (2008). *Вступ до театрознавства* (В. Кам'янець, пер.). ВНТЛ-Класика.
- Барба, Е. (2001). *Паперове каное. Путівник по театральній антропології*. Літопис.
- Веселовська, Г. (2008). Лариса Венедіктова: обличчям до майбутнього. *Арт курсив*, 2, 35–37.
- Веселовська, Г. (2010). Танц-театр у мистецькому просторі сучасної України. *Часопис Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*, 2 (7), 101–107.
- Владимирова, Н. (2002). Драматична чуттєвість балету. *Кіно-Театр*, 2(40), 14–15. <http://archive-ktm.ukma.edu.ua/2002/2/balet.html>
- Леві-Строс, К. (1997). *Структурна антропологія* (З. Борисюк, пер.). Основи.
- Никитюк, М. (2009, 12 марта). Курбас. Реконструкция. Серия: Современный актуальный танец. *Teatre театральний портал*. [https://teatre.com.ua/review/kurbas\\_rekonstruktsiya/](https://teatre.com.ua/review/kurbas_rekonstruktsiya/)
- Паві, П. (2006). *Словник театру* (М. Якуб'як, пер.). Видавничий центр ЛНУ ім. Івана Франка.
- Сімейний альбом / Album di Famiglia. (б.д.). *Театр драми і комедії на лівому березі*. <https://drama-comedy.kiev.ua/afisha/simejnyj-albom-album-di-famiglia/>
- Узун, Е. (2012). *Раду Поклитару. Свободный танец* Elan Poligraf.
- Унанова, Т. (2010, 21 августа). Культура. Раду Поклитару: Главное для художника – пленять. *Postimees*. <https://rus.postimees.ee/302070/kultura-radu-poklitaru-glavnoe-dlya-hudozhnika-plenyat>
- Fischer-Lichte, E. (2008). *The Transformative power of performance: a new aesthetics* (Saskya I., Trans.). Routledge.
- Grau, A., & Jordan, S. (2000). *Europe dancing perspectives on theatre, dance, and cultural identity*. Routledge.

- Mackrell, J. (2015, 28 July). Maguy Marin's May B review – Beckett's derelicts go searching for cakes and sex. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/stage/2015/jul/28/maguy-marin-may-b-review-beckett>
- May, B. (n.d.). *Teatro Madrid*. <https://teatromadrid.com/espectaculo/may-b>
- Schechner, R. (2006). *Performance Studies: an introduction* (2nd ed.). Routledge.
- Solo. (1999). Dialog mit Bühne, Tisch und Stuhl. *Henrietta-Horn. Zeitgenössischer Tanz*. <https://henrietta-horn.de/solo-1999/>
- Uytterhoeven, L. (2009). A cosmopolite's utopia: limitations to the generational flemish dance history model. *Platform*, 4(2), 8–21. [https://www.royalholloway.ac.uk/media/5303/00\\_full.pdf](https://www.royalholloway.ac.uk/media/5303/00_full.pdf)
- VIÑO. (б.д.). *Театр драми і комедії на лівому березі*. <https://drama-comedy.kiev.ua/afisha/alkogol/>

## REFERENCES

---

- Balme, K. (2008). *Vstup do teatroznavstva* [Introduction to theater studies] (V. Kamianets, Trans.). VNTL-Klasyka [in Ukrainian].
- Barba, E. (2001). *Paperove kanoe. Putivnyk po teatralnii antropologii* [Paper canoe. Guide to theatrical anthropology]. Litopys [in Ukrainian].
- Fischer-Lichte, E. (2008). *The Transformative power of performance: a new aesthetics* (I. Saska, Trans.). Routledge [in English]
- Grau, A., & Jordan, S. (2000). *Europe dancing perspectives on theatre, dance, and cultural identity*. Routledge [in English].
- Levi-Stros, K. (1997). *Strukturna antropohiia* [Structural anthropology] (Z. Borysiuk, Trans.). Osnovy [in Ukrainian].
- Mackrell, J. (2015, July 28). Maguy Marin's May B review – Beckett's derelicts go searching for cakes and sex. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/stage/2015/jul/28/maguy-marin-may-b-review-beckett> [in English].
- May, B. (n.d.). *Madrid Theatre*. <https://teatromadrid.com/espectaculo/may-b> [in Spanish].
- Nikitiuk, M. (2009, March 12). Kurbas. Rekonstrukciia. Serii: Sovremennyi aktualnyi tanec [Kurbas. Reconstruction. Series: Contemporary actual dance]. *Teatre teatralnyi portal*. [https://teatre.com.ua/review/kurbas\\_rekonstruktsiya/](https://teatre.com.ua/review/kurbas_rekonstruktsiya/) [in Russian].
- Pavi, P. (2006). *Slovnnyk teatru* [Dictionary of the theater] (M. Yakubiak, Trans.). Vydavnychiy tsentr LNU im. Ivana Franka [in Ukrainian].
- Schechner, R. (2006). *Performance Studies: an introduction* (2nd ed.). Routledge [in English].
- Simeyni albom / Album di Famiglia [Family album / Album di Famiglia]. (n.d.). *Kiev Academic Drama*. <https://drama-comedy.kiev.ua/afisha/simejnyj-albom-album-di-famiglia/> [in Ukrainian].
- Solo. (1999). Dialogue with stage, table and chair. *Henrietta Horn. Contemporary dance*. <https://henrietta-horn.de/solo-1999/> [in German].
- Unanova, T. (2010, August 21). Kultura. Radu Poklitaru: Glavnoe dlia khudozhnika – pleniati [Culture. Radu Poklitaru: The main thing for an artist is to captivate]. *Postimees*. <https://rus.postimees.ee/302070/kultura-radu-poklitaru-glavnoe-dlya-hudozhnika-plenyati> [in Russian].
- Uytterhoeven, L. (2009). A cosmopolite's utopia: limitations to the generational flemish dance history model. *Platform*, 4(2), 8–21. [https://www.royalholloway.ac.uk/media/5303/00\\_full.pdf](https://www.royalholloway.ac.uk/media/5303/00_full.pdf) [in English].

- Uzun, E. (2012). *Radu Poklitaru. Svobodnyi tanets* [Radu Poklitaru. Free dance]. Elan Poligraf [in Russian].
- Veselovska, H. (2008). Larysa Venediktova: oblychchiam do maibutnoho [Larysa Venediktova: facing the future]. *Artkursyv*, 2, 35–37 [in Ukrainian].
- Veselovska, H. (2010). Tants-teatr u mystetskomu prostori suchasnoi Ukrainy [Dance-theater in the artistic space of modern Ukraine]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P.I. Chaikovskoho*, 2 (7), 101–107 [in Ukrainian].
- VIÑO. *Kyiv Academic Drama and Comedy Theatre on the Left Bank*. <https://drama-comedy.kiev.ua/afisha/alkogol/> [in Ukrainian].
- Vladymyrova, N. (2002). Dramatychna chuttievist baletu [Dramatic sensuality of ballet]. *Kino-Teatr*, 2(40), 14–15. <http://archive-ktm.ukma.edu.ua/2002/2/balet.html> [in Ukrainian].

**PHYSICAL THEATRE AS A FORM OF THEATRICAL ART:  
UKRAINIAN CONTEXT****Yaroslav Lanchak<sup>1a</sup>, Andrii Maslov-Lysychkin<sup>2a</sup>,  
Iryna Maslova-Lysychkina<sup>3b</sup>, Oleksandr Butko<sup>4a</sup>**<sup>1</sup> PhD student; e-mail: lanchak0804@gmail.com; ORCID: 0000-0001-9282-8988<sup>2</sup> e-mail: amlisichkin@gmail.com; ORCID: 0000-0003-4679-7214<sup>3</sup> e-mail: irinamlfest@gmail.com; ORCID: 0000-0002-1576-3081<sup>4</sup> e-mail: butko2016@ukr.net; ORCID: 0000-0002-5054-284X<sup>a</sup> Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine<sup>b</sup> Pavlo Chubynskyi Academy of Arts, Kyiv, Ukraine<sup>c</sup> Kyiv University of Culture, Kyiv, Ukraine**Abstract**

The article is devoted to the consideration of one of the newest experimental forms of performing arts – physical theatre. Physical theatre is a theatrical form that emerged and spread in the late twentieth and early twenty-first centuries in several European countries and the United States and is little studied in Ukrainian art history. **The purpose of the study** is to analyse the artistic and social experience of physical theatre in the context of artistic practices of the late twentieth and early twenty-first centuries, and identify its achievements and problem areas. This phenomenon is studied on the basis of Western European, American, and national creative experience and in the context of other current artistic trends. The genesis of physical theatre, the peculiarities of its expressive means, and thematic priorities are determined. **Research methodology.** The methodological basis is theatre anthropology, in particular, the work of one of the authors of the basic edition of the “A Dictionary of Theatre Anthropology. The Secret Art of the Performer” by Eugenio Barba and Nicola Savarese. Particular attention is paid to the figures of directors and choreographers who have led the theatre form under study on various stages of the world. In particular, the article analyses the iconic work “May B” by French choreographer Maguy Marin. Understanding the Ukrainian experience of physical theater is carried out chronologically. Directors and choreographers have been identified, including Radu Poklitaru, Larysa Venediktova, Yuri Paskar, as well as individual theatre groups that were actively mastering the form of physical theatre. **The scientific novelty** of the research lies in the original perspective of studying physical theatre, in particular, tracing its genesis and peculiarities of functioning in Ukraine and abroad. **Conclusions.** In conclusion, it is noted that physical theatre has developed a special performance technique due to the priority of the body as an expressive medium. Much attention is paid to social issues. Accordingly, several physical theatre performances in Ukraine in recent years have presented a plastic generalised image of Soviet totalitarianism and the human being deformed by it.

**Keywords:** theatrical anthropology; movement; body; performer; social issues

This is an open access journal and all published articles are licensed under a Creative Commons «Attribution» 4.0.



DOI: 10.31866/2616-759X.6.2.2023.288154

УДК 792.071.2.028:159.943.7]:37

## ІНТЕРКУЛЬТУРНИЙ АКТОРСЬКИЙ ТРЕНІНГ ЯК ЕФЕКТИВНА ФОРМА РОЗШИРЕННЯ ТА ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЙНИХ УМІНЬ І НАВИЧОК АКТОРА

Валерія Штефюк

кандидат мистецтвознавства;

e-mail: 14valeri777@gmail.com; ORCID: 0000-0002-0981-3003

Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна

### Анотація

Статтю присвячено вирішенню актуальної наукової проблеми – інтеркультурності акторського тренінгу в сучасному театральному мистецтві. Акторський тренінг розглянуто в соціокультурному контексті, у якому його розробили та ввели в процес навчання актора, як елемент традиційних культур і філософій Заходу й Сходу. Висвітлено особливості мистецтвознавчого обґрунтування та феноменології акторського тренінгу як явища, що є невід'ємним складником сучасної театральної школи. Розглянуто проблему міжнародної взаємодії, інтернаціоналізації та інтеркультурізації в контексті сучасного театрального мистецтва. Виявлено основні шляхи й окреслено перспективи інтегрування провідних світових методик і методів в українську систему виховання актора. **Мета дослідження** – пов'язати цей процес взаємопроникнення культур, інтегрування і адаптацію їх в традиційні вітчизняні акторські тренінги з більш широкою теоретичною структурою та переорієнтувати традиційний розгляд акторського тренінгу з абстрактної форми на практичний складник виховання актора. **Методологія дослідження** інтеркультурності акторського тренінгу передбачає застосування міждисциплінарного, мистецтвознавчого, культурологічного й інтеркультурного підходів; концептуального та когнітивного, а також системного видів аналізу. **Наукова новизна.** На основі аналізу сучасних інтеркультурних методів підготовки актора доведено, що, незважаючи на відмінності основних концепцій і методології викладання, усі сучасні інтеркультурні акторські тренінги охоплюють людське тіло та людський голос. **Висновки.** Отже, акторський тренінг за своєю природою є інтеркультурним явищем, оскільки в процесі створення інтегрує кілька або велику кількість різноманітних елементів, що належать не тільки до різних галузей людської діяльності (фізика, психологія, анатомія, теологія, філософія, антропологія тощо), а й до різних культур – основні постулати та світогляди західних і східних тілесних і ментальних практик органічно поєднуються між собою та синтезуються з традиційними техніками підготовки актора з різних країн згідно з філософсько-естетичним осмисленням призначення акторської майстерності зокрема та театрального мистецтва в цілому.

**Ключові слова:** інтеркультурність; акторський тренінг; театральне мистецтво; актор; тілесні практики; ментальні практики

### Постановка проблеми

Взаємодія культур зазвичай починається з художньо-естетичної сфери, оскільки ця частина культури є найактивнішою та рухомою в системі національної культури. Театральне мистецтво на сучасному етапі активно включається у відкриту систему культурних зв'язків, цілеспрямовано взаємодіє із закордонними театральними школами, підключаючись до дійового інтеркультурного діалогу.

Інтеркультурність і глобалізація взаємопов'язані, і від цих процесів взаємозалежна сучасна цивілізація: два способи або шляхи створення реального світу визначають наше бачення теперішнього та майбутнього нашої доби. Навіть якщо глобалізація передбачає ліквідування відмінностей, скрізь є свідчення, які вказують, що ці відмінності лишаються і примножуються. Інтеркультурність також має характер процесу, який конструює реальність, але відмінну від тієї, що виникає в контексті неолібералізму.

Інтеркультуралізм належить до підтримки міжкультурного діалогу та боротьби з тенденціями до самосегрегації всередині культур (Nagle, 2009, p. 169).

У статті 8 Інтеркультурність (інваріант – міжкультурність) Конвенції ЮНЕСКО про захист і професійне сприяння різноманітності культурних проявів (2005 р.) вказано, що «"Інтеркультурність" зараховують до існування та справедливої взаємодії різноманітних культур і можливості створення спільних культурних виявів через діалог і взаємну повагу» [переклад мій. – В. Ш.] (UNESCO, 2005, p. 5), а також акцентовано на заходах для сприяння культурним проявам та підтримці різноманітних, життєздатних і стійких культурних індустрій. У Рекомендації ЮНЕСКО щодо міжкультурної освіти зазначено: «Інтеркультурність – це динамічна концепція, що належить до змінних взаємин між культурними групами. <...> Міжкультурність передбачає мультикультуралізм і виникає з "міжкультурного" обміну та діалогу на місцевому, регіональному, національному або міжнародному рівні» [переклад мій. – В. Ш.] (UNESCO, 2006, p. 17).

**Мета статті** – пов'язати цей процес взаємопроникнення та впливу культур, інтегрування і адаптацію їх в традиційні вітчизняні акторські тренінги з більш широкою теоретичною структурою та переорієнтувати традиційний розгляд акторського тренінгу з абстрактного на практично-дієвий засіб виховання сучасного актора.

### Аналіз останніх досліджень і публікацій

Українські дослідники Л. Афанасьєва та Р. Олексенко (Афанасьєва & Олексенко, 2018) вважають, що під інтеркультурністю доцільно розглядати такий підхід до культурного різноманіття, який виходить за межі забезпечення рівних можливостей і поваги до чинних етнокультурних відмінностей (с. 9).

Концепція інтеркультуралізму відрізняється від концепції мультикультуралізму та зазвичай розглядається з герменевтичного й епістемологічного підходів. Мультикультуралізм розглядають як наявну або бажану соціальну реальність з політико-ідеологічними дослідженнями, тоді як інтеркультуралізм фокусується на розумінні взаємозв'язків і взаємодії між культурами. Ця різ-



ниця має політичні наслідки, оскільки охоплює есенціалістичні підходи мультикультуралізму та сприяє уявленню про гібридність і взаємодію між культурами (Sarmanto, 2016, pp. 121–141).

У контексті театрального мистецтва в цілому та процесу підготовки актора термін «інтеркультурність» офіційно вперше використав провідний представник американського перформативного мистецтва режисер Р. Шехнер.

Активне освоєння східних методик акторської майстерності та виконавської техніки провідними представниками європейського театру другої половини ХХ ст. (Є. Гротовським, П. Бруком, А. Мнушкіною та іншими) посприяло переходу феномену інтеркультуризації театру й інтеркультурності в акторській практиці з рівня ознайомлення з екзотикою на рівень методично розроблених тренінгів і глибокого наукового дослідження для наступних поколінь режисерів і педагогів акторської майстерності.

Історіографічний аналіз наукових праць з теорії театру та педагогіки акторської майстерності свідчить, що на сучасному етапі в різних авторів трапляються спрощення, неточності, протиріччя щодо визначення теоретичних, методологічних і методичних основ розуміння акторського тренінгу як складного явища театральної культури, а також спрощення у виборі основ для його типізації.

### Виклад основного матеріалу

Зазвичай поняття «тренінг» (від англ. *training*, що означає процес навчання та розвитку певних навичок, умінь чи знань) визначають як процес удосконалення організму, пристосування його до підвищених вимог у певній роботі через виконання систематичних вправ, посилення навантаження та зростання рівня складності; як процес навчання, набуття навичок у певному вмінні; тренування, а також спеціальний тренувальний режим. Так, наприклад, сучасні вітчизняні науковці визначають тренінг як «динамічну форму навчання, в ході якої відбувається активне засвоєння знань, умінь та навичок, що відповідає умовам сучасного життя» (Шевчук, 2013, с. 25); форму соціально-педагогічної діяльності, яка «спрямована на набуття життєвої компетентності шляхом збагачення як знаннями, так і життєво-практичним та емоційно-особистісним досвідом завдяки використанню інтерактивних засобів навчання» (Безпалько, 2004, с. 23); «організаційна форма навчально-виховної роботи, яка, спираючись на досвід і знання її учасників, забезпечує ефективне використання різних педагогічних методів, зокрема, активних, за рахунок створення позитивної емоційної атмосфери в групі, та спрямовується на отримання сформованих навичок і життєвих компетенцій» (Страшко та ін., 2011, с. 209).

Акторський тренінг можна описати як процес, спрямований на поліпшення акторської майстерності й адаптацію актора до високих вимог у його роботі. Цей процес відбувається через систематичне проведення вправ, які поступово збільшуються за складністю та навантаженням, допомагаючи актору вдосконалити свої навички та готовність до викликів, що стоять перед ним в акторській діяльності.

Збагачення акторської психотехніки неможливе без володіння різноманітними механізмами життєвої психотехніки. Акторський тренінг сприяє поліпшенню пластичності нервової системи та допомагає розвинути гнучкість і яскравість акторського інструменту. Під час тренінгу налаштовуються окремі аспекти акторської гри, такі як сприйняття через слух, зір, дотик та інші чуття, внутрішнє бачення та пам'ять різних емоцій і почуттів, їх аналіз і використання у творчій уяві та фантазії, в увазі на сцені та під час роботи над акторськими навичками. У результаті цих вправ організм майбутнього актора налаштовується на свідоме використання елементів акторської гри, які раніше виявлялися несвідомо та не потребували особливих зусиль.

Акторський тренінг водночас є формою соціально-організованого спілкування, а його психологічний вплив ґрунтується на активних методах групової роботи. Це ефективний засіб для опанування майстерності актора, розширення власного досвіду та формування професійних умінь і навичок. За допомогою тренінгу актори взаємодіють, спілкуються та пізнають як себе, так і своє оточення. Він не тільки надає знань іншим, а й сприяє самовдосконаленню та розвитку особистості, створюючи більш глибоке розуміння себе й інших.

Акторський тренінг як головний спосіб професійного існування та мислення, своєрідний перехід з одного часу та простору в інший час і простір, а також найважливіший і найскладніший момент перебудови рефлексів та інстинктів людини, зміни природи її почуттів, емоцій і поглядів, який передбачає зміну буденної системи оцінок.

Будь-яка вправа акторського тренінгу тренує одну або кілька психофізичних якостей актора, зокрема уяву, увагу, пам'ять, м'язову та психологічну свободу, і вони умовно поділяються на:

- вправи, спрямовані на усунення особистісних проблем, що заважають успішному навчанню;
- вправи, спрямовані на розвиток психологічних процесів;
- вправи, спрямовані на тренування творчих умінь і навичок.

Досліджуючи джерела й традиційні шляхи збагачення акторського тренінгу в контексті взаємозв'язку акторського мистецтва з науками про людину, можна виділити три основні джерела:

1. Практики театру, які передають накопичений досвід акторів і режисерів, учать основ акторської майстерності, роботи з голосом, тілом, емоціями, творчої інтерпретації ролі.

2. Науки про людину (психологія та фізіологія), які досліджують психічні та фізичні процеси, що відбуваються в людини під час акторської діяльності. Вони вносять унікальні знання про емоційний стан, механізми сприйняття, пам'ять, а також можливості розвитку творчих здібностей актора.

3. Вправи, пов'язані з філософськими системами та ритуалами народів світу, які допомагають розкрити акторський потенціал, зміцнити зв'язок з внутрішнім світом, розвинути виразність, аутентичність і глибину гри.

Ці джерела спільно впливають на розвиток акторського тренінгу, допомагаючи створити багатогранний та ефективний метод навчання акторів, що ґрун-

тується на поєднанні практичного досвіду, наукових знань і духовних аспектів акторського мистецтва.

Наведені шляхи збагачення акторського тренінгу репрезентують різні культури, а вправи, пов'язані з філософськими системами та ритуалами народів світу, становлять західні й східні тілесні й ментальні практики.

Поняття «ментальна практика» охоплює три складники: розум, душу та дух. Ментальність (*від лат. mens – розум, мислення, образ думок, душевний склад*) – це глибинний рівень колективної та індивідуальної свідомості, що охоплює і не-свідоме; відносно стійка сукупність установок та схильностей індивіда або соціальної групи сприймати світ певним чином.

Ментальність формується згідно з традиційною культурою, соціальними структурами та всім середовищем життєдіяльності людини, і, зі свого боку, їх формує, виступаючи як начало, складне джерело культурно-історичної динаміки (Демчук, 2017, с. 29). На ментальному рівні поєднуються думки й емоції.

Для отримання унікального акторського досвіду необхідна єдність тілесності та ментальності, оскільки єдність тілесності й ментальності відкриває новий рівень людського буття, так звану духовність. Під час переживання інформація у вигляді форм-думок (це поняття охоплює «відчуття», «сприйняття», «уявлення», «образ», «поняття» тощо) передається з духовного рівня на ментальний, який можна назвати системою форм-думок, тоді як духовний рівень буття є сферою акторських переживань.

Єдність тілесності та ментальності має унікальне виявлення в системі йоги. Як стверджують науковці, усі техніки сан йоги (положень тіла) випадково відкрили в медитації, тобто спеціально їх ніхто не розробляв. Спочатку в стані медитації тіло приймало різноманітні позиції, а потім ці позиції були визнані як пози йоги. Є припущення, що система йоги першою вловила зв'язок між тілом і розумом, між тілесністю та ментальністю.

На думку індійського лідера релігійного руху та містичного гуру Бхагвана Шрі Раджніша (Rajneesh, 1977), відомого також як Ошо, «коли розум перебуває у певному стані, тіло відповідає йому, самостійно приймаючи певні положення». А потім сформульовано: «Якщо тіло приймає певне положення, розум відповідає на це, приходячи у відповідний стан» [*переклад мій. – В. Ш.*]. Під час зародження певного внутрішнього стану змінювалися положення рук, вирази обличчя та очей.

З огляду на категорію тілесності, ментальності та духовності залежить сприйняття реальності. За фізичним тілом розвиваються емоції та інтелект, що формують ментальність, і саме під час розвитку ментального рівня акторське мислення кардинально змінюється. Отже, тілесність, ментальність і духовність – це унікальні базові категорії, що формують мислення актора. Екстраполюючи модель формування мислення з урахуванням місця в ній містичного досвіду, можемо запропонувати модель формування акторського мислення, що складається з трьох стадій:

– стадії осяяння, що характеризується проривом нового знання у свідомість актора і є своєрідним переходом з ментального рівня буття на духовний рівень (інформація потрапляє у свідомість, коли актор починає виходити за межі інтелекту та раціонального пізнання);

– стадії споглядання (стадія безпосереднього акторського переживання);  
– стадії осмислення (відбувається опрацювання отриманого акторського переживання – досвід оформлюється у вигляді форм-думок і переходить назад, на ментальний або тілесний рівень буття).

Відповідно акторський досвід виникає на рівні духовності й потім переходить у ментальність і тілесність, впливаючи на базові категорії акторського мислення, у такий спосіб здійснює вплив на формування мислення.

Акторство бере початок із психологічного життя персонажа, який отримує тілесне вираження, а джерелом дії є внутрішня енергія, яка, за визначенням К. Станіславського (Stanislavski, 2008), «зігріта почуттям, начинена волею, спрямована розумом» [переклад мій. – В. Ш.] (с. 67).

Оскільки тілесна підготовка майбутнього актора є інтегральною, невід'ємною частиною формування його майстерності, кожен з провідних театральних діячів у процесі формування своєї системи театру та виховання актора створював власну систему тілесного, пластичного виховання актора, яка була інтегральною частиною їхньої театральної системи.

Володіння своєю тілесністю, відгук на найдрібніші зміни зовнішніх «запропонованих обставин» або внутрішніх імпульсів душі, готовність і здатність легко опанувати нові вправи та навички, уміння виходити за межі побутової поведінки й інші здібності є основними вимогами до актора протягом усього сценічного життя.

На думку одного з провідних європейських театральних педагогів ХХ ст. Ж. Лескока (Lesocq, 2016), основною метою підготовки актора є «формування стосунків тіла людини і простору всього людства та відображення цих стосунків у театрі» [переклад мій. – В. Ш.] (с. 105). У власній педагогічній практиці він прагнув до «оновленого», покращеного тіла актора з такою свободою рухів і стану душі, щоб жест, який він робить, виникав сам собою, без зусилля волі та напруги, а мистецтво актора стало не метою, а «дійовою присутністю» (Linssen, 1969, p. 207).

Специфіка прояву інтеркультури в театральному мистецтві зумовлює здійснення дослідження сучасного акторського тренінгу на основі авторської класифікації інтеркультурних засад акторських тренінгів:

- традиції європейського театру: комедії дель арте, іспанського театру, елізаветинського театру тощо;
- традиційних театральних практик країн Східної (Китаю, Японії), Південно-Східної (Таїланду, Лаосу, Індонезії, Сингапуру), Південної Азії (Індії) та Африки;
- популярні театральні системи та методи виховання актора (система К. Станіславського, методи Всеволода Меєрхольда та ін.);
- західні ментальні практики (антропософія П. Штайна, учення про людину Г. Гурджієва) (Schechner, 2000, p. 30);
- східні ментальні практики: йога, дзен-буддизм;
- тілесні практики.

Унікальною властивістю акторського тренінгу є його культурна гнучкість та адаптованість у мультикультурному контексті.

Ефективний акторський тренінг (за Дж. Беннетом) можна розглядати як набір когнітивних, афективних і поведінкових навичок і характеристик, що сприяють інтеркультурній взаємодії в різноманітних контекстах (Bennett, 2009, p. 97).

Для акторського тренінгу характерним є поєднання прикладного та філософсько-світоглядного характеру. Це дає підстави розглядати його крізь призму «метафізики театральної культури».

Акторський тренінг – це крок виконавця у світ метафізики, оскільки театр сам по собі метафізичний, і, відповідно, його головна метафізична фігура – актор і те, чим він займається на сцені. Метафізика закладена безпосередньо у взаємовідносини актора й тексту, персони, ролі, персонажа, дії та актора, який діє, тому низка вправ тренінгу має налаштовувати актора на вхід у такий метафізичний світ. Метафізичні вправи акторського тренінгу (наприклад, метафізика звуку та руху) спрямовані на відкриття актором нового простору гри, який недоступний його традиційним знанням, розширення кордонів акторської техніки та її можливостей.

Термін «метафізика» розуміємо в традиційному аристотелівському сенсі з огляду на визначення метафізики як «того, що йде після фізики», тобто ті аспекти культурно-історичного буття людини, які мають загальний і необхідний для будь-якої культурної формації зміст. Екстраполюючи означене визначення на театральну культуру, можемо зарахувати його до таких аспектів:

- онтологічні основи театральної культури (категорії буття, всеєдності, субстанції, часу, смерті, свободи), що утворюють той необхідний фундамент існування людини, без якого будь-яка людська реальність неможлива;
- трансцендентно-духовні вершини, яких театральна культура досягає на стадії свого розквіту, зокрема форми світогляду, що трактують як результат культурно-історичного синтезу науки, моральності та мистецтва; духовна сфера існування людини, що відрізняється від її тілесного життя; релігія як феномен культури та як форма історичної творчості.

Суспільства формують різноманітні елементи акторського тренінгу, такі як танець, духовні та фізичні практики тощо. Ці елементи роблять акторський тренінг своєрідною «метафізикою культури», оскільки вони втілені у формах матеріальної та фізичної культури, а також стилізовані та схематизовані в конкретних формах. Отже, через акторський тренінг культура конкретного суспільства отримує виразний спосіб виявитися і проявити свої особливості. У цьому контексті найбільш доцільним, на наш погляд, є дослідження акторського тренінгу з антропологічного та культурологічного поглядів з метою переходу за межі більш вузьких концептуальних уявлень про акторський тренінг як про простий комплекс фізичних рухів.

У контексті акторського тренінгу інтерес викликає гранична природа розуму актора в процесі пізнання, стикання розумного знання з іншим, ірраціональним: життєвою мудрістю, релігійним одкровенням, сердечними переживаннями, уявою, спогадами, творчою інтуїцією – не чиста свідомість, але свідомість, яка перебуває в початковій єдності зі світом. Виникає потреба переглянути співвідношення свідомості та мови, свідомості та несвідомого, свідомого й пам'яті, свідомості й тіла. Трансцендентальна здатність належить людській особистості з усім багатством її духовно-душевного світу, з її розумовими можливостями, творчими здібностями, унікальними людськими переживаннями, життєвим і національно-культурним досвідом.

В акторському тренінгу закладено єдність між метафізичною теорією та метафізичною практикою – процес пізнання відбувається безпосередньо й опосередковано, інтегрально. Акторському тренінгу властивий синтез метафізичних знань і практики, завдяки якому знання та практика стають тотожними – знання в акторському тренінгу ніколи не лишаються лише теоретичними, оскільки подібне формальне знання власне не є навіть знанням у метафізичному сенсі цього слова.

Е. Барба вважає, що тренінг для актора – це безперервний процес, який зосереджується в центрі життя актора, стаючи його нормою та стилем. Це не просто окрема діяльність, а спосіб організації власного існування та формування власної культури. Отже, тренінг стає неодмінною частиною життя актора, що допомагає йому стати більш майстерним і виразним у своєму мистецтві (Barba & Savarese, 2008; Barba, 1994).

Вважають, що технології акторського тренінгу є найбільш ефективними формами навчання, оскільки вони зосереджені на розвитку активної творчої особистості. Ці технології надають можливість акторам активно залучатися до навчання, дозволяючи їм самостійно виявляти свої здібності, експериментувати, ставити перед собою нові виклики та розвиватися. Така орієнтованість на творчість і саморозвиток дає змогу збагатити акторську майстерність і внести своє неповторне відображення у виконання ролей, створюючи багатогранних і живих персонажів на сцені.

148 На нашу думку, акторський тренінг (за підходом К. Станіславського) у цьому контексті є основним інструментом для виховання особистості митця, що сприяє різнобічному розвитку людини, формує її духовний світ та особливий світогляд, а головне, розвиває акторські здібності. Тренінг охоплює комплекс вправ, спрямованих на формування вмінь і навичок, які становлять основу акторської майстерності. Він допомагає акторам удосконалювати свою гру, розвивати емоційну експресивність, покращувати використання голосу, тіла та просторової орієнтації на сцені. Тренінг допомагає акторам стати більш чутливими та гнучкими у творчому процесі, даючи змогу їм створювати більш правдоподібних і живих персонажів, збагачуючи цим своє мистецтво. Цей процес виховання та розвитку акторської особистості відображає принципи, які запропонував К. Станіславський, і за допомогою акторського тренінгу актори можуть поступово досягати майстерності та професіоналізму у своїй справі.

У контексті цього дослідження розуміємо інтеркультурізацію як тривалий процес взаємопроникнення культур. Складність та багатоаспектність проблематики інтеркультурності акторського тренінгу в сучасному театральному мистецтві зумовили міждисциплінарний характер дослідження. Застосування методологічних підходів сучасної культурології, філософії, естетики, психології та мистецтвознавства посприяло вивченню та осмисленню феномену інтеркультурності в контексті мети й завдань виховання сучасного актора.

Інтеркультурні засади акторського тренінгу можна розглядати як різноманітні компоненти, що становлять акторський тренінг. Вони містять традиційні театральні техніки підготовки актора, тілесні та ментальні практики, які унікально поєднуються та синтезуються в процесі навчання. Цей синтез відбувається че-



рез поєднання теоретичного та педагогічного спадку розробника акторського тренінгу з досягненнями західної та східної цивілізацій.

Інтеркультурні засади акторського тренінгу дають змогу акторам удосконалювати свої навички, адаптуючи їх до вимог театрального мистецтва, що визначаються історичними та соціокультурними тенденціями. Це дає змогу акторам створювати власний унікальний стиль і виразності, збагачуючи мистецтво за допомогою впливу різних культурних контекстів. Інтеркультурні засади акторського тренінгу відкривають широкі можливості для розвитку акторів, дозволяючи їм розкрити свій творчий потенціал і стати більш універсальними митцями з урахуванням різних культурних контекстів.

Отже, з визначення випливає, що дослідження інтеркультурних засад акторського тренінгу потребує уваги до різних аспектів і характеру міжкультурних процесів. Це охоплює дослідження ідеології, культурних процесів, педагогічного спадку театральної культури, взаємодії між різними культурними змістами й думками, а також соціальних та інших вимірів.

Урахування різних світоглядів і підходів є важливим у контексті інтеркультурного синтезу. Сучасні суспільства часто відзначають колізії між західним раціоналізмом і східним традиціоналізмом, що впливають на театральну культуру й акторський тренінг. Розуміння цих різниць і взаємодія між різними світосприйняттями може допомогти створити більш ефективні техніки тренінгу, що враховуватимуть різноманітні аспекти культурного спадку.

Дослідження інтеркультурних засад акторського тренінгу може сприяти збагаченню педагогічного підходу та розумінню впливу культурних особливостей на акторську майстерність. Відкриваються можливості для створення більш глибоких і змістовних підходів до навчання та розвитку акторів, що враховують різноманітність культурного досвіду.

**Наукова новизна.** На основі аналізу сучасних інтеркультурних методів підготовки актора доведено, що, незважаючи на відмінності основних концепцій і методології викладання, усі сучасні інтеркультурні акторські тренінги охоплюють людське тіло та людський голос, як фундаментальні засоби виразності акторського мистецтва.

## Висновки

У статті виявлено, що проблематика інтеркультуризації у театральному мистецтві України загалом та процесі підготовки актора поступово актуалізується, що зумовлено тенденцією глобалізації та європеїзації. Визначено необхідність уведення інтеркультурних акторських тренінгів як ефективних методів виховання сучасного актора у вітчизняній театральній школі. Зроблено висновок, що акторський тренінг за своєю природою є інтеркультурним явищем, оскільки в процесі створення інтегрує кілька або велику кількість різноманітних елементів, що належать не тільки до різних галузей людської діяльності (фізика, психологія, анатомія, теологія, філософія, антропология тощо), а й до різних культур – основні постулати і світогляди західних та східних тілесних і ментальних практик органічно поєднуються між собою та синтезуються з традиційними



техніками підготовки актора з різних країн згідно з філософсько-естетичним осмисленням його творця призначення акторської майстерності зокрема та театрального мистецтва в цілому.

### СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Афанасьева, Л., & Олексенко, Р. (2018). Интеркультурность как успешная модель развития поликультурного городского сообщества. In *Mokslas ir praktika: aktualijos ir perspektyvos* (с. 6–13). Lietuvos sporto universitetas. <http://eprints.mdpu.org.ua/id/eprint/1987/>
- Безпалько, О. В. (2004). Тренінг як інноваційна форма соціально-педагогічної роботи. *Соціальна педагогіка: теорія та практика*, 1, 22–28.
- Демчук, Р. В. (2017). Ментальність як ідентифікатор поняття у матриці української культури. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 1, 28–33.
- Страшко, С. В., Сліва, М., & Калюжний, Я. (2011, 26–27 травня). Тренінг як організаційна форма навчально-виховної роботи. В *Методика викладання природничих дисциплін у вищій і середній школі. XVIII Каришинські читання* [Матеріали конференції] (с. 209–211.) Астроя. <http://dspace.pnpu.edu.ua/bitstream/123456789/8250/1/97.pdf>
- Шевчук, О. М. (2013). Тренінг як інноваційна форма соціально-педагогічної діяльності. В *Актуальні проблеми підготовки соціальних педагогів* [Матеріали семінару] (с. 1–2). Жовтий.
- Barba, E. (1994). *En kano af papir: en indføring i teaterantropologi*. Drama.
- Barba, E., & Savarese, N. (2008). *L'énergie qui danse. Dictionnaire d'anthropologie théâtrale*. L'Entretemps.
- Bennett, M. J. (2009). Transformative training: designing programme for culture learning. In M. A. Moodian (Ed.). *Contemporary leadership and intercultural competence: exploring the cross-cultural dynamics within organizations* (pp. 95–110). Sage. <http://soonang.com/wp-content/uploads/2011/04/2009-Van-Dyne-Ang-Koh-SAGE-Pub.pdf>
- Lecoq, P. (2016). *Jacques Lecoq: Un point fixe en mouvement*. Actes Sud.
- Linsen, R. (1969). *Le Zen sagesse dextrême-orient: un nouvel art de vivre?* Marabout Université.
- Nagle, J. (2009). *Multiculturalism's Double-Bind Creating Inclusivity, Cosmopolitanism and Difference*. Ashgate.
- Rajneesh, B. S. (1977). *The mystic experience* (D. Diddee, trans., M. A. Prem, ed.). Motilal Banarsidass.
- Sarmanto, C. (2016). Intercultural polyphonies against the 'death of multiculturalism': Concepts, practices and dialogues. In F. Dervin, & Z. Gross (Eds.), *Intercultural Competence: Alternative Approaches for Today's Education* (pp.121–141). Palgrave Macmillan. [https://doi.org/10.1057/978-1-137-58733-6\\_7](https://doi.org/10.1057/978-1-137-58733-6_7)
- Schechner, R. (2000). *Environmental theater*. Applause.
- Stanislavski, K. (2008). *An actor's work: a student's diary* (J. Benedetti, Trans.). Routledge. [https://www.craftfilmschool.com/userfiles/files/An%20Actor%27s%20Work\\_%20A%20Student%27s%20Diary.pdf](https://www.craftfilmschool.com/userfiles/files/An%20Actor%27s%20Work_%20A%20Student%27s%20Diary.pdf)
- UNESCO. (2005, October 20). *Convention on the Protection and Promotion of the Diversity of Cultural Expressions*. <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000151919?posInSet=3&queryId=4e96b27d-2642-4cad-aeb0-46b0231361>
- UNESCO. (2006). *UNESCO guidelines on intercultural education*. <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000147878>

## REFERENCES

- Afanaseva, L., & Oleksenko, R. (2018). Interkulturnost kak uspeshnaia model razvitiia polikulturnogo gorodskogo soobshchestva. In *Mokslas ir praktika: aktualijos ir perspektyvos* (pp. 6–13). Lietuvos sporto universitetas. <http://eprints.mdpu.org.ua/id/eprint/1987/> [in Russian].
- Barba, E. (1994). *En kano af papir: en indføring i teaterantropologi* [A Paper canoe: an introduction to theater anthropology]. Drama [in Italian].
- Barba, E., & Savarese, N. (2008). *L'énergie qui danse. Dictionnaire d'anthropologie théâtrale* [L'énergie qui danse. Dictionnaire d'anthropologie théâtrale]. L'Entretiens [in French].
- Bennett, M. J. (2009). Transformative training: designing programme for culture learning. In M. A. Moodian (Ed.). *Contemporary leadership and intercultural competence: exploring the cross-cultural dynamics within organizations* (pp. 95–110). Sage. <http://soonang.com/wp-content/uploads/2011/04/2009-Van-Dyne-Ang-Koh-SAGE-Pub.pdf> [in English].
- Bezpalko, O. V. (2004). Treninh yak innovatsiina forma sotsialno-pedahohichnoi roboty [Training as an innovative form of socio-pedagogical work]. *Sotsialna pedahohika: teoriia ta praktyka*, 1, 22–28 [in Ukrainian].
- Demchuk, R. V. (2017). Mentalnist yak identyfikator poniattia u matrytsi ukrainskoi kultury [Mentality as an identifier of the concept in the matrix of Ukrainian culture]. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*, 1, 28–33 [in Ukrainian].
- Lecoq, P. (2016). *Jacques Lecoq: Un point fixe en mouvement* [Jacques Lecoq: A fixed point in motion]. Actes Sud [in French].
- Linszen, R. (1969). *Le Zen sagesse d'extrême-orient: un nouvel art de vivre?* [Zen wisdom from the Far East: a new art of living?]. Marabout Université [in French].
- Nagle, J. (2009). *Multiculturalism's Double-Bind creating inclusivity, cosmopolitanism and difference*. Ashgate [in English].
- Rajneesh, B. S. (1977). *The mystic experience* (D. Diddee, Trans., M. A. Prem, Ed.). Motilal Banarsidass [in English].
- Sarmanto, C. (2016). Intercultural polyphonies against the 'death of multiculturalism': Concepts, practices and dialogues. In F. Dervin, & Z. Gross (Eds.), *Intercultural competence: alternative approaches for today's education* (pp. 121–141). Palgrave Macmillan. [https://doi.org/10.1057/978-1-137-58733-6\\_7](https://doi.org/10.1057/978-1-137-58733-6_7)
- Schechner, R. (2000). *Environmental theater*. Applause [in English].
- Shevchuk, O. M. (2013). Treninh yak innovatsiina forma sotsialno-pedahohichnoi diialnosti [Training as an innovative form of socio-pedagogical activity]. In *Aktualni problemy pidhotovky sotsialnykh pedahohiv* [Actual problems of training social pedagogues] [Materials of the seminar]. (pp. 1–2). Zhovtyi [in Ukrainian].
- Stanislavski, K. (2008). *An actor's work: a student's diary* (J. Benedetti, Trans.). Routledge. [https://www.craftfilmschool.com/userfiles/files/An%20Actor%27s%20Work\\_%20A%20Student%27s%20Diary.pdf](https://www.craftfilmschool.com/userfiles/files/An%20Actor%27s%20Work_%20A%20Student%27s%20Diary.pdf) [in English].
- Strashko, S., Sliva, M., & Kaliuzhnyi, Ya. (2011, May 26–27). Treninh yak orhanizatsiina forma navchalno-vykhovnoi roboty [Training as an organizational form of educational work]. In *Metodyka vykladannia pryrodnychkykh dystsyplin u vyshchii i serednii shkoli. XVIII Karyshynski chytannia* [Methodology of teaching natural sciences in higher and secondary schools. XVIII Karyshinsky readings] [Proceedings of the Conference] (pp. 209–211.) Astraia. <http://dspace.pnpu.edu.ua/bitstream/123456789/8250/1/97.pdf> [in Ukrainian].

UNESCO. (2005, October 20). *Convention on the Protection and Promotion of the Diversity of Cultural Expressions*. <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000151919?posInSet=3&queryId=4e96b27d-2642-4cad-aeb0-46b0231361ac> [in English].

UNESCO. (2006). *UNESCO guidelines on intercultural education*. <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000147878> [in English].

---

## INTERCULTURAL ACTING TRAINING AS AN EFFECTIVE FORM OF EXPANDING AND DEVELOPING PROFESSIONAL SKILLS OF AN ACTOR

Valeriia Shtefiuk

PhD in Art Studies;

e-mail: 14valeri777@gmail.com; ORCID: 0000-0002-0981-3003

Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

### Abstract

The article is devoted to solving an urgent scientific problem – the interculturalism of actor training in contemporary theatre art. The actor training is considered in the socio-cultural context in which it was developed and introduced into the actor's training process as an element of traditional cultures and philosophies of the West and the East. The article highlights the peculiarities of the artistic justification and phenomenology of actor training as a phenomenon that is an integral part of the modern theatre school. The problem of international interaction, internationalisation and interculturalisation in the contemporary theatre art context is considered. The main ways and prospects of integrating the world's leading techniques and methods into the Ukrainian system of actor education are identified. **The methodology** for studying the interculturalism of actor training involves the use of interdisciplinary, artistic, cultural, and intercultural approaches; conceptual and cognitive, as well as systemic types of analysis. **The purpose of the study** is to link this process to a broader theoretical structure and reorient the traditional consideration of actor training from an abstract form to the practical component of actor education. **Scientific novelty**. Based on the analysis of modern intercultural methods of actor training, it is proved that, despite the differences in the basic concepts and teaching methodology, all modern intercultural actor training covers the human body and the human voice. **Conclusions**. Thus, acting training is an intercultural phenomenon by its very nature, as it integrates several or a large number of different elements belonging not only to different fields of human activity (physics, psychology, anatomy, theology, philosophy, anthropology, etc.) but also to different cultures – the basic postulates and worldviews of Western and Eastern bodily and mental practices are organically combined with each other and synthesised with traditional actor training techniques from different countries following the philosophical and aesthetic understanding of the purpose of acting in particular and theatre art in general.

**Keywords:** interculturality; acting training; theatre art; actor; body practices; mental practices



This is an open access journal and all published articles are licensed under a Creative Commons «Attribution» 4.0.

DOI: 10.31866/2616-759X.6.2.2023.288156

УДК 792.028:37.015

## ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ СУЧАСНОЇ ТЕАТРАЛЬНОЇ ПЕДАГОГІКИ

Олена Абрамович<sup>1а</sup>, Вікторія Чорна<sup>2б</sup><sup>1</sup> кандидат педагогічних наук, доцент;

e-mail: elenaabramovic20@gmail.com; ORCID: 0000-0002-4814-6709

<sup>2</sup> e-mail: victoria.ch05@gmail.com; ORCID: 0000-0002-5239-2240<sup>а</sup> Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна<sup>б</sup> Іноземне підприємство «1+1 продакшн», Київ, Україна

### Анотація

**Мета дослідження** – висвітлити основні процеси розвитку сучасної театральної педагогіки, квінтесенцію її новітніх теоретико-практичних методів пізнання та втілення. Мета наукової статті зумовила доцільність застосування такої **методології дослідження**: історико-культурного методу – для вивчення театральної педагогіки в контексті еволюції театального мистецтва XX – початку XXI ст.; типологічного – для виявлення та визначення особливостей формування театральної педагогіки; компаративного – для аналізу драматичної і театральної педагогіки; системного аналізу – для розгляду прийомів і методів театального мистецтва в контексті педагогіки. **Новизна дослідження** полягає в проведеному комплексному дослідженні особливостей використання прийомів і методів театального мистецтва в контексті специфіки педагогіки й у визначенні перспективних шляхів розвитку театральної педагогіки як феномену художньо-педагогічної практики XXI ст. **Висновки**. Отже, на сучасному етапі театральна педагогіка є самостійною галуззю теорії виховання, що охоплює систему методів, прийомів, які забезпечують самовираження особистості у творчо-продуктивній театралізованій діяльності, що здійснюється засобами театральної педагогіки. Підставою моделювання процесу формування суб'єктності здобувачів вищої освіти засобами театральної педагогіки є розуміння необхідності створення умов і використання форм, насичених елементами театральної творчості в освітній та позааудиторній діяльності. Набуття професійних навичок й умінь для актора може бути плідним за умови одночасного набуття соціального досвіду та становлення індивідуальності у її повноцінній якості. Зважаючи на потреби театральної педагогіки, фахівцям необхідно шукати форми навчання, які надавали б можливість побудувати систему спільного навчання представників різних театральних професій у процесі створення задуму вистави та її реалізації. Спільний формат навчання відкриває можливості розробки міждисциплінарних програм і способів підготовки унікальних спеціалістів.

**Ключові слова:** театральна педагогіка; заклади різних рівнів освіти; акторська майстерність; творчі здібності; методика викладання; актор

### Постановка проблеми

Театральна практика початку XXI ст. і потреби динамічного театрального процесу диктують зміни й трансформації у галузі сценічної освіти. Театр на початку XXI ст. усе активніше розширює власний художній простір, вбираючи в себе сфери соціального життя та психології, різні соціальні, ігрові й перформативні практики, розмикає свій простір, проникає у віртуальний світ, використовує як художні засоби новітні технології. І ці процеси вимагають комплексного оновлення системи підготовки фахівців різних театральних професій, які сьогодні все більш інтенсивно залучаються до міждисциплінарних зв'язків як на рівні створення мистецьких проєктів, так і на рівні їх побутування, сприйняття та осмислення.

Театральну педагогіку на сучасному етапі розвитку суспільства розглядають не тільки як спеціальну професійну дисципліну творчих закладів вищої освіти та/або окремі прийоми одного з напрямів освітньої галузі «Мистецтво», а й як цілісну систему освіти, яскравими представниками якої є лідери професійної театральної школи та загальної освіти.

Цінність театральної педагогіки полягає в її гуманістичному принципі, у якому акцент зроблено на особистість. На сучасному етапі театральної педагогіки знаходить яскраве вираження як в різноманітному практичному досвіді, так і в його аналізі й теоретичному осмисленні. Проте багато ресурсів театральної педагогіки лишаються непотрібними, що свідчить про її багатий потенціал та актуалізує дослідження означеної проблематики в контексті тенденцій розвитку театрального мистецтва й педагогіки початку XXI ст.

Сучасне знання про стан педагогіки в професійному й аматорському театрі, окрім практичних потреб, становить інтерес щодо вивчення історії розвитку театральної думки, а відтак і формування майбутнього театрального мистецтва й театральної педагогіки.

### Аналіз останніх досліджень і публікацій

Протягом останніх десятиліть багато дослідників активно звертаються до театральної педагогіки як до ефективного засобу формування професійної компетентності майбутнього вчителя, а саме питання актуалізації впливу театрального мистецтва на розвиток творчого потенціалу майбутнього фахівця в практиці педагогічної освіти зумовили дослідження означеної проблематики на рівні взаємодії театрального та педагогічного процесів, зокрема в контексті специфіки креативної діяльності педагога. Засоби театрального мистецтва в контексті використання з метою розвитку мовленнєвих, організаційних і гностичних здібностей у професійній майстерності вчителя розглядає В. Абрамян (1996) у навчальному посібнику «Театральна педагогіка». Аналізу використання прийомів і методів студентського театру в педагогічних системах європейських країн, а також можливості й доцільності їх запровадження у вітчизняну систему професійно-педагогічної підготовки вчителів присвячено наукову статтю Л. Лимаренко (2015) «Використання студентського театру в європейських педагогіч-

них системах професійної підготовки майбутніх педагогів». У науковій статті «Основні складові формування творчої особистості майбутнього режисера-педагога театрального колективу» Н. Гусакова (2017) аналізує сучасні підходи до проблематики навчально-виховного процесу у вищій школі та розробляє теоретичну модель творчої особистості майбутнього режисера-педагога, структура якої охоплює «спрямованість особистості, індивідуальну культуру особистості, характерологічні властивості та якості особистості» (с. 42). Аналіз засобів театрального мистецтва в контексті визначення особливостей їх використання в процесі розвитку професійної майстерності вчителів загальноосвітніх закладів здійснює Н. Стихун (2017a) у дослідженні «Розвиток професійної майстерності вчителів загальноосвітніх навчальних закладів засобами театрального мистецтва (20–80-ті рр. XX ст.)». Проблему педагогічної підготовки вчителів засобами театральної педагогіки авторка досліджує в науковій статті «Розвиток професійної майстерності вчителя засобами театрального мистецтва в умовах неперервно педагогічної освіти» (Стихун, 2017b) та «Театральне мистецтво як засіб удосконалення педагогічної майстерності вчителя» (Стихун, 2010). У дисертаційному дослідженні М. Дергач (2012) «Театральне мистецтво як засіб формування особистості в історії педагогічної думки та школи України в XX столітті» театральне мистецтво осмислено як засіб виховання молодого покоління та визначено шляхи його впровадження до навчально-виховної системи України. М. Барнич (2016) у навчальному посібнику «Майстерність актора: техніка "обману"» запропонував авторську методику підготовки акторів, відмінну від класичної школи Станіславського (2018), та далі поглибив її в монографії «Психотехніка актора: майстер-клас». С. Гордєєв (2022) у статті «Педагогіка сучасного українського театру: на шляху до мистецького синтезу» звертається до вивчення реформування механізмів універсалізації методичної бази академічної мистецької освіти в театральній школі України та тенденцій і напрямів інноваційних підходів на шляхах виховання творчої особистості сучасного театрального діяча. Р. Набоков та М. Крипчук (2023), спираючись на сучасний досвід викладання фахової освітньої компоненти «Режисура шоу та артпроектів», дослідили особливості театральної педагогіки в контексті організації дистанційного навчання та екстреного онлайн-навчання.

Представники закордонного академічного виміру проблематику театральної педагогіки розглянули в різноманітних аспектах використання в освітньому процесі. Д. Ф'юрей (Fuga, 2014) у науковій публікації «Етапи навчання: театр, педагогіка та інформаційна грамотність» пише про зв'язок між навчанням і театральною виставою з погляду бібліотекаря. Автор використовує особисті спостереження як натхнення для дослідження того, що було написано в науковій літературі про різні театральні практики в навчанні, застосовуючи цю дискусію до контексту організації бібліотечної справи. У. Пінкер (Pinkert, 2010) у науковій статті «Концепція театру в театральній педагогіці» аналізує термін «театральна педагогіка». Американський професор Манон ван де Вотер (Van de Water et al., 2015) у своїй монографії «Драма та Освіта. Перформативні методології для навчання та вчителів» надає практичні, всебічні рекомендації з використання драми (театру, перформансу) як інструмента для навчання (у вчительських



практиках). Це один з перших практичних посібників з драми та виконавства, який, спираючись на нейронаукові дослідження, доводить, що творчість є необхідним складником нашого життя, що вкорінене навчання<sup>1</sup> є природним і важливим, а контекстне навчання<sup>2</sup> допомагає нам знайти своє місце в суспільстві (Van de Water et al., 2015).

**Мета роботи** – висвітлити основні процеси розвитку сучасної театральної педагогіки, квінтесенцію її новітніх теоретико-практичних методів пізнання та втілення.

### Виклад основного матеріалу

Питання, коли виникло саме явище театральної педагогіки, й досі не має однозначної відповіді. Деякі дослідники наголошують на тому, що, можливо, театральна педагогіка походить ще з часів виникнення єзуїтських шкіл, де широко використовувалися методи драматизації. Так, наприклад, Л. Клаб (Clubb, 2001) у статті, присвяченій італійському ренесансному театру, акцентує на тому, що театри єзуїтських шкіл модернізували старовинні «священні вистави» і впроваджували їх всюди в Європі й Азії. У Середньовіччі постановки, присвячені місцевим святим, розігрували діти, й у цьому був глибокий педагогічний сенс. Беручи участь у загальній священній виставі, діти різних станів починали відчувати себе єдиною спільнотою. І, що, можливо, ще важливіше, свою спільність потужно відчували й батьки, які дивилися повний день, а то й кілька днів поспіль «дитяче дійство» на головній міській площі. Усі діти міста грають, усі батьки міста дивляться, а сюжет надає особливої цінності такому місцю та цій спільноті. Уже тут ми можемо спостерігати основні ознаки, які будуть характерні для театральної педагогіки ХХ–ХХІ ст.: дієвість; спільне емоційне проживання конкретного змісту; створення умовно-образного середовища та єдиного співіснування.

Але, на думку дослідників, Середньовіччя в цьому контексті не слід вважати початковою точкою відліку, оскільки всі ознаки, перераховані вище, зрозуміло, зараховують і до архаїчних обрядів, про що свідчать у своїх ґрунтовних працях, присвячених культурології та етнографії, провідні науковці. Зокрема, про це пише Дж. Фрезер (Frazer, 1995) у «Золотій гілці», особливо описуючи обряди ініціації, обряди плювіальної магії та щоденні ритуали, та Е. Тейлор (Tylor, 2010) у власних етнографічних фіксаціях.

Виникнення інтересу до театральної педагогіки для професійно-педагогічної діяльності зумовлено низкою соціокультурних чинників. На початку ХХ ст. про-

<sup>1</sup> Вкорінене навчання (*embodied learning*) означає підхід до навчання, коли засвоєння знань і розвиток навичок відбувається через фізичні способи сприйняття, охоплюючи рухи тіла, сприйняття сенсорної інформації та емоційні реакції. Це означає вчення через дійсний досвід і взаємодію з навколишнім середовищем.

<sup>2</sup> Контекстне навчання (*contextual learning*) означає навчання, яке відбувається в контексті реальних ситуацій і реальних взаємозв'язків. Це підхід, коли навчальний матеріал подають у зв'язку з практичними ситуаціями, що дає змогу учням розуміти, як ці знання застосовувати в реальному житті.



фесійний театр надав поштовх до виникнення театральної педагогіки, що втілюється як в підготовці професійних акторів, так і в педагогіці в цілому (дошкільна, шкільна, вища освіта). Універсальним засобом розвитку особистісно-професійних якостей майбутнього педагога, що включена до навчально-виховного процесу закладу вищої освіти, є художньо-творча, зокрема театральна, діяльність. Завдяки притаманним театральному мистецтву загальним закономірностям процесу навчання особистості воно надзвичайно ефективно та продуктивно застосовується в контексті професійної підготовки фахівців педагогічної галузі.

По-перше, у XXI ст. освітня система націлена на всебічний розвиток особистості, виховання моральних та інших якостей, на розкриття її потенціалу та розширення світогляду. Застосування елементів театральної педагогіки, а саме принципу подієвості, проживання, особистісної творчої дії та імпровізації, сприяє реалізації завдань освіти, зокрема щодо інтелектуального, чуттєвого й емоційного розвитку особистості.

По-друге, запровадження нової парадигми, головним принципом якої став принцип особистісно орієнтованого навчання, сприяє прояву особливої уваги до використання театральної педагогіки.

По-третє, театральна педагогіка постає як пізнавальна та виховна сила, яка багатосторонньо впливає на особистість майбутнього спеціаліста та дієво сприяє його естетичному сприйняттю навколишнього світу. Під час інсценувань і використання прийомів та елементів театральної педагогіки майбутній педагог переживає певні ситуації та відповідні їм почуття в ролі персонажів, у такий спосіб засвоює етичні норми та правила. Крім цього, використання засобів театральної педагогіки під час заходів допомагає виховати естетичний смак людини та розкрити її творчі здібності.

Комунікативна функція театрального мистецтва сприяє розвитку сценічного спілкування, що інтерпретується як критерій творчої вихованості особистості засобами театральної педагогіки. Ця здатність передбачає варіанти одночасного здійснення зв'язків із собою і з колективом студії, шкільного театру чи з учасниками творчої гри.

Один з критеріїв творчої вихованості пов'язаний зі змістовним аспектом творчості, що передбачає рівень опанування системи знань у галузі театрального мистецтва.

Театральне мистецтво відображає та концентрує загальнолюдські уявлення про моральні цінності, сенс життя, його пріоритети. Як видовище, воно викликає інтерес і привертає велику аудиторію, здійснюючи вагомий вплив на процес художньо-естетичного виховання молоді. Театр як вид мистецтва має специфічні властивості: синтетичну природу, колективність творчого процесу, важливим складником якого є глядач, а також миттєвість творчого акту. У театральній діяльності одним з головних завдань є розвиток навичок співробітництва в художньо-творчому напрямі, здатності до пізнання світу через почуття та емоції.

Засоби театральної педагогіки є джерелами, каналами впливу на свідомість, поведінку та діяльність з метою повідомлення необхідних знань театрознавчого характеру, формування творчих умінь і навичок, розвитку мотивів творчої діяльності.

Водночас вітчизняні дослідники акцентують на тому, що як в театральній, так і в педагогічній діяльності спільним є «участь живої людини у процесі сприйняття іншою людиною (для актора – глядачі, слухачі; для педагога – вихованці, батьки)» (Федорович, 2014, с. 242).

У контексті специфіки й тенденції розвитку театральної педагогіки на сучасному етапі розглянемо основні її напрями в зарубіжних країнах і в Україні.

Театральна педагогіка («*Drama in education*») за кордоном ставить на чільне місце вирішення проблем суспільства і конкретної людини. Йдеться не про наслідування професійного мистецтва, а про використання театральної методології для розв'язання особистісних, соціальних, метапредметних і предметних освітніх завдань.

За кордоном найчастіше виділяють два основні види організації «*Drama in education*», усередині яких є більш детальна градація:

1. «Театр в освіті»: залучення орієнтованих на освітні завдання професійних театральних груп у школи.

2. «Драмапедагогіка»: робота педагогів загальноосвітньої школи із застосуванням театральних методів.

В Україні реалізують означені напрями передусім в театрах юного глядача та лялькових театрах, у яких не були скорочені педагогічні частини, а також в окремих школах.

Напрямом «Театр освіти» вирішує передусім проблеми соціалізації та інкультурації. Поширеними є такі техніки, як:

1. Соціальні вистави – постановки, у яких порушують гострі для місцевого товариства питання. Грають у просторі школи: у класі, гардеробі, їдальні, на сходах. Часто ставлять різні сцени в різних місцях. Принципово, щоби це були локації, де діти проживають своє життя. Обов'язковою частиною вистави є залучення глядачів до обговорення проблематики. Це може бути інтерактив, де діти грають свою версію основних подій, диспут або змішані форми творчих спроб і дискусій.

2. Творчі проекти – співробітники театру здійснюють проектну роботу з групою учнів, найчастіше з учнями, які мають особливі освітні потреби (діти мігрантів або з неблагополучних сімей, інваліди тощо). Така проектна робота, як правило, починається з арттерапевтичних тренінгів, під час яких устанавлюються правила безпечного середовища, виявляються актуальні для групи особистісні та соціальні проблеми, розвиваються творчі здібності та художні навички. Потім настає період творчих імпровізацій на виявлені теми. З них складається перформанс, який представляють публіці. Обов'язково обговорюють підсумки роботи.

3. Розвиток глядацької культури – представники театральної групи проводять з дітьми заняття, що мотивують на відвідування професійної вистави та готують до сприйняття театральної мови, а потім проводять у школі рефлексивні заняття за наслідками відвідування (подібні практики описані, наприклад, у текстах американського професора Манон ван де Вотер (Van de Water et al., 2015, pp. 13–15)).

Напрямом «драмапедагогіка» вирішує освітні завдання широкого спектра. З величезного різноманіття форм дослідники називають кілька найпопулярніших:

1. Уроки «драмапедагогіки» у початковій школі: спеціально виділений навчальний час, під час якого діти займаються театральними тренінгами, що активізують пізнавальні інтереси, розвивають комунікативні навички, емоційну сферу, мислення та мовлення, уміння виконувати в групі творчу та дослідницьку роботу.

2. Драматизація під час уроків іноземної мови. Цей напрям походить від традицій єзуїтських коледжів епохи Відродження. Тут напрацьований величезний досвід різних технік (від уривків драм іноземною мовою до етюдів-імпровізацій, наприклад на тему: «Турист у незнайомому місті»). Складносурядні сюжетні ролі в ігри сусідають тут з елементарними мовними театральними вправами.

3. Рольові ігри під час уроків гуманітарного профілю. Діти можуть від своєї особи імпровізувати на тему розвитку конфліктної ситуації, яка потім трапляється в матеріалі, що вивчають, і, вже привласнивши (обігравши) її, порівнювати, що спільного та відмінного в їхній і запропонованій історії. Учні занурюються в контексти епохи, соціальних ситуацій, літературних творів, вибирають ролі та діють від імені персонажів, розробляючи стратегії, створюючи реконструкції та прогнози можливих альтернативних розвитків сюжету. Також тут можна створювати звуко-шумові імпровізації, ескізи костюмів, гримів, облаштування декорацій до матеріалу, який вивчають. Ці методи докладно описані у вже згаданих зарубіжних джерелах.

4. Шкільні театральні фестивалі. Творцями задумів, інсценувань, костюмів і декорацій є самі діти. Вони здійснюють вибір на кожному етапі роботи. Дорослі виступають як фасилітатори і тьютори, але не режисери-диктатори.

5. Театральні ігри щодо негуманітарних предметів. Цей вид «драмапедагогіки» за кордоном найрізкіснійший, квінтесенція якого полягає в тому, щоб поєднати тілесну імпровізацію в просторі, рольові диспути й теоретичний аналіз низки подій. Сюжетна лінія гри може висвітлювати тематику існування предмета, явища природи, людських почуттів тощо.

«Драма в освіті» (*Drama in education*) – офіційно визнана за кордоном педагогічна спеціалізація. Багато університетів мають відповідні профілі, спецкурси, магістерські програми; відбуваються конгреси, фестивалі, воркшопи, лонгitudні дослідження<sup>3</sup>. У різних країнах є асоціації «драмапедагогів». Наведемо кілька прикладів інституцій та організацій, які досліджують питання «Драма в освіті»: *International Drama in Education Research Institute – IDIERI* (Міжнародний інститут досліджень драми в освіті) в Ірландії; *Drama UK* (Театральна асоціація Великої Британії і Ірландії) – організація, що об'єднує в собі численні університети, коледжі та школи, які надають програми з вивчення та практики драми в освіті; *National Drama* (Національна асоціація драми, Велика Британія) – національна асоціація вчителів драми, яка пропагує використання драматичних методів

<sup>3</sup> Лонгitudні дослідження (*longitudinal studies*) – це тип наукового дослідження, у якому дані збирають та аналізують упродовж тривалого періоду часу, зазвичай з метою вивчення змін, що відбуваються з плином часу. Такі дослідження дають змогу вивчати довготривалі ефекти або тренди, спостерігати динаміку розвитку явища або зміну патернів поведінки учасників дослідження протягом років або навіть десятиліть.

у навчанні й організовує заходи для вчителів; *Gesellschaft für Theaterpädagogik* (Асоціація театральної педагогіки, Німеччина) – німецька асоціація театральної педагогіки, яка сприяє розвитку драматичних методів у навчанні та педагогіці; *Drama Australia* (Драма Австралії, Австралія) – національна асоціація, що об'єднує практиків і вчених, які досліджують та використовують драматичні методи в навчанні та вихованні; *Association for the Development of Education in Africa: ADEA* (ADEA, Асоціація драми в освіті в Африці, Кот-д'Івуар) – організація, що пропагує та розвиває використання драматичних методів у навчанні на африканському континенті; *Canadian Association for Theatre Research (CATR)* (Асоціація театральних досліджень Канади, Канада) – організація, яка також охоплює дослідників і практиків драматичної освіти. Це лише деякі приклади інституцій у світі, що вивчають питання «Драма в освіті».

Водночас стиль роботи у галузі театральної педагогіки в зарубіжних країнах і в Україні має власні особливості. Яскраво вираженою відмінністю є те, що театральна педагогіка за кордоном передусім прагне вирішувати питання соціалізації, а вітчизняна театральна педагогіка більше орієнтована на входження людини, що розвивається, у світ культури. Наприклад, Д. Ф'юрей (Furay, 2014) у науковій публікації «Етапи навчання: театр, педагогіка та інформаційна грамотність» пропонує новий погляд на бібліотечне навчання, досліджуючи його зв'язок з різноманітними аспектами театральної вистави. Зокрема, авторка наголошує на доцільності використання театральних прийомів (підготовки, ефективного виконання тут і зараз та повторення), простору (логічного порядку й організованої інформації) та образу, який обирає для себе викладач (творча, інтерактивна, досвідчена та доступна фігура).

Зміни, що відбуваються в соціокультурному житті країни, адекватно відображаються у педагогічній теорії та практиці. Нова функція освіти, обумовлена культуродигмою, покликана сприяти розвитку творчої особистості. Наприклад, У. Пінкер (Pinkert, 2010) у науковій статті «Концепція театру в театральній педагогіці» аналізує термін «театральна педагогіка» в контексті відношення предмета до художньої форми театру та його центрального значення з погляду сучасного розвитку освітнього театру в Німеччині.

У багатьох наукових дослідженнях простежується думка про використання мистецтва у вихованні творчої особистості й акцентується на особливій ролі, що належить театральному мистецтву, освоєння якого оптимізує творчі здібності, розвиває емоційно-образне та раціонально-логічне мислення, збагачує художній досвід особистості, тобто формує універсальні здібності, соціально значущі для будь-яких сфер діяльності.

У цьому контексті дослідники наголошують на важливості впровадження театральних складників в підготовку майбутніх учителів початкових класів. На думку Т. Дубини (2004), театральний складник має охоплювати:

Вивчення спецкурсів “Основи сценічної культури”, “Методика використання ТП у початковій школі”; використання елементів ТП у процесі викладання професійно орієнтованих, психолого-педагогічних, соціально-гуманітарних та економічних навчальних дисциплін та

проходження навчальної практики студентами; цілеспрямоване застосування театральних форм та методів роботи у навчально-виховному процесі підготовки майбутніх учителів початкових класів; залучення студентів до художньо-творчої та науково-дослідницької діяльності у сфері театального мистецтва; створення інформаційно-методичного центру використання ТП у підготовці вчителів початкової школи. (с. 4)

Власну специфіку мають прояви театральної педагогіки у вищій школі. Становлення особистості здобувача в закладах вищої освіти передбачає синтез соціального та професійного контекстів. Це дає змогу забезпечити розв'язання комплексу завдань, серед яких можна виділити формування особистісно-професійної позиції, соціального досвіду, соціально-значущих якостей і розвиток індивідуальності студента. Ефективне розв'язання цих завдань дасть змогу забезпечити творче зростання, розвиток здатності здобувача вищої освіти до самодетермінації різних сфер і сторін свого буття. Професор Н. Гусакова (2021) стверджує:

Сучасні підходи до проблем навчально-виховного процесу у вищій школі орієнтовані на формування творчої особистості, на пошук ефективних умов, які забезпечують продуктивність виховної системи навчального закладу вищої освіти як відкритого взаємодіючого організму, спрямованого на розгляд особистості як динамічного утворення, її просторово-часових взаємозв'язків з навколишнім світом, як джерела суб'єктивності у її вищому прояві – творчості. (с. 9)

Сучасний стан системи вищої освіти диктує необхідність створення умов для прояву та розвитку суб'єктності здобувачів вищої освіти, яка характеризується усвідомленням і прийняттям цілей діяльності, адекватністю самооцінки своїх можливостей та здібностей, критичністю щодо себе й оточення, потребою в самоконтролі, здатністю діяти цілеспрямовано та самостійно, готовністю ухвалювати самостійні рішення та відповідати за їх реалізацію; активністю та зацікавленістю здобувача вищої освіти в організації діяльності, у досягненні позитивного результату, ініціативністю, потребою в самовизначенні та самореалізації; здатністю аналізувати діяльність, рефлексивно ставитися до своїх дій і навколишнього світу.

Формування суб'єктності здобувачів закладів вищої освіти засобами театральної педагогіки зумовлено:

- включенням здобувачів вищої освіти в ситуації свідомого вибору, соціальних і професійних проб у процесі позааудиторної діяльності й театральної творчості;
- інтеграцією театральної творчості та соціально значущої діяльності, що сприяють набуттю соціального й культурного досвіду, розвитку суб'єктності;
- редукцією набутого в театральній творчості досвіду суб'єкт-суб'єктних відносин на інші види діяльності.

Оскільки роль театральної педагогіки полягає в тому, щоб розкрити та сформувати розвинену гармонійну особистість здобувача вищої освіти, театральна педагогіка прагне сформулювати систему взаємовідносин таким чином, щоб організувати доступні умови для емоційного прояву, розкритості, взаємної довіри та творчої атмосфери.

Протягом усього часу існування професійної акторської школи триває пошук ефективних шляхів розвитку акторських здібностей – узагальнення та аналіз знань, накопичених за роки практики, переосмислення відкриттів у галузі сценічної педагогіки найбільших майстрів театру. Акторська творчість – особливий вид творчості, де основними робочими інструментами є і душа, і тіло творця. Тому комплексний підхід до вивчення природи акторської творчості передбачає звернення до наук, що вивчають людську природу, передусім до психології та фізіології.

Метою театральної педагогіки є розкритість психофізичного апарату учня-актора. Театральні педагоги вибудовують систему взаємовідносин таким чином, щоб організувати максимальні умови для створення гранично вільного емоційного контакту, розкритості, взаємної довіри та творчої атмосфери.

Театральна педагогіка пропонує низку методів, що сприяють ефективному формуванню таких якостей, як творча уява, вибірковість сприйняття, здатність до аналізу та синтезу інформації, що сприймається, виразу емпатії та ідентифікації, до самоорганізації психічних проявів і самокорекції поведінки.

Отже, набуття професійних навичок й умінь для актора може бути плідним лише тоді, коли одночасно відбувається набуття соціального досвіду та становлення індивідуальності в її повноцінній якості.

**Наукова новизна** полягає в проведеному комплексному дослідженні особливостей використання прийомів і методів театального мистецтва в контексті специфіки педагогіки та визначенні перспективних шляхів розвитку театральної педагогіки як феномену художньо-педагогічної практики XXI ст.

## Висновки

Отже, на сучасному етапі театральна педагогіка є самостійною галуззю теорії виховання, що охоплює систему методів, прийомів, які забезпечують самовираження особистості учня, здобувача вищої освіти у творчо-продуктивній театралізованій діяльності, що здійснюється завдяки освітньому простору закладу вищої освіти, який визначає контекст життєдіяльності особистості та володіє потенціалами формування суб'єктності майбутнього фахівця засобами театральної педагогіки. Підставою моделювання процесу формування суб'єктності здобувачів вищої освіти засобами театральної педагогіки є розуміння необхідності забезпечення цього процесу через створення педагогічних умов і використання сукупності комплексних форм, насичених елементами театральної творчості в освітній та позааудиторній діяльності.

Аналізуючи та вивчаючи досвід вітчизняних і зарубіжних спеціалістів театральної педагогіки сьогодення, необхідно знайти таку форму організаційно-методичних напрямів навчання, яка б на основі міцної професійної бази надала



зможу побудувати систему спільного навчання представників різних театральних професій у процесі створення задуму вистави та її реалізації. Такий формат навчання, на нашу думку, відкриває перспективні можливості оперативної розробки міждисциплінарних програм, способів підготовки унікальних спеціалістів, спрямованих на розв'язання актуальних завдань теорії, практики та педагогіки сучасного театру.

## СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Абрамян, В. (1996). *Театральна педагогіка*. Лібра.
- Барнич, М. М. (2016). *Майстерність актора: техніка «обману»* (2-ге вид.). Видавництво Ліра-К.
- Барнич, М. М. (2018). *Психотехніка актора. Майстер-клас* [Монографія]. Пінзель.
- Гордеев, С. І. (2022). Педагогіка сучасного українського театру: на шляху до мистецького синтезу. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 63, 91–107.
- Гусакова, Н. М. (2017). Основні складові формування творчої особистості майбутнього режисера-педагога театрального колективу. *Культура і сучасність*, 1, 42–46.
- Гусакова, Н. М. (2021). Театральна педагогіка: підготовка нової генерації творчих кадрів в системі вищої освіти. В *Сценічне мистецтво: досвід, освіта, майстерність* [Монографія] (с. 9–30). Видавничий центр КНУКіМ.
- Дергач, М. А. (2012). *Театральне мистецтво як засіб формування особистості в історії педагогічної думки та школи України в ХХ столітті* [Дисертація доктора педагогічних наук, Луганський національний університет імені Тараса Шевченка].
- Дубина, Л. Г. (2004). *Використання театральної педагогіки у підготовці майбутніх учителів початкових класів* [Дисертація кандидата педагогічних наук, Інститут педагогіки і психології професійної освіти АПН України].
- Лимаренко, Л. (2015). Використання студентського театру в європейських педагогічних системах професійної підготовки майбутніх педагогів. *Естетика і етика педагогічної дії*, 9, 176–187.
- Набоков, Р., & Крипчук, М. (2023). Дидактичне обґрунтування теоретичних і практичних компонентів викладання курсу «Режисура шоу та артпроектів» в умовах екстреного дистанційного онлайн-навчання. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво*, 6(1), 88–100. <https://doi.org/10.31866/2616-759X.6.1.2023.276722>
- Стихун, Н. В. (2010). Театральне мистецтво як засіб удосконалення педагогічної майстерності вчителя. *Нова педагогічна думка*, 4, 132–136.
- Стихун, Н. В. (2017а). *Розвиток професійної майстерності вчителів загальноосвітніх навчальних закладів засобами театрального мистецтва (20–80-ті рр. ХХ ст.)* [Автореферат дисертації кандидата педагогічних наук, Рівненський державний гуманітарний університет].
- Стихун, Н. В. (2017б). *Розвиток професійної майстерності вчителя засобами театрального мистецтва в умовах неперервної педагогічної освіти. Неперервна професійна освіта: теорія і практика (Серія: Педагогічні науки)*, 1–2(50–51), 34–37.

- Федорович, А. В. (2014). Взаємозв'язок театральної та педагогічної творчості у діяльності вихователя дошкільного навчального закладу. *Наукові записки кафедри педагогіки*, 34, 237–245.
- Clubb, L. G. (2001). Theatre in Europe from the Renaissance to 1704: Italian Renaissance Theatre. In J. R. Brown (Ed.), *The Oxford Illustrated History of Theatre*. Oxford University Press.
- Frazer, J. G. (1995). *The Golden Bough*. Touchstone.
- Furay, J. (2014). Stages of instruction: theatre, pedagogy and information literacy. *Reference Services Review*, 42(2), 209–228.
- Pinkert, U. (2010). The concept of theatre in theatre pedagogy. In S. Shonman (Ed.), *Key Concepts in Theatre/Drama Education* (pp. 119–124). Rotterdam.
- Tylor, B. E. (2010). *Primitive Culture: Researches into the development of mythology, philosophy, religion, art, and custom* (Vol. 2). Cambridge University Press.
- Van de Water, M., McAvoy, M., & Hunt, K. (2015). *Drama and Education: Performance Methodologies for Teaching and Learning*. Routledge.

## REFERENCES

---

- Abramian, V. (1996). *Teatralna pedahohika* [Theater pedagogy]. Libra [in Ukrainian].
- Barnych, M. M. (2016). *Maisternist aktora: tekhnika "obmanu"* [The skill of the actor: "deception" technique] (2nd ed.). Vydavnytstvo Lira-K [in Ukrainian].
- Barnych, M. M. (2018). *Psykhotekhnika aktora. Maister-klas* [Psychotechnics of an actor. Master class] [Monograph]. Pinzel [in Ukrainian].
- Clubb, L. G. (2001). Theatre in Europe from the Renaissance to 1704: Italian Renaissance Theatre. In J. R. Brown (Ed.), *The Oxford Illustrated History of Theatre*. Oxford University Press [in English].
- Derhach, M. A. (2012). *Teatralne mystetstvo yak zasib formuvannia osobystosti v istorii pedahohichnoi dumky ta shkoly Ukrainy v XX stolitti* [Theatrical art as a means of personality formation in the history of pedagogical thought and schools of Ukraine in the 20th century] [Doctoral Dissertation, Luhansk Taras Shevchenko National University] [in Ukrainian].
- Dubyna, L. H. (2004). *Vykorystannia teatralnoi pedahohiky u pidhotovtsi maibutnikh uchyteliv pochatkovykh klasiv* [The use of theater pedagogy in the training of future primary school teachers] [PhD Dissertation, Institute of Vocational Education of the National Academy of Sciences of Ukraine] [in Ukrainian].
- Fedorovych, A. V. (2014). *Vzaiemozv'язok teatralnoi ta pedahohichnoi tvorchosti u diialnosti vykhovatelya doshchkilnoho navchalnoho zakladu* [The correlation of the theatrical and pedagogical creative work in the kindergarten nanny's activities]. *Scientific notes of the pedagogical department*, 34, 237–245 [in Ukrainian].
- Frazer, J. G. (1995). *The Golden Bough*. Touchstone [in English].
- Furay, J. (2014). Stages of instruction: theatre, pedagogy and information literacy. *Reference Services Review*, 42(2), 209–228 [in English].
- Hordieiev, S. I. (2022). *Pedahohika suchasnoho ukrainskoho teatru: na shliakhu do mystetskoho syntezy* [Pedagogy of modern Ukrainian theater: on the way to artistic synthesis]. *Problems of Interaction of Art, Pedagogy, Theory and Practice of Education*, 63, 91–107 [in Ukrainian].

- Husakova, N. M. (2017). Osnovni skladovi formuvannya tvorchoi osobystosti maibutnoho rezhysera-pedahoha teatralnoho kolektyvu [The main components of the formation of creative personality of future director-teacher in a theater group]. *Culture and contemporaneity*, 1, 42–46 [in Ukrainian].
- Husakova, N. M. (2021). Teatralna pedahohika: pidhotovka novoi heneratsii tvorchykh kadriv v systemi vyshchoi osvity [Theater pedagogy: training a new generation of creative personnel in the higher education system]. In *Stsenichne mystetstvo: dosvid, osvita, maisternist* [Stage arts: experience, education, skill] [Monograph] (pp. 9–30). KNUKIM Publishing Center [in Ukrainian].
- Lymarenko, L. (2015). Vykorystannia studentskoho teatru v yevropeiskykh pedahohichnykh systemakh profesiinoi pidhotovky maibutnykh pedahohiv [The usage of student theater in European systems of professional training of future teachers]. *Aesthetics and ethics of pedagogical action*, 9, 176–187 [in Ukrainian].
- Nabokov, R., & Krypchuk, M. (2023). Dydaktychne obgruntuvannya teoretychnykh i praktychnykh komponentiv vykladannia kursu "Rezhysura shou ta artproiektiv" v umovakh ekstremoho dystantsiinoho onlain-navchannia [Didactic substantiation of theoretical and practical components of teaching the course "Directing shows and art projects" in the context of emergency distance online learning]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Stage Art*, 6(1), 88–100. <https://doi.org/10.31866/2616-759X.6.1.2023.276722> [in Ukrainian].
- Pinkert, U. (2010). The concept of theatre in theatre pedagogy. In S. Shonman (Ed.), *Key Concepts in Theatre/Drama Education* (pp. 119–124). Rotterdam [in English].
- Stykhun, N. V. (2010). Teatralne mystetstvo yak zasib udoskonalennia pedahohichnoi maisternosti vchytelia [Theatrical art as a means of improving the teacher's pedagogical skills]. *New pedagogical thought*, 4, 132–136 [in Ukrainian].
- Stykhun, N. V. (2017a). *Rozvytok profesiinoi maisternosti vchyteliv zahalnoosvitnykh navchalnykh zakladiv zasobamy teatralnoho mystetstva (20-80-ti rr. XX st.)* [Development of professional skills of teachers of general educational institutions by means of theatrical art (20-80s of the 20th century)] [Abstract of PhD Dissertation, Rivne State University of the Humanities] [in Ukrainian].
- Stykhun, N. V. (2017b). *Rozvytok profesiinoi maisternosti vchytelia zasobamy teatralnoho mystetstva v umovakh neperervno pedahohichnoi osvity* [Development of teacher's professional skills by means of theatre art in the context of in-service pedagogical education]. *Continuing professional education : theory and practice (Series: Pedagogical sciences)*, 1–2(50–51), 34–37 [in Ukrainian].
- Tylor, B. E. (2010). *Primitive Culture: Researches into the development of mythology, philosophy, religion, art, and custom* (Vol. 2). Cambridge University Press [in English].
- Van de Water, M., McAvoy, M., & Hunt, K. (2015). *Drama and Education: Performance Methodologies for Teaching and Learning*. Routledge [in English].

**THEORETICAL AND METHODOLOGICAL ASPECTS  
OF CONTEMPORARY THEATRE PEDAGOGY****Olena Abramovych<sup>1a</sup>, Viktoriia Chorna<sup>b</sup>**<sup>1</sup> PhD in Pedagogy, Associate Professor;

e-mail: elenaabramovic20@gmail.com; ORCID: 0000-0002-4814-6709

<sup>a</sup> Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

e-mail: victoria.ch05@gmail.com; ORCID: 0000-0002-5239-2240

<sup>b</sup> The foreign enterprise "1+1 production", Kyiv, Ukraine**Abstract**

**The purpose of the study** is to highlight the main processes of modern theatre pedagogy development, the quintessence of its latest theoretical and practical methods of cognition and implementation. The purpose of the research article made it expedient to use the following **research methodology**: historical and cultural method – to study theatre pedagogy in the context of the evolution of theatre art of the twentieth and early twenty-first centuries; typological method – to identify and define the peculiarities of the formation of theatre pedagogy; comparative method – to analyse drama and theatre pedagogy; systematic analysis – to consider the techniques and methods of theatre art in the context of pedagogy. **The scientific novelty** of the study lies in a comprehensive research of the peculiarities of using the techniques and methods of theatre art in the context of the specifics of pedagogy and in determining promising ways of developing theatre pedagogy as a phenomenon of artistic and pedagogical practice of the twenty-first century. **Conclusions.** Thus, at the present stage, theatre pedagogy is an independent branch of the theory of education, which covers a system of methods and techniques that ensure the self-expression of the individual in creative and The basis for modelling the process of forming the subjectivity of higher education students through theatre pedagogy is an understanding of the need to create conditions and use forms saturated with elements of theatrical creativity in educational and extracurricular activities. productive theatrical activity carried out by means of theatre pedagogy. The acquisition of professional skills and abilities for an actor can be fruitful if they simultaneously gain social experience and develop their individuality in its fullest capacity. Taking into account the needs of theatre pedagogy, specialists need to look for forms of training that would make it possible to build a system of joint training of representatives of different theatre professions in the process of creating a performance idea and its implementation. The joint learning format opens up opportunities for the development of interdisciplinary programmes and ways to train unique specialists.

**Keywords:** theatre pedagogy; institutions of different levels of education; acting; creative abilities; teaching methods; actor



This is an open access journal and all published articles are licensed under a Creative Commons «Attribution» 4.0.

DOI: 10.31866/2616-759X.6.2.2023.288161  
УДК 378.147:378.22:792]:37.018.43(477)"364"

## МЕТОДИ ТА ФОРМИ НАВЧАННЯ СТУДЕНТІВ БАКАЛАВРАТУ СПЕЦІАЛЬНОСТІ «СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО» ПІД ЧАС ВОЄННОГО СТАНУ В УКРАЇНІ

Ігор Борко<sup>1а</sup>, Катерина Пивоварова<sup>2б</sup>, Аліса Колпащикова<sup>3б</sup>

<sup>1</sup> доцент; e-mail: igorborko@rambler.ru; ORCID: 0000-0003-3075-9715

<sup>2</sup> e-mail: pivovarova.katerina.00@mail.ru; ORCID: 0000-0003-3946-2475

<sup>3</sup> e-mail: alicekolp@gmail.com; ORCID: 0000-0002-4487-3853

<sup>а</sup> Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Київ, Україна

<sup>б</sup> Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна

### Анотація

**Мета** статті полягає у виявленні особливостей дидактики освітнього процесу студентів спеціальності «Сценічне мистецтво», урахуваючи специфіку здобуття вищої освіти в умовах воєнного стану в Україні. **Методологія дослідження.** Застосовано метод типологічного аналізу (для виявлення характеристик дистанційної та змішаної форми навчання), метод системного аналізу та синтезу, завдяки якому навчання студентів бакалаврату спеціальності «Сценічне мистецтво» розглянуто як дидактичний складник театральної педагогіки в умовах воєнного стану; метод логіко-теоретичного аналізу, компаративний метод і метод теоретичного узагальнення. **Наукова новизна.** Досліджено дидактичний досвід української театральної педагогіки в умовах воєнного стану та проаналізовано позитивні й негативні моменти впровадження дистанційної та змішаної форм навчання; охарактеризовано методи покращення онлайн- / офлайн-навчання з урахуванням специфіки проведення теоретичних і практичних занять з майбутніми акторами та режисерами, апробованих у Київському національному університеті культури і мистецтв. **Висновки.** Театральна педагогіка й дидактика – це динамічна система, що трансформується відповідно до історичних, політико-економічних і соціокультурних чинників. Дистанційна форма навчання в абсолютному втіленні не відповідає вимогам навчальної програми для студентів спеціальності «Сценічне мистецтво» з огляду на її практико-орієнтований підхід до методики навчання. Проте в умовах воєнного стану в Україні на різних етапах навчання, особливо під час опанування теоретичного складника освітніх компонент, має сенс коректне поєднання практики впровадження змішаної форми та онлайн. Водночас подальша практика дистанційної та змішаної форми навчання потребує суттєвих змін і вдосконалення як навчальних планів, навчально-методичного підґрунтя, педагогічних підходів та методів, так і безпосередньо умов проведення лекційних і практичних занять.

**Ключові слова:** театральна педагогіка; воєнний стан; дистанційна освіта; змішана форма навчання; навчальні програми; відеоматеріали

## Постановка проблеми

Проблематика розвитку театральної педагогіки в Україні від моменту проголошення незалежності в 1991 році потребувала переосмислення та реорганізації з метою позбавлення впливів методів і підходів, сформованих під час радянської епохи, які негативно впливали на формування національної театральної школи. У сучасних умовах, урахувуючи наявний воєнний стан, ця проблематика набула особливої актуальності.

Унаслідок військового конфлікту, спрямованого на підрич державності та національної ідентичності України, театрально педагогіка опинилася в епіцентрі змін. Цей конфлікт викликав низку проблем, які вимагали нових підходів і рішень. Зокрема, виникла проблема відокремленості майстра-педагога від студента, а також розриву між студентами як сценічними партнерами. Колективний характер творчості актора, який є важливим складником професійної специфіки, був порушений.

На сьогодні в умовах надзвичайного виклику важливо активно теоретизувати практичні досягнення української театральної педагогіки. Це стосується оновлення навчальних програм, особливостей проведення як офлайн-навчання, так і онлайн, а також виявлення та аналізу проблемних аспектів. Для розв'язання цих завдань важливо вивчити наявний досвід і запропонувати перспективні шляхи розвитку театральної педагогіки. Важливо також концептуалізувати організацію навчання студентів театральних спеціальностей з урахуванням світоглядних і методичних аспектів, особливо під час повномасштабного вторгнення російських окупантів в Україну.

## Аналіз останніх досліджень і публікацій

Різноманітні питання, пов'язані із забезпеченням стабільного та безперервного освітнього процесу, підтримкою відповідного рівня якості викладання тощо в умовах воєнного стану в Україні, розглядає й аналізує велика кількість вітчизняних науковців. Проблематику сучасної вищої освіти в умовах війни аналізують О. Будзяк та В. Будзяк (2022), проблемні питання дистанційного навчання у закладах вищої освіти в умовах воєнного стану в Україні досліджує І. Булик (2022); узагальненню практичного досвіду проведення занять з використанням інформаційно-комунікаційних цифрових технологій в умовах воєнного стану в Україні присвячено наукову статтю К. Ферфеської, Л. Піч та Є. Стефанюк (2022); особливості комунікації викладача й студента в умовах воєнного стану досліджують М. Білецька, Л. Котова та Т. Підварко (2022); проблему розроблення та використання теоретико-методологічних підходів до забезпечення дистанційного навчання в закладах професійної (професійно-технічної) освіти розглядає Л. Петренко (2018) та ін. Натомість аспект вивчення саме проблем театральної педагогіки, зокрема її дидактичних аспектів в умовах воєнного стану в Україні, лишається практично не дослідженим.

**Мета статті** полягає у виявленні особливостей дидактики освітнього процесу студентів спеціальності «Сценічне мистецтво», урахувуючи специфіку здобуття вищої освіти в умовах воєнного стану в Україні.



### Виклад основного матеріалу

З 24 лютого 2022 р. з введенням на території України воєнного стану – особливого правового режиму, що вводиться у разі збройної агресії чи загрози нападу, небезпеки державній незалежності країни (LIGA360, 2022), навчання студентів у вітчизняних ЗВО відбувається в обставинах вимушеного ускладнення освітнього процесу. Водночас, незважаючи на низку об'єктивних і суб'єктивних чинників (тимчасова еміграція частини студентів і професорсько-викладацького складу, переселення до більш безпечних регіонів країни, проблеми з безперебійним електропостачанням та послугами інтернет-зв'язку, оголошення повітряних тривог, необхідність перебування в укриттях й інше), важливе завдання вищої школи України – відповідати новим вимогам інноваційної освіти, інтегрованої з дослідницькою діяльністю, міждисциплінарністю, а також тісним зв'язком освітнього процесу з потребами виробництва та ринку праці.

Функціонування в нових умовах зумовлює необхідність розробки та впровадження нових підходів відповідно до специфіки галузі знань і навчальної спеціальності. У цій статті головну увагу приділено методам і формам організації педагогічного процесу в освітньо-професійних програмах «Акторське мистецтво театру і кіно» та «Режисура театру і кіно» Київського національного університету культури і мистецтв, що мають свою специфіку у зв'язку з формуванням професійної компетентності бакалаврів спеціальності 026 «Сценічне мистецтво». Таке предметне фокусування дає змогу аналізувати різні аспекти дидактики як науки про методи та форми навчання і виховання, такі як підходи до навчання, використання методів, організація навчальних занять, взаємодія вчителя та студента, вплив особливих умов (наприклад, воєнного стану) на освітній процес тощо. Таке дослідження може допомогти виявити адаптаційні стратегії, ефективні методи та можливі вдосконалення для досягнення успішних результатів у навчанні в умовах воєнного стану.

Завдяки набутому під час пандемії COVID-19 досвіду дистанційної освіти та низці розроблених і впроваджених навчально-методичних підходів створено всі необхідні умови для поновлення театрального навчально-педагогічного процесу в дистанційному форматі (з кінця березня 2022 р.). Зокрема, використання як синхронного (відеоконференції), так і асинхронного (розміщення методичних матеріалів з навчальних дисциплін на платформі Moodle) формату проведення навчальних занять, а також налагодження сучасного комунікаційного зв'язку професорсько-викладацького складу зі студентами (чати у мобільних застосунках).

Беззаперечно позитивним аспектом є впровадження будь-якого освітнього відеоматеріалу (відеозапис лектора, живий запис, студійні відеолекції та відеозаняття, слайд-фільми, інтерактивні відеолекції та відеозаняття), що, за оцінками науковців, дає змогу студентам «переглядати та прослуховувати потрібну інформацію у будь-який час, будь-яку кількість разів; краще сприймати та запам'ятовувати інформацію за рахунок ілюстрованого матеріалу; поглиблювати свої знання» (Брославська, 2020, с. 22). Експериментальними формами онлайн-навчання для студентів спеціальності «Сценічне мистецтво» у цьому

контексті став метод відеофіксації сценічної практики з метою удосконалення роботи над створенням сценічного образу (постановки), зокрема: фіксація апробованого в процесі попередніх репетицій варіанту; аналіз студентом і викладачем зафіксованого результату; створення інваріантних сценічних образів та/або постановочних рішень, а також зіставлення їх з метою пошуку оптимального сценічного рішення.

Протягом останніх восьми років через часткову тимчасову окупацію Донецької та Луганської областей і Криму російською федерацією в Україні посилися заходи безпеки, спрямовані проти впливу російської пропаганди та «рускава міра» в галузі культури і мистецтва. У контексті театральної педагогіки це передусім відобразилося на формуванні репертуару робіт студентів – з нього поступово вилучалися п'єси російських авторів. Після початку повномасштабного вторгнення РФ в Україну з навчального контенту повністю вилучено російськомовні літературні твори (у тому числі навчальну, навчально-методичну та наукову літературу), натомість основний акцент зроблено на українській і зарубіжній драматургії, навчальних посібниках, підручниках та наукових працях сучасних вітчизняних авторів.

Щодо практичних занять з майстерності актора і режисера, безумовно, позитивною тенденцією стало інтегрування в навчальну програму акторських тренінгів провідних американських, європейських та японських практиків – М. Чехова, Л. Страсберга, Ж. Лекока, С. Адлер, Т. Сузукі й ін.

На думку вітчизняних дослідників, надзвичайно продуктивним є розробка та впровадження в освітній процес (як спецкурсу або окремого практичного курсу) міжкультурного акторського тренінгу (Штефюк, 2022, с. 13).

З нового навчального року (2022–2023 рр.) ухвалено рішення про поєднання таких форм навчання, як онлайн (лекційні заняття) та офлайн (практичні заняття зі спеціальності). Водночас для студентів, які тимчасово перебувають за кордоном або в інших регіонах України, залишили виключно дистанційне навчання. Відповідно до специфіки системи театральної освіти студенти спеціальності «Сценічне мистецтво» отримали можливість навчатися офлайн з таких предметів, як режисура, майстерність актора, сценічний рух і пластика / сценічний бій, сценічне мовлення, вокал, танець та ін. Лекційні курси з теорії акторської майстерності, історії театру, сценічної драматургії, аудіовізуального мистецтва й інші, як і загальноосвітні дисципліни (історія України, українська мова, філософія, естетика, етнографія тощо), доступні лише в дистанційній формі.

На наступний навчальний рік (2023–2024 рр.) передбачено проведення навчання в різних формах, відповідно до воєнної ситуації в регіоні й Україні в цілому.

Констатуючи безумовно переваги поєднання офлайн- та онлайн-навчання (можливість збереження робочих місць професорсько-викладацького складу та можливість навчання студентів, які тимчасово виїхали за кордон або до інших регіонів України; активне впровадження в дидактичну практику відеолекцій засобами їх запису та завантаження на різні навчальні платформи, зокрема Moodle, що сприяє інтенсифікації процесу фіксації та накопичення інтелектуального багажу знань, модернізація та цифровізація наукової інфраструктури), неможливо не згадати про низку негативних моментів:

– проведення онлайн- та офлайн-занять зі студентами однієї групи одночасно, що є, на нашу думку, недоцільним, оскільки фактично викладачі займаються переважно зі студентами, які присутні в аудиторії;

– ускладнення, що виникають у процесі подачі матеріалу через відсутність інтернету у викладачів та/або студентів, повітряні тривоги й необхідність перебування в укритті через можливість ракетних атак з боку ворога та ін.

У цьому контексті доцільною, на нашу думку, є практика поділу студентів у межах студентської групи на кілька підгруп, відповідно до обраної ними форми навчання; розробка окремих навчальних програм для студентів кожної з підгруп і забезпечення всіх необхідних матеріально-технічних умов для їх реалізації.

Особливу увагу, на нашу думку, варто приділити оновленню навчальних програм з теоретично-практичних навчальних компонент з майстерності актора та режисури, таких як «Режисура та майстерність актора», «Майстерність актора», «Майстерність актора театру і кіно», «Режисура театру і кіно», а також теоретичних, таких як «Історія мистецтв», «Історія театру», «Теорія драми та аналіз творів сценічного мистецтва», що передбачає:

– розширення та оновлення лекційних матеріалів завдяки використанню результатів останніх наукових досліджень провідних сучасних вітчизняних і закордонних теоретиків та практиків театру;

– трансформацію підходу професорсько-викладацького складу до подачі теоретичних курсів (лекції-дискусії, проблемні лекції), зокрема в контексті розробки цікавого видовищного відеоряду (демонстрація відеоматеріалів і презентацій), з метою активізації інтересу студентів у процесі сприйняття нового матеріалу;

– надзвичайно позитивним стала б, на нашу думку, практика показу окремих уривків вистав із золотого фонду українського та світового театру з подальшим обговоренням зі студентами використаних акторами, режисерами й сценографами засобів виразності з метою розкриття образу персонажа та створення цілісного сценічного твору.

У процесі практичної роботи зі студентами, які обрали форму онлайн-навчання (практикум з майстерності актора, практикум з режисури), особливого значення набуває активізація їх пізнавальної діяльності за умови живого контакту з майстром курсу та куратором курсу. Це передбачає застосування інтерактивних методів і методів активного навчання, серед яких, на думку дослідників, найбільш перспективними є ділова гра, метод кейсів, аналіз ситуацій і метод роботи в малих групах (Штихно, 2016, с. 494). Наприклад, викладачі Київського національного університету культури і мистецтв створили кейси ситуаційних, проблемних завдань, що необхідні для моделювання сценічних ситуацій, наближених до реальних у практиці сценічного мистецтва (Юдова-Романова, 2015). За відсутності сценічного партнера кейси завдань розглядають онлайн у формі театральної гри «взаємодія з уявним партнером», що здійснює додатковий позитивний вплив і є цікавим тренуванням уяви й уваги майбутнього актора (режисера). У межах студентської групи студенти розподілені на малі групи з метою розв'язання конкретних завдань.

Зважаючи на те що історія української театральної педагогіки безпосередньо пов'язана з впливом російської театральної школи протягом ХХ ст., після оголошення воєнного стану в Україні викладачі факультету ухвалили рішення про розробку сучасних методик підготовки акторів і режисерів на основі теоретико-практичних розробок одного з провідних вітчизняних театральних діячів – Леся Курбаса, а також відомих американських та європейських режисерів ХХ – початку ХХІ ст. Із цією метою професорсько-викладацький склад проводить усебічне, системне й детальне дослідження провідних систем і методик викладання в галузі режисерського й акторського мистецтва.

Куратори 1–4 курсів розробили акторські тренінги з урахуванням специфіки дистанційного навчання, що спрямовані на розвиток зовнішніх і внутрішніх засобів виразності актора, посилення уваги, м'язової свободи та контролю, відчуття віри та достовірності, спостереження та наслідування, комплексне навчання техніки виразності, уяви та творчості, спілкування та взаємодії. Комплекс вправ з підготовки акторів і режисерів театру та кіно спрямований на тренування сценічного руху, співу, сценічної мови й акробатичної майстерності; охоплює різноманітні ігрові вправи, навчальні завдання на різноманітні сюжети, у результаті яких студенти вчать концентрувати увагу, активно підключати уяву та використовувати навички спілкування.

Внесення вагомих змін потребують навчальні програми для студентів 2–4 курсів бакалаврату, навчання яких відбувається дистанційно. Передусім мова йде про репертуар для практичних навчальних сценічних показів (над режисерським, сценографічним і виконавським утіленням задуму уривка п'єси (2 курс) та цілої п'єси (3 та 4 курс) студенти-актори працюють під орудою викладача) – в основі мають бути моноєстави. Наприклад, студенти 3-го курсу факультету сценічного мистецтва КНУКіМ здійснили постановку вистав «Сурка» за поемою І. Франка (виконавець В. Аремович) та «Людський голос» Ж. Кокто (виконавець Р. Петренко). Окрім того, якщо студенти однієї групи перебувають в одному місті, то доцільно поєднати їх в малі групи для спільної роботи над постановкою.

Суттєві ускладнення, зумовлені воєнним станом, у жодному разі не мають бути перепорою на шляху надання студентам мистецьких ЗВО повноцінної освіти, оскільки від цього безпосередньо залежить подальший професійний розвиток і можливості реалізувати себе в обраній спеціальності.

Варто зазначити, що на кафедрі оперного співу Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського одностайно ухвалили рішення про неможливість отримання дипломів оперного співака для студентів, які не пройшли практику на сцені оперної студії закладу. Аргументацією для прийняття такого рішення стало твердження, яке підтримали викладачі та студенти, про те, що опанувати мистецтво оперного співу дистанційно неможливо, адже в процесі навчання є необхідність безпосередньої взаємодії між усіма учасниками академічного процесу: викладачем оперного співу, вокалістом та акомпаніатором. Без уміння перенести здобуті під час навчання професійні знання та навички студента на оперну сцену неможливо опанувати фах оперного співака. Викладач має на власні очі бачити та контролювати процес саме сценічного вокального виконання студентом оперної партії у тісній взаємодії з партнерами, хором,

оркестром під орудою диригента. Водночас викладач має здійснювати тактильну корекцію постави, руху тіла, корегувати подачу голосу для правильного втілення образу.

Практична участь майбутніх оперних виконавців у студентських виставах Оперної студії Національної музичної академії України імені Петра Чайковського – обов'язковий невід'ємний підсумковий складник опанування професії оперного співака під час навчання в академії, що, власне, і має засвідчувати диплом про здобуття відповідного освітнього рівня. Цілком підтримуючи цю ініціативу кафедри оперного співу Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського, варто зазначити, що загалом форми й методи підготовки виконавців різної спеціалізації мають бути максимально гнучкими та враховувати всі нюанси майбутнього фаху.

Аналізуючи досвід організації освітнього процесу бакалаврів за спеціальністю 026 «Сценічне мистецтво» у КНУКіМ за освітньо-професійною програмою «Режисура театру і кіно», варто зазначити, що процес підготовки режисерів драматичного театру на 3–4 курсах навчання цілком може передбачати викладання теоретичного складника освітньої компоненти «Режисура та майстерність актора» у дистанційній формі. Наприклад, робота в підготовчому періоді – над розробкою та написанням постановочного плану дипломної вистави, а також проведення застольних репетицій у дистанційній формі (онлайн) організації комунікації викладач – студент виявилися зручними для обох учасників освітнього процесу та сприяли отриманню позитивного результату. Однак варто підкреслити, що репетиційно-постановочний процес роботи над випуском дипломної вистави, безсумнівно, має відбуватись офлайн в умовах сценічної навчальної аудиторії за безпосередньої участі студентів – виконавців ролей і режисерів.

Варто зауважити, що розробка нових методів і підходів, розширення та вдосконалення освітніх програм не означає знецінення накопиченого досвіду, відмову від розвитку позитивних аспектів сформованої до початку відкритої військової агресії РФ проти України системи театральної освіти, що багато в чому заснована на досвіді радянських педагогів. Найдоцільнішим у сучасних умовах є конструктивний шлях її подальшого розвитку, завдяки якому українська театральна педагогіка, зокрема дидактика, виходить на новий рівень.

### Висновки

Театральна педагогіка, невід'ємним складником якої є дидактика, – це динамічна система, що трансформується відповідно до історичних, політико-економічних і соціокультурних чинників. Дистанційна форма навчання в абсолютному втіленні не відповідає вимогам освітньої програми для студентів спеціальності «Сценічне мистецтво», орієнтованої на формування професійної компетентності з практико-орієнтованим підходом до навчання. Проте в умовах воєнного стану в Україні на різних етапах засвоєння програми навчання, особливо під час опанування теоретичного складника освітніх компонент, коректне поєднання практики впровадження онлайн і змішаної форми забезпе-

чило для більшості здобувачів освіти й професорсько-викладацького складу можливість безперервності організації освітнього процесу. Водночас подальша практика дистанційної та змішаної форми навчання потребує суттєвих змін і вдосконалення як навчальних планів, навчально-методичного підґрунтя, педагогічних підходів та методів, так і безпосередньо умов проведення лекційних та практичних занять.

Процес фахової підготовки оперних виконавців обов'язково має відбуватися в умовах офлайн-навчання.

Перспективними ініціативами є: практика розподілу студентів у межах студентської групи на кілька груп, відповідно до обраної форми навчання (для профільних дисциплін); розробка окремих навчальних програм для студентів кожної групи та забезпечення всіх необхідних матеріально-технічних умов для їх реалізації; забезпечення максимального рівня безпеки та комфортного середовища навчання незалежно від форми (створення належних умов для організації освітнього процесу в укритті під час повітряної тривоги, зокрема проведення репетиційно-постановочних заходів; обладнання укриття інтернет-зв'язком; розробка сучасних методик підготовки акторів і режисерів на основі теоретико-практичних розробок провідних вітчизняних, американських та європейських режисерів XX – початку XXI ст.; розширення лекцій матеріалами з останніх наукових досліджень провідних сучасних театрознавців і мистецтвознавців).

Надзвичайно важливим, на нашу думку, на сучасному етапі є посилення театральної педагогіки як художньо-естетичної практики, яка концентрується на особистості – її ідеях і можливостях самовираження, що проявляється завдяки театральному мистецтву, формуванню обізнаності в галузі культури і мистецтв, особистісному зростанню студентів, розвитку в них необхідних у сучасних умовах соціальних навичок.

У процесі подальших досліджень дидактики освітнього процесу у вищій школі в умовах воєнного стану науковцям, можливо, варто звернути увагу на такі аспекти:

- розгляд інших форм навчання: розширити фокус і включити до аналізу інші форми навчання, такі як практичні майстер-класи, стажування, театральні резиденції тощо, з метою визначення їхньої ефективності та придатності для умов воєнного стану;
- співпраця з артистами: залучити у процес дослідження ширше коло артистів і режисерів зі сфери театральної освіти, що може допомогти з'ясувати їхню думку про вплив воєнного стану на освітній процес і визначити можливі шляхи адаптації;
- аналіз взаємодії між студентами та викладачами: розглянути та зрозуміти, як змінилися взаємовідносини між студентами й викладачами під час воєнного стану, що може надати уявлення про важливість співпраці та підтримки в таких умовах;
- порівняльний аналіз з іншими країнами: здійснення порівняльного аналізу з досвідом інших країн, які також стикалися з подібними складними умовами (наприклад, воєнними конфліктами), може допомогти виявити спільні виклики та перспективи;



– вплив психологічних аспектів: розгляд можливого впливу стресу, тривоги й емоційного стану студентів на якість навчання та творчий процес може допомогти розробити підходи до підтримки психологічного благополуччя студентів;

– використання технологій: у дослідженні можна розглянути можливості використання сучасних технологій (віртуальна реальність, інтерактивні платформи тощо) для покращення освітнього процесу в умовах воєнного стану.

Ці й інші аспекти допоможуть глибше осягнути проблематику та надати підґрунтя для подальших досліджень у сфері впливу воєнного стану на театральну педагогіку й дидактику.

## СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Білецька, М. В., Котова, Л. М., & Підварко, Т. О. (2022). Особливості комунікації викладача та студента в умовах воєнного стану. *Перспективи та інновації науки. (Серія «Педагогіка», Серія «Психологія», Серія «Медицина»),* 13(18), 55–67. [https://doi.org/10.52058/2786-4952-2022-13\(18\)-55-67](https://doi.org/10.52058/2786-4952-2022-13(18)-55-67)
- Брославська, Г. М. (2020, 16 червня). Відеозапис – важливий засіб освіти під час дистанційного навчання. В *Дистанційна освіта в Україні: інноваційні, нормативно-правові, педагогічні аспекти* [Матеріали конференції] (с. 22–24). Національний авіаційний університет.
- Будзьяк, О. С., & Будзьяк, В. М. (2022, 3 травня–13 червня). Сучасна вища освіта в умовах війни. В *Освітній процес в умовах воєнного стану в Україні* [Матеріали підвищення кваліфікації] (с. 45–49). Видавничий дім «Гельветика».
- Булик, І. Л. (2022, 3 травня–13 червня). Проблемні питання дистанційної освіти у вищих навчальних закладах в умовах воєнного стану в Україні. В *Освітній процес в умовах воєнного стану в Україні* [Матеріали підвищення кваліфікації] (с. 52–55). Видавничий дім «Гельветика».
- Петренко, Л. М. (2018). Теоретико-методологічні підходи до забезпечення дистанційного навчання в закладах професійної (професійно-технічної) освіти. *Вісник Глухівського національного педагогічного університету імені Олександра Довженка. Педагогічні науки,* 2(2), 90–96. <https://doi.org/10.31376/2410-0897-2018-2-37-90-96>
- Ферфецька, К. В., Піц, Л. О., & Стефанюк, Є. С. (2022). Використання технологій дистанційного навчання у медичних закладах освіти Буковини в умовах сьогодення. *Медична освіта,* 2, 46–50. <https://doi.org/10.11603/m.2414-5998.2022.2.13086>
- Штефюк, В. Д. (2022). *Інтеркультурність акторського тренінгу в сучасному театральному мистецтві* [Автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства, Київський національний університет культури і мистецтв].
- Штихно, Л. В. (2016). Дистанційне навчання як перспективний напрям розвитку сучасної освіти. *Молодий вчений,* 6(33), 489–493.
- Юдова-Романова, К. (2015). Ділові ігри як метод інтерактивного навчання в процесі підготовки бакалаврів театального мистецтва: випуск нової постановки. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого,* 16, 198–212.
- LIGA360. (2015, 12 травня). *Про правовий режим воєнного стану* (Закон № 389-VIII). <https://ips.ligazakon.net/document/T150389?an=36>

## REFERENCES

- Biletska, M. V., Kotova, L. M., & Pidvarko, T. O. (2022). Osoblyvosti komunikatsii vykladacha ta studenta v umovakh voiennoho stanu [Peculiarities of teacher and student communication under martial law]. *Prospects and innovations of science (Series "Psychology", Series "Pedagogy", Series "Medicine")*, 13(18), 55–67. [https://doi.org/10.52058/2786-4952-2022-13\(18\)-55-67](https://doi.org/10.52058/2786-4952-2022-13(18)-55-67) [in Ukrainian].
- Petrenko, L. M. (2018). Teoretyko-metodolohichni pidkhody do zabezpechennia dystantsiinoho navchannia v zakladakh profesiinoi (profesiino-tekhnichnoi) osvity [Theoretical-methodological approaches to providing remote training in professional (professional and technical) education establishments]. *Bulletin of Oleksandr Dovzhenko Hlukhiv National Pedagogical University. Pedagogical sciences*, 2(2), 90–96. <https://doi.org/10.31376/2410-0897-2018-2-37-90-96> [in Ukrainian].
- Ferfetska, K. V., Pits, L. O., & Stefaniuk, Ye. S. (2022). Vykorystannia tekhnolohii dystantsiinoho navchannia u medychnykh zakladakh osvity Bukovyny v umovakh sohodennia [Using of distance learning technologies in medical educational institutions of Bukovyna in today's conditions]. *Medical Education*, 2, 46–50. <https://doi.org/10.11603/m.2414-5998.2022.2.13086> [in Ukrainian].
- Shtefiuk, V. D. (2022). *Interkulturnist aktorskoho treninhu v suchasnomu teatralnomu mystetstvi* [Interculturality of actor training in modern theater art] [Abstract of PhD Dissertation, Kyiv National University of Culture and Arts] [in Ukrainian].
- Shtykhno, L. V. (2016). Dystantsiine navchannia yak perspektyvnyi napriam rozvytku suchasnoi osvity [Distance learning as a promising direction of developing modern education]. *Young Scientist*, 6(33), 489–493 [in Ukrainian].
- Iudova-Romanova, K. (2015). Dilovi ihry yak metod interaktyvnoho navchannia v protsesi pidhotovky bakalavriv teatralnoho mystetstva: vypusk novoi postanovky [Business games as a method of interactive learning in the process of training bachelors of theater arts: release of a new production]. *Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho*, 16, 198–212 [in Ukrainian].
- Budziak, O. S., & Budziak, V. M. (2022, May 3–June 13). Suchasna vishcha osvita v umovakh viiny [Modern higher education in the conditions of war]. In *Osvitnii protses v umovakh voiennoho stanu v Ukraini* [The educational process in the conditions of martial law in Ukraine] [Professional improvement materials] (pp. 45–49). Vydavnychiy dim "Helvetyka" [in Ukrainian].
- Bulyk, I. L. (2022, May 3–June 13). Problemni pytannia dystantsiinoi osvity u vishchykh navchalnykh zakladakh v umovakh voiennoho stanu v Ukraini [Problematic issues of distance education in higher educational institutions under the conditions of martial law in Ukraine]. In *Osvitnii protses v umovakh voiennoho stanu v Ukraini* [The educational process in the conditions of martial law in Ukraine] [Professional improvement materials] (pp. 52–55). Vydavnychiy dim "Helvetyka" [in Ukrainian].
- LIGA360. (2015, May 12). *Pro pravovyi rezhym voiennoho stanu* [On the legal regime of martial law] (Law No 389-VIII). <https://ips.ligazakon.net/document/T150389?an=36> [in Ukrainian].
- Broslavskaya, H. M. (2020, June 16). Videozapys – vazhlyvyi zasib osvity pid chas dystantsiinoho navchannia [Video recording is an important means of education during distance learning]. In *Dystantsiina osvita v Ukraini: innovatsiini, normatyvno-pravovi, pedahohichni aspekty* [Distance education in Ukraine: innovative, regulatory and pedagogical aspects] [Proceedings of the Conference] (pp. 22–24). National Aviation University [in Ukrainian].

## METHODS AND FORMS OF TEACHING BACHELOR'S DEGREE STUDENTS IN THE FIELD OF "PERFORMING ARTS" DURING MARTIAL LAW IN UKRAINE

Ihor Borko<sup>1a</sup>, Kateryna Pyvovarova<sup>2b</sup>, Alisa Kolpashchykova<sup>3b</sup>

<sup>1</sup> Associate Professor; e-mail: igorborko@rambler.ru; ORCID: 0000-0003-3075-9715

<sup>2</sup> e-mail: pivovarova.katerina.00@mail.ru; ORCID: 0000-0003-3946-2475

<sup>3</sup> e-mail: alicekolp@gmail.com; ORCID: 0000-0002-4487-3853

<sup>a</sup> Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Kyiv, Ukraine

<sup>b</sup> Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

### Abstract

**The purpose of the article** is to identify the peculiarities of the educational process didactics of students majoring in "Performing Arts", taking into account the specifics of higher education in the martial law conditions in Ukraine. **Research methodology.** The method of typological analysis (to identify the characteristics of distance and blended learning), the method of system analysis and synthesis, which allows the training of bachelor's students majoring in "Performing Arts" to be considered as a didactic component of theatre pedagogy in martial law; the method of logical and theoretical analysis, comparative method and method of theoretical generalisation. The article examines the didactic experience of Ukrainian theatre pedagogy under martial law and analyses the positive and negative aspects of the introduction of distance and blended learning; describes methods of improving online/offline learning, taking into account the specifics of conducting theoretical and practical classes with future actors and directors, tested at the Kyiv National University of Culture and Arts. **Conclusions.** Theatre pedagogy and didactics is a dynamic system that is transformed under historical, political, economic, and socio-cultural factors. Distance learning in its absolute form does not meet the curriculum requirements for students majoring in "Performing Arts", given its practice-oriented approach to teaching methods. However, under martial law conditions in Ukraine, at different stages of education, especially when mastering the theoretical component of educational components, it makes sense to combine the practice of implementing a mixed form and online. At the same time, the further practice of distance and blended learning requires significant changes and improvements in both curricula, teaching and methodological framework, pedagogical approaches and methods, and the conditions for conducting lectures and practical classes.

**Keywords:** theatre pedagogy; martial law; distance education; blended learning; curricula; video materials



DOI: 10.31866/2616-759X.6.2.2023.288165  
УДК 378.147:792.071.2]:784.9-028.46(73:477)

## APPLICATION OF ARTHUR LESSAC'S METHODOLOGY ELEMENTS IN ACTORS' VOCAL TRAINING

Nataliia Folomieieva

*PhD in Pedagogy, Associate Professor;*

*e-mail: folomeeva.natalya.arkadijevna@gmail.com; ORCID: 0000-0002-7832-4748*

*Sumy State Pedagogical University named after A.S. Makarenko, Sumy, Ukraine*

---

### Abstract

The article is devoted to the study of the formation of Arthur Lessac's methodology, systematisation of its main elements and specification of the possibilities of their application in the process of vocal training of actors. **The purpose of the article** is to systematize the elements of Arthur Lessac's method in the vocal training of actors. To realize the goal, a system-analytical method was used. **Research methodology.** To achieve the purpose, the researcher used a systematic-analytical method, which specifies the methodological foundations of "kinesis training" and identifies those elements that can be used in the process of vocal training of actors. **The scientific novelty** is to clarify the components of Arthur Lessac's methodology, as well as to identify opportunities for applying the elements of "kinesis training" in the vocal training of actors. **Conclusions.** The methodology developed by Arthur Lessac in the mid-twentieth century, called "kinesis training", has become widespread in many countries around the world. It is based on conscious control of one's own body and awareness of its natural capabilities, and is an important part of actors' training. The technique can be a significant methodological component in the process of professional training of actors in higher education institutions in Ukraine. The main elements of Arthur Lessac's "kinesis training" (the concept of "three energies" (consonant energy, tonal energy, structural energy); "environments" (internal and external), "body-mind") should be used in the process of vocal training of actors in order to develop stage speech and vocal articulation, awareness of the functioning of the phonation organs, and actors' plasticity. Prospects for further scientific research in this area are to develop a comprehensive programme for the vocal development of future actors in the process of professional training based on Arthur Lessac's methodology, as well as to adapt "kinesis training" for the development of stage speech of future actors in higher education institutions of Ukraine.

**Keywords:** Arthur Lessac; "kinesis training"; "Lessac Institute"; "body-mind"; vocal training of actors

### Problem statement

The development of domestic theatre pedagogy and its integration into the global higher education space, combined with the universalisation of training in the performing arts, driven by employers' demands, necessitate revising and expanding the methodological foundations of various components of training future actors. Accordingly, research on the systematisation of the components of methodological developments in the field of professional training of actors from different countries with a view to their possible application in the educational process in the speciality 026 Performing Arts in Ukraine is of particular relevance.

### Analysis of the latest research and publications

The study of A. Lessac's methodology is based on the study of primary sources ("Body Wisdom: The Use and Training of the Human Body" (Lessac, 1979), "The Use and Training of the Human Voice: A Bio-Dynamic Approach to Vocal Life (Lessac, 1996)). Some aspects of A. Lessac's methodology are developed in the works of R. Blair (2007), F. Zarrilli (2008), S. Kozel (2007), M. Hurt (2017). At the same time, the systematisation of the components of the methodology that can be used in the process of vocal training of actors, was not the subject of these publications.

The methodology of the study is based on the systematic-analytical method used to systematise the methodological foundations of A. Lessac's "kinesis training" and to identify those elements that can be effectively used in the vocal training of actors.

**The scientific novelty** of the article is to clarify the components of A. Lessac's methodology and to determine the possibilities for applying the elements of "kinesis training" in the vocal training of actors.

Accordingly, **the purpose** of the article is to systematise the elements of Arthur Lessac's methodology in the vocal training of actors.

### Main material

Before analysing the use of certain elements of the methodology of the American "coach" Arthur Lessac in the vocal training of actors, it is advisable to highlight the content of "meaning training" and the conditions of its development. A. Lessac, in the process of mastering the text (including vocal text), teaches the "feeling process" of identifying vocal sensations in the body aimed at developing tonal clarity, articulation and better combination with the text and rhythms of speech. The foundations of his methodology were laid by A. Lessac while studying at the Eastman School of Music, from which he graduated in 1936. A significant stage in the formation of Lessac's methodology was the 1937 production of "Pins and Needles", written and performed by members of the cultural programme of the International Ladies' Garment Workers' Union (ILGWU). A. Lessac taught his ideas of feeling to amateur performers and helped them develop their voices. Lessac's next work on Broadway took place in 1939, when a group of European refugees needed to eliminate the accent for their show from Vienna. When the show opened, the famous critic Brooks Atkinson

wrote that the actors spoke English better than those for whom English is their native language.

A. Lessac received a bachelor's degree in voice and speech clinical therapy from New York University in 1941. Four years later, he founded the National Academy of Vocal Arts (NAVA) and taught there until 1950. Together with his 21 teachers, he developed a process of feeling voice and movement. From 1951, he continued to develop his methodology when he taught stage language for a year at the Stella Adler Theatre Studio, continuing his research. In the same year, A. Lessac also began his work at the Jewish Theological Seminary of America. Lessac was responsible for teaching students how to deliver sermons with good language, voice, and enthusiasm. Instead of just preaching sermons, Lessac taught them how to communicate with the text and inspire the audience with their voice.

In 1953, he received a master's degree in speech therapy from New York University and began working with speech therapists at Bellevue Hospital until the late 1950s. A. Lessac continued his research in neurology and anatomy, helping patients to restore facial and oral sensitivity with the help of his vocal and methodological developments. By focusing on what the patient can do (rather than on their disabilities), patients have empowered themselves and engaged their healthy spirits in therapy. Moreover, Lessac's work confirmed the importance of the pleasure of feeling the vocal vibration or body energy to guide a person toward optimal self-expression and well-being.

Lessac's work with actors changed significantly with the publication of his work in 1960. It formed the basis of "Kinesis training". Lessac (1996) used the term "kinesis" for his methodology and defined it as "an 'inner sensing process' in which energetic qualities are physically felt and perceived, then tuned and used for creative expression" (p. 3). When asked how he defined the term, A. Lessac replied: "I have always worked with kinesthetics, kinesics, kinetics – and they are all 'kinetics'. Yes, "kine" means movement. Everything I did was a movement, even my speech and voice. To get to the very essence of any of our work means to feel it and to feel it differently than others think they have achieved this feeling. In fact, many people think what they feel when they do this through a thought process. I see 'essence', which means getting to the bottom of it. Then you have the word "sense" which means "feeling". So I have something that uses only movement and something that gets to the very essence. So, there's "kine" and "sense". So, "Kinesensics" (Hurt, 2017, p. 13).

The renowned directors Elia Kazan and Robert Whitehead appointed A. Lessac to teach voice, speech, singing and dialects for their historical repertoires at the Lincoln Center Company in 1962. Here, Lessac worked with two of the best acting and dance teachers, Robert Lewis and Anna Sokolow. Although the company lasted only a season, working with the leading theatre professionals of the time shows how much his work influenced the theatre community.

In the summer of 1969, the theatre programme at the State University of New York (SUNY) at Binghamton hired Lessac as a professor with a mandate to develop a bachelor's degree programme in acting. In the summer after his first year of study, he began conducting intensive 8-week workshops that included all the principles of his voice and bodywork that make up his methodology. Such seminars continued to be held



every summer for 4 weeks and were taught by his students until the introduction of COVID-19 quarantine restrictions. Lessac left SUNY in 1981 as a professor emeritus, but continued to teach in educational programmes in the United States, Puerto Rico, Germany, Yugoslavia, South Africa and Mexico. Lessac's students felt the need to preserve the pedagogical practice of their work and also wanted to expand research in the field of kinesthetic training. They founded the Lessac Institute in 1998 and developed an exam for teacher certification in 2000. "The Lessac Institute" still exists today, with dozens of certified instructors in sixteen states in the United States, as well as instructors in South Africa, Germany, Belgium and England.

Among the performers who have been affected by Lessac's methodology are Martin Sheen, Beatrice Straight, George Grizzard, Faye Dunaway, Irene Daly, Carol Haney, Christopher Lloyd, Michael Douglas, Frank Langella, Michael O'Keefe, Peter Scolari, Linda Hunt, Nina Fosc and Katherine Malfitano.

A. Lessac (1969) argues that his teaching "is based on the recognition and consistent control of patterns of physical behaviour naturally produced when the body as a whole is functioning most effectively" (p. 119).

"Kinesis training" involves the constant discovery of the important core of voice and body sensation when they are combined. The body determines the meaning of perception, and the actor develops his or her voice and movement with them, not by copying someone else. Lessac's (1979) methodology of voice development is based on "three energies" (p. 16): consonant energy, tonal energy, and structural energy. Consonant energy "sharpens the perception and expression of the individual qualities of consonants in the association of the physical sensations of each with the other instrument of the orchestra" (Lessac, 1969, p. 120). The actor develops the quality of consonants by experiencing the inherent musicality that they reveal within, thus investing his creative spirit in the acquisition of competences. A. Lessac brings the actor to a sense of the musicality of language by including a musical metaphor for consonants, in which he calls each consonant sound a musical instrument. D. Kinghorn, a trainer at the Lessac Institute, said in an interview:

The musical metaphor gives us a point of reference for the differences between consonants: not all drums sound the same, and strings have different qualities. Our task is to find these nuances and differences within ourselves, first by connecting with musicality, and then by developing that musicality within ourselves." (Hurt, 2017, p. 14)

Tonal energy "is the physical perception and control of sound waves through vibratory sensations rather than through manipulation of the flow of breath" (Lessac, 1969, p. 120). The actor develops his voice by experimenting with the quality of vocal vibration and its sensation on the bony surfaces of the mouth, namely the teeth and hard palate, and further into the forehead and skull. A. Lessac (1969) pointed out that: "they can and should be felt as vibrations transmitted through the hard palate, nasal bone, sinuses, and forehead" (p. 120). Structural energy is the perception of the sensation of a particular muscle and the kinesthetic memory of these sensations to establish a flexible, specific shape for the oral cavity, which is the vocal sound box (Lessac, 1969, p. 121). The actor tunes in to the movement of the cheek muscles and the softness of the palate, which create what Lessac calls a "reverse megaphone". Structural

energy creates eleven vowels and diphthongs that have a specific shape and/or size of the lip opening.

Lessac's research includes what he calls "internal active meditation", through which the actor maintains a constant awareness of the internal events of the study of voice, speech, or movement. The actor uses it to explore the tactile and kinesthetic sensations of the body, psychophysically learning how to enrich vocal tone, resonance, and articulation with optimal breathing, posture, and attention to the body's inherent rhythms of movement.

In Lessac's methodology (Lessac, 1996), the actor uses the process of feeling to trust the natural use of the body and voice, as opposed to imitating an imaginary standard: "The artist must know and feel how the body's systems work and how his or her creative tools function. He or she may have technical knowledge based on intellect and experience, but can only understand them organically and vitally by physically feeling them, while also experiencing behavioural experience" (p. 1).

Lessac's concept of the "organic" means that the actor has opened his or her body to function through a process of self-reflection, rather than based on a standard set by a teacher that the actor will try to imitate. Instead, the teacher ("trainer") teaches the discipline of voice, language and body and creates the conditions for the actor's self-discovery, so that the actor ultimately becomes self-taught, identifying his or her own qualities of performance and reproducing them anew. The actor finds himself participating through his tactile and kinesthetic senses as he experiences his voice, speech and body in motion. His tactile sense awakens to the quality of what he is experiencing and where he is experiencing it. His kinesthetic sense attunes him to the balance and rhythm of her voice and physical movements. This sense of rhythm leads the actor to achieve musicality in his or her speech. In addition, the actor becomes more self-aware and grounded throughout the training, because he is constantly focused on what he is feeling and doing.

A. Lessac promoted a systematic combination of the actor's voice, body, and creative spirit. He guided the actor to a more sensitive attention to himself, to the feeling of voice and body when he works with awareness. It is not only the physical sensation of voice vibrations in the mouth, face, and body rhythms, but also the emotional sensations that arise to deepen the connection with oneself, language, text, and one's environment. If an actor comes to negative emotions, it is best to acknowledge this because they are interfering with the process; they are "toxins". Therefore, the actor must focus on working to tune into what feels good, and soon they will find that their voice and physicality will feel like they are flushing out the "toxins". When an actor does kinesthetic training, he allows his perceptual awareness to guide him through the innate wisdom that feels good. He learns how his body and mind combine kinesis through his perception of how he learns the skills to embody his impulses.

To understand "kinesis training", phenomenology is useful as an embodied practice, as the actor consciously experiences and perceives himself – his expressions, his rhythms of movement, and his connection to vocal power and articulation, based on how he relates to his environment. A. Lessac considered two environments. Everything that exists within the actor was referred to by Lessac as the "inner environment" – a place that only the actor can access and develop for his or her own

personal health and well-being. The inner environment contains everything in the body and mind, including the physiological processes of the body, the sensations of the body and voice, emotions, and attitudes of the mind. The actor tunes into his or her inner environment to develop their voice, language, and movement, allowing what feels good and natural to influence other sensations to feel good and natural. The more an actor knows himself and feels his voice, the more he is connected to what A. Lessac called the "external environment", or everything that exists outside of him. It is important to understand how an actor perceives the world that exists inside him or her, as well as the world around him or her. These are internal phenomena that the actor develops to connect more fully with his environment and other people, and then share them with the audience.

Sensations cannot exist on their own because the body and mind always act as a background to them. To be clear, a sensation is a product of feelings that affects the body, mind, and perception – it is what the body and mind collect and process from a sensation that creates an attitude or behaviour. However, it is possible to focus on sensations as they arise in the moment. All of the actor's senses perceive his environment, and he (his body) creates meaning in the moment. He reacts to the world because his body (he) connects perception and action (Hurt, 2017, p. 19). A. Lessac (1996) has repeatedly said: "The more we learn to feel things, the more things we learn to feel" (p. 261).

All references to the "body" in Lessac's (1979) "The Wisdom of the Body: The Use and Training of the Human Body" are reduced to two meanings: the body as a living, sensual container for the imagination and creative spirit; the body as a "body mind", which refers in particular to the actor when he is not fully aware of what he is feeling or how he is performing (which may be the case most of the time). The "body mind" develops when an actor works with an awareness of what he feels, does, and understands in his acting practice, noting his perception through learning. In this case, he is both body and mind. Of course, both the body and the "body mind" are involved in an actor's training. Both senses of the body connect perception and action, thought and impulse, and feeling and behaviour. The actor is aware of his experience and exists through it (Hurt, 2017, p. 21). It may seem that Lessac's methodology establishes a duality between identity (the actor's sense of self) and "body-mind" (the actor's physical awareness and awareness of himself in action). However, the "body mind" focuses on the actor's training, which aims to improve and develop the actor's skill (its awareness through actions) so that he or she, in turn, can discover all the possibilities in himself or herself.

The "body-mind" contains the actor's sensations, perceptions, moods, and somatics, components that constantly exchange information in a biofeedback loop. Somatic knowledge is knowledge gained through the body, not knowledge about the body (Zarrilli, 2008, p. 637). The "body-mind" is reflexive through the body in action and is a key agent in learning acting techniques. Learning through the "body-mind" positions the "body-mind" as a knowing subject (Kozel, 2007, p. 102). The actor learns to trust what he knows through his "body mind" because it includes sensations, perceptions, intentions, and somatic ways of knowing. The actor who judges through his intellect separates his experience from his body. He is a "feeling-judge" operating in somatic

knowledge. In feeling-judgments, "knowing it" and "feeling it" are one and the same in the constitutive impulse of judgement formation" (Zarrilli, 2008, p. 638). The actor knows that something is true because he feels his instincts deep inside and is in tune with their perception. He cannot intellectualise his process because he separates his attention from his experience and denies the perception of his body. Unfortunately, many acting teachers promote mind-body dualism because they focus on the analytical skills needed for the craft of acting while also using dualistic language. Rhonda Blair (2007) states: "Different kinds of dualisms are taught as a prerequisite in various acting classes ('get out of your head', 'don't think, do') (p. 26). A. Lessac criticised acting teachers who paid more attention to the psychology of character study, observation and analysis of the text, focusing on the environment without involving the actor's feelings, and focusing on oneself.

The training of an actor according to the method of A. Lessac recognises the actor as rich in perception, instincts, imagination and experience, respectively, actor training is the discovery of truth and the development of inner energy and focus necessary for dynamic and diverse performance. Actors work to uncover the truth about themselves, the truth about their characters, the given circumstances of the story, and the truth of relationships. Once the actor is aware of all of these elements, he or she is able to bring this truth to the audience in their story through the filter of their own experiences. The actor embodies his or her personal truth. Researchers call this "pictorial truth", and it is when a person transforms their own facts and experiences into the truth of the story without fooling themselves into believing that it is their story (although they have emotional reactions when they perform) (Titze and Verdolini, 2012, p. 33). The actor has to move, go beyond his or her habits and become flexible to the demands of the performance.

Several researchers and trainers have created practices based on Lessac's methodology that develop the "body mind" and explore how an actor can eradicate habits that interfere with spontaneity, enrich their self-awareness and connect with others through their perception, in particular, F. Zarrilli (2008).

As the actor begins to develop the "body mind", he learns how he exists through it. At the highest level of development, the actor discovers that "mind and body are experienced not as separate but as a single system of co-synthesis. The actor obtains a progressively finer or higher degree of psychophysical integration or attunement with the mind-body relationship" (Zarrilli, 2008, p. 85). The actor finds that his body and mind accumulate a list of perceptual knowledge that he can learn through self-awareness, while simultaneously bringing external attention to the environment. The final stage of the actor's learning is reaching "an intersubjective relationship between self and object or between self and other. The goal of personal attunement would be to achieve a completely unstressed state within oneself as a person" (Zarrilli, 2008, p. 85). This last stage involves communication between body and mind, so that the actor expresses himself through the "body mind" and remains open to the environment. He remains easily receptive to his body's processes and reactions to the environment, including other people. The actor moves beyond planning responses or how she should connect with her body, mind, and environment. Instead, she is now existing and acting, her "bodily mind ebbing and flowing energetically with her sur-

roundings" (Zarrilli, 2008, p. 85). Therefore, the actor must be aware of the debilitating effects of fear and destructive emotions and the impact of self-consciousness on his or her learning. This necessitates respecting oneself and how one feels, remembering to breathe, and giving oneself permission to be inspired to act.

It is quite obvious that A. Lessac's work should be used in the vocal training of actors. Thus, considering the metaphors with A. Lessac's "energies", we can use them to develop the actors' articulatory expressiveness. The voice inexplicably reflects the inner state of a person, his or her mood. Often the problems of everyday life have a significant impact on a person and are reflected in their voice. By freeing the actor's voice from everyday life, we free the actor himself from internal psychological inconveniences. By refining your voice, you also refine your feelings.

The processes of acquiring articulatory expressiveness consist in the gradual transformation of "home" spoken language, simplified voice sound into an unusual sound system of professional speech, expressive colour of the voice. Focusing future actors' attention on resonance and vibration in the process of articulation is a significant part of the methodology of vocal training and independent work of students. By mastering specific skills of "lip vibration" in various aspects of vocal training (plastic, timbre, breathing, articulation), the next step towards expressive stage sound is taken, including: 1) vibration in the lips as a way of acquiring a "sense of freedom"; 2) removal of excessive tension in the body, in the muscles of the lower jaw, in the lips, in the muscles that form the correct phonation exhalation; 3) vibration as a way of adjusting elastic exhalation, which largely depends on the freedom of the airways; 4) vibration as one of the methods of influencing the muscles of the articulatory organs through internal vibration massage; 5) vibration as one of the methods of influencing the muscles of the vocal apparatus by means of internal vibration massage; 6) vibration as the main method of warming up the lip muscles in the first stages of articulation training; 7) vibration as one of the ways to activate sensations in the muscles of the epiglottis: in the system of muscles involved in the articulation of vowels and consonants; 8) vibration as a method of pre-tuning the "sense of resonance" in the facial bones, in the occipital bones, in the bones of the shoulder girdle, chest bones, spine and arms; 9) vibration as a preliminary way to expand the volume of the epiglottis and increase the volume of voice and speech sound.

The development of conscious body work, which is emphasised in A. Lessac's "sensory training", can be actively used at the initial stages of vocal training for actors to become aware of the work of the phonation organs and conscious control of breathing. In the course of working with the voice, the EVT is consistently developed. In accordance with modern approaches to training singers, special attention is paid to each of the structures involved in the phonation process, allowing beginners to first experience the work of a particular part of the phonation apparatus, and then to control them independently. This principle is reminiscent of the work of a sports coach who teaches an athlete to control his or her body and develop individual muscles. In this regard, it seems quite logical that many contemporary singing teachers are increasingly calling themselves vocal coaches or coaches, as A. Lessac was called. The expediency of such an approach in vocal pedagogy has been repeatedly pointed out by domestic teachers and researchers, emphasising the importance of kinesthetic

feedback that controls the work of the vocal apparatus and is well known under the term "muscle feeling". This feedback begins with the sensitive nerve endings embedded in the muscles and tendons of numerous muscles of the larynx, respiratory system, articulatory organs, in short, all the muscles involved in sound production.

A significant methodological achievement of A. Lessack is the combination of movement and speech, as well as movement and singing in his methodology. The development of the ability to perform vocal works in active stage movement is surprisingly important for both pop singers and actors, who in many contemporary productions combine active stage movement with singing. Obviously, the development of stage movement and plastic culture of future actors occurs primarily in the process of mastering the basics of stage movement, while stage movement is an important component of all types of professional activity of an actor, and, accordingly, should be based on the pedagogical experience of higher education, since there are common features in the plasticity of actors of different genres. At the same time, it is necessary to take into account the specific feature of choreography in combination with singing, which requires special approaches in the use of traditional methods. Although the fundamentals of stage movement are universal, it is advisable to apply them in the system of forming the actor's plastic culture: from general plastic training to those sections that are closest to the specifics of singing.

### Conclusions

A. Lessack's "kinesis training" can be a significant methodological component in the process of professional training of actors in higher education institutions in Ukraine. The main elements of A. Lessack's methodology should be used in the process of vocal training of actors in order to develop stage speech and vocal articulation, awareness of the phonation organs functioning, and actors' plasticity. Prospects for further research are to develop a comprehensive programme for the vocal development of future actors in the process of professional training based on kinesis training, as well as to adapt A. Lessack's methodology for the development of stage speech of future actors in higher education institutions of Ukraine.

### СПИСОК ПОСИЛАНЬ

---

- Blair, R. (2007). *The Actor, Image and Action: Acting and Cognitive Neuroscience*. Routledge.
- Hurt, M. (2017). *Arthur Lessack's Embodied Actor Training*. Routledge.
- Kozel, S. (2007). *Closer: Performance, Technologies, Phenomenology*. MIT Press.
- Lessack, A. (1969). A New Definition of Dramatic Training. *Quarterly Journal of Speech*, 55(2), 116–125.
- Lessack, A. (1979). *Body Wisdom: The Use and Training of the Human Body*. Drama Pub.
- Lessack, A. (1996). *The Use and Training of the Human Voice: A Bio-Dynamic Approach to Vocal Life*. McGraw Hill.
- Titze, I. R., & Verdolini, A. K. (2012). *Vocology The Science and Practice of Voice Habilitation*. National Center for Voice and Speech.
- Zarrilli, P. (2008). An Enactive Approach to Understanding Acting. *Theatre Journal*, 59(4), 635–647.



**REFERENCES**

---

- Blair, R. (2007). *The Actor, Image and Action: Acting and Cognitive Neuroscience*. Routledge [in English].
- Hurt, M. (2017). *Arthur Lessac's Embodied Actor Training*. Routledge [in English].
- Kozel, S. (2007). *Closer: Performance, Technologies, Phenomenology*. MIT Press [in English].
- Lessac, A. (1969). A New Definition of Dramatic Training. *Quarterly Journal of Speech*, 55(2), 116–125 [in English].
- Lessac, A. (1979). *Body Wisdom: The Use and Training of the Human Body*. Drama Pub [in English].
- Lessac, A. (1996). *The Use and Training of the Human Voice: A Bio-Dynamic Approach to Vocal Life*. McGraw Hill [in English].
- Titze, I. R., & Verdolini, A. K. (2012). *Vocology The Science and Practice of Voice Habilitation*. National Center for Voice and Speech [in English].
- Zarrilli, P. (2008). An Enactive Approach to Understanding Acting. *Theatre Journal*, 59(4), 635–647 [in English].

## ЗАСТОСУВАННЯ ЕЛЕМЕНТІВ МЕТОДИКИ АРТУРА ЛЕССАКА У ВОКАЛЬНІЙ ПІДГОТОВЦІ АКТОРІВ

Наталія Фоломєєва

кандидат педагогічних наук, доцент;

e-mail: [folomeeva.natalya.arkadievna@gmail.com](mailto:folomeeva.natalya.arkadievna@gmail.com); ORCID: 0000-0002-7832-4748

Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка, Суми, Україна

### Анотація

Статтю присвячено дослідженню становлення методики Артура Лессака, систематизації її основних елементів і конкретизації можливостей їх застосування в процесі вокальної підготовки акторів. **Мета дослідження** полягає в систематизації елементів методики Артура Лессака у вокальній підготовці акторів. **Методологія дослідження.** Для реалізації мети використано системно-аналітичний метод, за допомогою якого конкретизовано методичні основи «кінесенс-тренування» та виокремлено ті елементи, які можна застосовувати в процесі вокальної підготовки акторів. **Наукова новизна** полягає в уточненні складників методики Артура Лессака, а також визначенні можливостей для застосування елементів «кінесенс-тренування» у вокальній підготовці акторів. **Висновки.** Методика, яку розробив Артур Лессак у середині ХХ століття, що отримала назву «кінесенс-тренування», набула значного поширення в багатьох країнах світу. Вона базується на свідомому контролі власного тіла й усвідомленні його природних можливостей, а також становить вагомий частину підготовки акторів. Методика може бути вагомим методичним складником у процесі професійної підготовки акторів у закладах вищої освіти в Україні. Основні елементи «кінесенс-тренування» Артура Лессака (концепт «трьох енергій» (енергія приголосьних, тональна енергія, структурна енергія); «середовищ» (внутрішнього і зовнішнього), «тілесного розуму») доцільно використовувати в процесі вокальної підготовки акторів з метою розвитку сценічної мови та вокальної артикуляції, усвідомленості функціонування органів фонації, пластичності акторів. Перспективи подальших наукових пошуків у окресленому напрямі полягають у розробці комплексної програми вокального розвитку майбутніх акторів у процесі професійної підготовки, що базується на методиці Артура Лессака, а також адаптації «кінесенс-тренування» для розвитку сценічної мови майбутніх акторів у закладах вищої освіти України.

**Ключові слова:** Артур Лессак; «кінесенс-тренування»; «Лессак Інститут»; «тілесний розум»; вокальна підготовка акторів



This is an open access journal and all published articles are licensed under a Creative Commons «Attribution» 4.0.

**Наукове видання**

**Scientific Publication**

**ВІСНИК  
КИЇВСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО  
УНІВЕРСИТЕТУ  
КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ**

**BULLETIN  
OF KYIV NATIONAL  
UNIVERSITY  
OF CULTURE AND ARTS**

**Серія:  
Сценічне мистецтво**

**Series  
in Stage Art**

**Науковий журнал**

**Scientific Journal**

**2023 Том 6 № 2**

**2023 Volume 6 No 2**

Відповідальний за випуск  
*Юдова-Романова К.*

Responsible for the issue  
*Iudova-Romanova K.*

Літературний редактор  
*Богуш І.*

Literary editor  
*Bogush I.*

Редактор англomовних текстів  
*Антонівська М.*

English editor  
*Antonivska M.*

Бібліографічний редактор  
*Чернявська А.*

Bibliographic editor  
*Cherniavska A.*

Дизайн обкладинки  
*Дорошенко Є.*

Cover design  
*Doroshenko Ye.*

Технічне редагування  
та комп'ютерна верстка  
*Бережна О.*

Technical editing  
and computer layout  
*Berezhna O.*

Менеджер журналу  
*Толочко С.*

Journal Manager  
*Tolochko S.*

Підписано до друку: 02.10.2023. Формат 70x100  $\frac{1}{16}$   
Друк офсетний. Папір офсетний. Гарнітури Roboto, Times New Roman.  
Ум. друк. арк. 7,15. Обл.-вид. арк. 6,72.  
Наклад 300 примірників  
Замовлення № 5154

Видавничий центр КНУКіМ  
Видавець Київський національний університет культури і мистецтв  
Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи  
до Державного реєстру видавців, виготовлювачів і розповсюджувачів  
видавничої продукції, серія ДК № 4016 від 09.10.2014