

**НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ
ІНСТИТУТ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА
КАФЕДРА РЕЖИСУРИ ТА АКТОРСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ ІМЕНІ НАРОДНОЇ
АРТИСТКИ УКРАЇНИ ЛАРИСИ ХОРОЛЕЦЬ**

«ЗАТВЕРДЖУЮ»

Перший проректор
з науково-педагогічної роботи
Людмила СТЕПАНЕНКО
«31» серпня 2022 р.

РОБОЧА ПРОГРАМА НАВЧАЛЬНОЇ ДИСЦИПЛІНИ

МИСТЕЦТВО АКТОРА

для здобувачів вищої освіти

Галузь знань	02 «Культура і мистецтво»
Спеціальність	026 «Сценічне мистецтво»
Освітній рівень	другий (магістерський)
Освітня програма	«Акторська майстерність»
Спеціалізація	
Вид дисципліни	обов'язкова

(за наявності)

Форма навчання	<u>денна, заочна</u>
Навчальний рік	<u>2022/2023</u>
Кількість кредитів ECTS	<u>6/180</u>
Мова викладання, навчання й оцінювання	<u>українська</u>
Форма підсумкового контролю	<u>екзамен, залік</u>

Викладач: Шлемко Ольга Дмитрівна

Пролонгація за рішенням науково-методичної ради НАКККіМ

УДК 792.02(075.8)

Розробник:

ШЛЕМКО Ольга Дмитрівна, кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри режисури та акторської майстерності імені народної артистки України Лариси Хоролець, заслужена артистка України.

ПОГОДЖЕНО:

Директор інституту
сучасного мистецтва

Михайло
КУЛИНЯК

ЗАТВЕРДЖЕНО:

Завідувач кафедри режисури та
акторської майстерності імені народної
артистки України Лариси Хоролець

Віктор
ГИРИЧ

Протокол № 1 від «29» серпня 2022 р. Протокол № 1 від «29» серпня 2022 р.

Погоджено з гарантом освітньої програми «Акторська майстерність»

Гарант освітньої програми Світлана САДОВЕНКО

Схвалено науково-методичною радою Академії

Протокол від «30» серпня 2022 р. № 5

Голова науково-методичної ради Людмила СТЕПАНЕНКО

© Шлемко О. Д., 2022

© НАКККіМ, 2022

1. ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА НАВЧАЛЬНОЇ ДИСЦИПЛІНИ

1. Анотація (опис) навчальної дисципліни (у т. ч. міждисциплінарні зв'язки).

Навчальна дисципліна «Мистецтво актора» передбачена ОПП «Акторська майстерність» другого (магістерського) рівня. Відповідно до навчального плану навчальна дисципліна є обов'язковою і вивчається здобувачами вищої освіти на першому курсі протягом першого і другого семестрів. Формою підсумкового контролю за результатами першого семестру – залік, другого семестру – екзамен.

У робочій програмі подано анотації до лекцій, завдання до практичних і семінарських занять, а також для самостійної роботи. Особливістю цієї робочої програми є подання розширеного варіанту анотацій, що дає підстави означити цей нормативний документ як своєрідну робочу програму-конспект.

Навчальна дисципліна «Мистецтво актора» має міждисциплінарний зв'язок з такими дисциплінами: «Творчі методи акторського мистецтва ХХ–ХХІ ст.», «Сценічне мовлення», «Методика викладання сценічної майстерності», «Цілісний аналіз драматургічних творів», «Музика в сценічному мистецтві».

Мета дисципліни: виховання високопрофесійного фахівця, здатного використати набуті знання, вміння, навички щодо методів мистецтва актора у своїй професійній акторській діяльності.

Завдання курсу: надати здобувачам знання, вміння, навички щодо:

- сучасних професійних наукових методологічних інструментів;
- основних систем акторської творчості;
- специфіки театральної педагогіки;
- внутрішньої та зовнішньої техніки актора;
- мистецтва сценічної дії;
- словесної дії у виставі;
- виховання образного бачення, художнього мислення, уяви, фантазії, ритмічності, пластичності, музичності, емпатії;
- майстерності актора і ведучого на концертній естраді;
- особливостей роботи над роллю, створення сценічного образу;
- методики проведення акторського тренінгу;
- курбасівської системи виховання актора;
- оволодіння методикою дійового аналізу п'єси і ролі;
- використання засобів сценічної виразності: вербальних і невербальних, костюму, гриму, світла, музичного оформлення;
- особливості українського національного акторського мистецтва;
- акторського мистецтва сучасного театру;
- досягнення живого контакту з аудиторією;
- театральної етики у творчості актора;
- використання набутих знань, вмінь і навичок у власній професійній діяльності.

4. Компетентності, яких набуває здобувач при вивченні дисципліни відповідно до освітньо-професійної програми «Акторська майстерність»:

Загальні компетентності (ЗК):

ЗК1. Здатність до спілкування державною мовою усно і письмово.

ЗК7. Здатність проявляти розвинуті комунікативні та адаптивні особистісні властивості, працювати і взаємодіяти з іншими людьми у різних творчих ситуаціях. Здатність працювати в команді.

ЗК8. Здатність до критики та самокритики.

ЗК9. Здатність вибудовувати і реалізовувати стратегію і тактику свого інтелектуального, культурного, професійного саморозвитку та самовдосконалення.

ЗК11. Здатність самостійно застосовувати методи та засоби пізнання, навчання та самоконтролю для здобуття нових знань і навичок.

ЗК13. Здатність працювати самостійно, виявляти ініціативу та лідерські якості.

Спеціальні (фахові, предметні компетентності (СК):

СК1. Здатність демонструвати високий рівень виконавської майстерності та спроможність до вирішення основних проблем практичної діяльності в репетиційній, педагогічній та творчій роботі.

СК5. Здатність володіти знанням театральної, театально-педагогічної, методичної літератури та сценічного репертуару.

СК6. Здатність на професійному рівні практично реалізовувати творчі проекти.

СК8. Здатність оперувати професійною термінологією у сфері фахової діяльності виконавця, науковця, викладача.

СК10. Здатність на високому якісному рівні практично застосувати педагогічні теорії в сценічній освіті.

СК12. Здатність здійснювати режисерсько-акторську, редакторську, менеджерську діяльність у сфері сценічного мистецтва.

СК13. Здатність аналізувати процес виконання п'єс, вміти проводити порівняльний аналіз різних виконавських акторських інтерпретацій, у тому числі, з використанням можливостей радіо, телебачення, Інтернету тощо.

СК14. Здатність застосовувати традиційні й альтернативні інноваційні технології у процесі виконавської (акторської), наукової, режисерської, театально-педагогічної діяльності.

СК15. Здатність сприймати новітні концепції у сфері акторської майстерності, сценічного виконавства, театрознавства, методології, театальної педагогіки та свідомо поєднувати інновації з усталеними вітчизняними та світовими традиціями.

СК16. Здатність здійснення аналізу сучасних проблем культури і мистецтва, розуміння філософської та соціальної природи мистецтва.

СК18. Здатність виділяти найважливішу інформацію в процесі розв'язання проблем мистецтва в акторській діяльності.

СК19. Здатність до прогнозування розвитку інформаційних технологій у сценічно-театральному мистецтві; вільне володіння технологіями щодо створення сценічного художнього образу у драматургії мистецьких творів.

СК20. Здатність генерувати задум та здійснювати розробку нової художньої ідеї та її втілення у творі сценічного мистецтва.

СК21. Здатність до творчої реалізації набутих знань та умінь у професійній діяльності як актора на високому інтелектуальному та мистецькому рівні.

СК23. Набуття та володіння знаннями для викладання професійно-орієнтованих (з історії, теорії та практики режисури, звукорежисури, акторської майстерності) дисциплін у вищих навчальних закладах, колегіумах мистецького профілю.

СК24. Здатність до застосування знань з теорії драми, історії театру, історії матеріальної культури, костюму та побуту, фольклору та етнографії, історії музики та образотворчого мистецтва, кіно- та телемистецтва, інших видо-вищних мистецтв для творчої та виробничої сценічної діяльності.

СК25. Вміння проектувати та проводити пошукові та розвідувальні роботи в театральній педагогіці, сценічному мистецтві, художньому (акторському) виконавстві та мистецтвознавстві.

СК26. Здатність взаємодіяти з аудиторією та в акторській трупі в процесі донесення сценічного виконавського (акторського) матеріалу, вільно і впевнено репрезентувати свої ідеї (художню інтерпретацію) під час публічного виступу.

5. Програмні результати навчання (ПРН):

ПРН01. Набути концептуальні знання, включаючи певні знання сучасних досягнень в сценічному мистецтві та виробництві.

ПРН03. Оволодіти культурою сценічного мовлення, знаннями щодо узагальнення, аналізу і синтезу в професійній діяльності.

ПРН05. Знати: зміст, принципи та методи роботи різних театральних шкіл; теоретичні та практичні основи акторської майстерності та сценічної мови; основи вокального мистецтва, видів та жанрів, стилістичних особливостей хореографічного мистецтва, пластичної мови класичних та бальних танців; основних законів сценічного руху.

ПРН06. Набути знання для здійснення аналізу сценічних та аудіовізуальних творів та використовувати його під час акторської діяльності.

ПРН08. Уміти здійснювати професійну діяльність на високому інтелектуальному рівні з урахуванням світових досягнень в галузі театального та сценічного мистецтва.

ПРН11. Уміти самостійно працювати над сценічним втіленням різних за жанрами літературних творів засобами сценічного мовлення; застосовувати грим для підкреслення характеру сценічного героя згідно із засвоєними теоретичними знаннями; уміти професійно володіти своїм тілом, рухами та пластикою.

ПРН12. Уміти встановлювати соціально-психологічний комунікативний контакт, індивідуально орієнтовану взаємодію, що забезпечує творчий характер процесу професійної діяльності і навчання на високому мистецькому рівні.

ПРН13. Уміти доносити власні думки та творчі ідеї, висновки, знання та їх обґрунтування до осіб, які є творчими працівниками, чи тих, хто навчається сценічному мистецтву.

ПРН16. Визначати рівень особистісного і професійного розвитку (як актора); моделювати процес особистісного творчого самовдосконалення, виявляти здатність до самоорганізації професійної діяльності.

Програма навчальної дисципліни складається з 6 модулів:

1. Завдання дисципліни. Основні системи та методи акторського мистецтва
2. Театральна педагогіка
3. Методика викладання майстерності актора
4. Методика викладання сценічного мовлення
5. Дійовий аналіз п'єси і ролі
6. Методика виховання творчих здібностей, креативності, національної свідомості актора

2. СТРУКТУРА НАВЧАЛЬНОЇ ДИСЦИПЛІНИ

(для денної форми навчання)

№ з/п	Назва розділу і теми	Кількість годин							
		Денна форма							
		Усього	у тому числі						
л	с		п	інд.	лаб.	м.к.	с.р.		
МОДУЛЬ 1. ЗАВДАННЯ ДИСЦИПЛІНИ. ОСНОВНІ СИСТЕМИ ТА МЕТОДИ АКТОРСЬКОГО МИСТЕЦТВА									
1.1.	Мета та завдання дисципліни. Генеза акторського мистецтва	3			2				1
1.2.	Виховання актора в системі К. С. Станіславського	7	1	1	2				3
1.3.	Метод відчуження Б. Брехта	6	1		2				3
1.4.	Методика виховання актора в системі Леся Курбаса	6	1		2				3
1.5.	Методика виховання актора – «Перформера» в театрі Є. Гротовського	6	1		2				3
1.6.	Модульний контроль № 1	2						2	
	Разом за 1 модуль	30	4	1	10			2	13
МОДУЛЬ 2. ТЕАТРАЛЬНА ПЕДАГОГІКА									
2.1.	Педагогічна майстерність	5	1		2				2
2.2.	Педагогічний артистизм	5	1		2				2
2.3.	Використання педагогом засобів акторської майстерності	10	1	1	3				5
2.4.	Використання педагогом режисерських засобів	8	1		3				4
2.5.	Модульний контроль № 2	2						2	
	Разом за 2 модуль	30	4	1	10			2	13
МОДУЛЬ 3. МЕТОДИКА ВИКЛАДАННЯ МАЙСТЕРНОСТІ АКТОРА									
3.1.	Мистецтво актора – мистецтво сценічної дії	5	1		2				2
3.2.	Методика роботи актора над роллю	9	1	1	3				4
3.3.	Методика виховання пластичної культури актора	4,5	0,5		2				2
3.4.	Специфіка виконання сценічного монологу	6			2				4
3.5.	Театральна дисципліна та етика	3,5	0,5		1				2
3.6.	Модульний контроль № 3	2						2	
	Разом за 3 модуль	30	3	1	10			2	14
МОДУЛЬ 4. МЕТОДИКА ВИКЛАДАННЯ СЦЕНІЧНОГО МОВЛЕННЯ									
4.1.	Комплексний метод виховання сценічного мовлення	5,5	0,5		2				3
4.2.	Методика проведення мовно-голосового тренінгу	3			1				2
4.3.	Словесна дія	4,5	0,5		2				2
4.4.	Методика аналізу художнього твору	6	1		2				3
4.5.	Методика виконавського засвоєння та сценічного виконання гумористичних	5,5	0,5		2				3

	творів								
4.6.	Мистецтво художнього слова	3,5	0,5		1				2
4.7.	Модульний контроль № 4	2						2	
	Разом за 4 модуль	30	3		10			2	15
МОДУЛЬ 5. ДІЙОВИЙ АНАЛІЗ П'ЄСИ І РОЛІ									
5.1.	Концепції методу дійового аналізу п'єси і ролі у працях М. Кнебель і Г. Товстоногова	5	1		2				2
5.2.	Метод дійового аналізу п'єси і ролі	9	2		3				4
5.3.	Дійовий аналіз п'єси «Гамлет, принц данський» В. Шекспіра	8		0,5	3				4
5.4.	Дійовий аналіз ролей Гамлета і Клавдія у п'єсі «Гамлет, принц данський» В. Шекспіра	6		0,5	2				4
5.5.	Модульний контроль № 5	2						2	
	Разом за 5 модуль	30	3	1	10			2	14
МОДУЛЬ 6. МЕТОДИКА ВИХОВАННЯ ТВОРЧИХ ЗДІБНОСТЕЙ, КРЕАТИВНОСТІ, НАЦІОНАЛЬНОЇ САМОСВІДОМОСТІ АКТОРА									
6.1.	Національно-патріотичне виховання студентської молоді в умовах сучасних викликів	7	1		2				4
6.2.	Розвиток креативності як здатності до творчості	7	1		2				4
6.3.	Театральна студія як школа виховання професіоналізму, творчої особистості, патріотизму	9	1		4				4
6.4.	Методика проведення майстер-класу «Виховання духовності та патріотизму засобами поетичного слова»	5			2				3
6.5.	Модульний контроль № 6	2						2	
	Разом за 6 модуль	30	3		10			2	15
	Разом з дисципліни	180	20	4	60			12	84

(для заочної форми навчання)

№ з/п	Назва розділу і теми	Кількість годин							
		Заочна форма							
		Усього	у тому числі						
			л	с	п	інд.	лаб.	м.к.	с.р.
МОДУЛЬ 1. ЗАВДАННЯ ДИСЦИПЛІНИ, ОСНОВНІ СИСТЕМИ ТА МЕТОДИ АКТОРСЬКОГО МИСТЕЦТВА									
1.1.	Мета та завдання дисципліни. Генеза акторського мистецтва	4,5			0,5				4
1.2.	Виховання актора в системі К.С. Станіславського	7,5	0,5		1				6
1.3.	Метод відчуження Б. Брехта	5,5			0,5				5
1.4.	Методика виховання актора в системі Леся Курбаса	7	0,5		0,5				6
1.5.	Методика виховання актора – «Перформера» в театрі Є. Гротовського	5,5			0,5				5
Разом за 1 модуль		30	1		3				26
МОДУЛЬ 2. ТЕАТРАЛЬНА ПЕДАГОГІКА									
2.1.	Педагогічна майстерність	6,5			0,5				6
2.2.	Педагогічний артистизм	6,5			0,5				6
2.3.	Використання педагогом засобів акторської майстерності	8,5	0,5		1				7
2.4.	Використання педагогом режисерських засобів	8,5	0,5		1				7
Разом за 2 модуль		30	1		3				26
МОДУЛЬ 3. МЕТОДИКА ВИКЛАДАННЯ МАЙСТЕРНОСТІ АКТОРА									
3.1.	Мистецтво актора – мистецтво сценічної дії	6	0,5		0,5				5
3.2.	Методика роботи актора над роллю.	7,5	0,5		1				6
3.3.	Методика виховання пластичної культури актора	4,5			0,5				4
3.4.	Специфіка виконання сценічного монологу	6,5			0,5				6
3.5.	Театральна дисципліна та етика	3,5			0,5				3
3.6.	Модульний контроль № 1	2						2	
Разом за 3 модуль		30	1		3			2	24
МОДУЛЬ 4. МЕТОДИКА ВИКЛАДАННЯ СЦЕНІЧНОГО МОВЛЕННЯ									
4.1.	Комплексний метод виховання сценічного мовлення	5,5			0,5				5
4.2.	Методика проведення мовно-голосового тренінгу.	3,5			0,5				3
4.3.	Словесна дія	5	0,5		0,5				4
4.4.	Методика аналізу художнього твору	6	0,5		0,5				5
4.5.	Методика виконавського засвоєння та сценічного виконання гумористичних творів	5,5			0,5				5

4.6.	Мистецтво художнього слова	4,5			0,5				4
	Разом за 4 модуль	30	1		3				26
МОДУЛЬ 5. ДІЙОВИЙ АНАЛІЗ П'ЄСИ І РОЛІ									
5.1.	Концепції методу дійового аналізу п'єси і ролі у працях М. Кнебель і Г. Товстоногова	6,5			0,5				6
5.2.	Метод дійового аналізу п'єси і ролі.	8,5			0,5				8
5.3.	Дійовий аналіз п'єси «Гамлет, принц данський» В. Шекспіра	7,5			0,5				7
5.4.	Дійовий аналіз ролей Гамлета і Клавдія у п'єсі «Гамлет, принц данський» В. Шекспіра	7,5			0,5				7
	Разом за 5 модуль	30			2				28
МОДУЛЬ 6. МЕТОДИКА ВИХОВАННЯ ТВОРЧИХ ЗДІБНОСТЕЙ, КРЕАТИВНОСТІ, НАЦІОНАЛЬНОЇ САМОСВІДОМОСТІ АКТОРА									
6.1.	Національно-патріотичне виховання студентської молоді в умовах сучасних викликів	8,5			0,5				8
6.2.	Розвиток креативності як здатності до творчості	6,5			0,5				6
6.3.	Театральна студія як школа виховання професіоналізму, творчої особистості, патріотизму	8,5			0,5				8
6.4.	Методика проведення майстер-класу «Виховання духовності та патріотизму засобами поетичного слова»	4,5			0,5				4
6.5.	Модульний контроль № 2	2						2	
	Разом за 6 модуль	30			2			2	26
	Разом з дисципліни	180	4		16			4	156

3. ПРОГРАМА НАВЧАЛЬНОЇ ДИСЦИПЛІНИ

МОДУЛЬ 1. ЗАВДАННЯ ДИСЦИПЛІНИ. ОСНОВНІ СИСТЕМИ ТА МЕТОДИ АКТОРСЬКОГО МИСТЕЦТВА

Тема 1.1. Мета та завдання дисципліни. Генеза акторського мистецтва

Практичне заняття до теми 1.1. № 1

Мета: з'ясувати мету та завдання дисципліни, генезу акторського мистецтва.

Практичні завдання

1. Мистецтво актора в давньогрецькому та давньоримському театрах.
2. Особливості мистецтва актора в театрі середніх віків.
3. Акторське мистецтво в епоху Відродження.
4. Комедія дель арте.
5. Принципи акторської гри в театрі епохи класицизму.
6. Засоби акторської виразності в епоху романтизму.
7. Вимоги до акторського виконання в реалістичному театрі.
8. Акторське мистецтво театру корифеїв українського театру.
9. Акторське мистецтво у ХХ – на початку ХХІ століть.
10. Сучасні тенденції розвитку акторського мистецтва.

Завдання для самостійної роботи до теми 1.1.

Практичні завдання

1. З'ясувати особливості мистецтва актора в давньогрецькому та давньоримському театрах.
2. З'ясувати особливості мистецтва актора в театрі середніх віків.
3. Охарактеризувати акторське мистецтво в епоху Відродження.
4. З'ясувати імпровізаційний характер комедії дель арте.
5. Визначити принципи акторської гри в театрі епохи класицизму.
6. Вказати засоби акторської виразності в епоху романтизму.
7. Висвітлити вимоги до акторського виконання в реалістичному театрі.
8. Охарактеризувати акторське мистецтво театру корифеїв українського театру.
9. Висвітлити специфіку акторського мистецтва у ХХ – на початку ХХІ століть.
10. З'ясувати сучасні тенденції розвитку акторського мистецтва.
11. Опрацювати літературу з теми заняття.

Література: 1, 2, 12, 13, 15, 17, 21, 22, 23, 25, 26, 28, 29, 30, 39, 49, 50.

Тема 1.2. Виховання актора в системі К. С. Станіславського

Анотація до лекції 1.2.

Творче узагальнення та розвиток К.С. Станіславським передового досвіду реалістичного театру. Система К.С. Станіславського – вчення про акторську

творчість, в якому вперше в історії театру розроблені питання сценічної теорії, метод роботи над роллю та артистична техніка. Вчення К.С. Станіславського як пізнання об'єктивних законів органічної природи артиста. Система К.С. Станіславського як свідоме оволодіння підсвідомим процесом сценічної творчості, дослідження шляхів органічного перевтілення актора в образ. Елементи акторської майстерності, їх послідовність і взаємозв'язок. Єдність психічного і фізичного в акторській творчості. «Тренінг і муштра» як головні основи системи роботи актора над собою. «Передробочий стан» як створення продуктивного процесу роботи над роллю. Акторський тренінг. Тіло актора, голос, нерви, темперамент як знаряддя праці, що об'єднує творця і матеріал в єдине ціле.

Принципи системи К.С. Станіславського. Структура системи К.С. Станіславського. Перший розділ системи – робота актора над собою. Другий розділ системи – робота актора над роллю, яка завершується органічним злиттям актора з роллю, перевтіленням в образ.

Школа К.С. Станіславського як реалістичний напрям у театральному мистецтві, що ґрунтується на кращих традиціях Московського художнього театру. Театральна колективна творчість як необхідність створення художніх норм і творчої дисципліни. «Залізна» дисципліна як єдина запорука творчої роботи складного театального організму. Внутрішня дисципліна як створення сценічного самовідчуття. Етика та дисципліна як запорука творчої атмосфери театального колективу. Підтримання авторитету керівника як етична норма створення творчої атмосфери в театрі. Девіз: «Люби мистецтво в собі, а не себе в мистецтві» (К.С. Станіславський).

План

1. Принципи системи К.С. Станіславського.
2. Структура системи К.С. Станіславського.
3. Елементи акторської майстерності.
4. Єдність психічного і фізичного в акторській творчості.
5. «Тренінг і муштра».
6. Етика та дисципліна в системі К.С. Станіславського.

Семінарське заняття до теми 1.2. № 1

Практичні завдання

1. Структура системи К.С. Станіславського.
2. Елементи акторської майстерності.
3. Єдність психічного і фізичного в акторській творчості.
4. «Тренінг і муштра».
5. Етика та дисципліна в системі К. С. Станіславського.

Практичне заняття до теми 1.2. № 2

Мета: з'ясувати сутність системи К.С. Станіславського та її значення для творчості актора.

Практичні завдання

1. Принципи системи К.С. Станіславського.
2. Структура системи К.С. Станіславського.
3. Елементи акторської майстерності.
4. Єдність психічного і фізичного в акторській творчості.
5. «Тренінг і муштра».
6. Вправи на вироблення колективності, взаємозв'язку.
7. Етика та дисципліна в системі К.С. Станіславського.

Завдання для самостійної роботи до теми 1.2.

Практичні завдання

1. Засвоїти принципи системи К.С. Станіславського.
2. Розкрити структуру «системи К.С. Станіславського».
3. Охарактеризувати елементи акторської майстерності.
4. Розкрити єдність психічного і фізичного в акторській творчості.
5. Засвоїти тренінг самоспостереження і тренінг «туалет актора».
7. З'ясувати значення етики та дисципліни в системі К.С. Станіславського.
8. Опрацювати літературу з теми заняття.

Література: 8, 14, 19, 20, 25, 26, 27, 30, 40, 46.

Тема 1.3. Метод відчуження Б. Брехта

Анотація до лекції 1.3.

Основним принципом брехтівського епічного театру є **ефект відчуження**. Цей принцип характерний для традиційних театрів Сходу (китайський театр музичної драми, японські театри «Но» і «Кабукі»). Проте в німецького драматурга ефект відчуження має новий зміст. Він сприяє посиленню сценічної умовності та активізує розумову діяльність глядача.

Ефект відчуження досягається системою акторської майстерності, оформленням сцени, музикою. З цією метою Б. Брехт часто вводить у свої п'єси хори і сольні пісні, в яких пояснюються й оцінюються події спектаклю, а також розкривається звичайне з несподіваного боку. Будучи великим опонентом системи К. Станіславського, системи перевтілення автора в роль, Б. Брехт вважав, що вплив акторів на уяву публіки, творення ними ілюзії стає наркотиком для глядача і створює засліплення (делюзію). 1935 р. у Москві він почув термін В. Шкловського «відчуження» (рос. – отстранение) й невдовзі у публікації 1936 р. назвав свою теорію «ефект відчуження». Отже, Б. Брехт не винайшов ефект відчуження, але тільки у нього цей ефект перетворився на теоретично розроблений метод побудови п'єс і вистав.

Ефект **відчуження** можна досягнути способом самоспостереження актора. Б. Брехт стверджував, що актор намагається здивувати, навіть вразити глядача. Він досягає це завдяки спостереженню власної гри з відчуженням. Себто актор має не перевтілюватися у роль Ліра, а лише продемонструвати глядачам його образ, дати ключ, аби глядач сам старався розуміти (а не відчувати) героя. Глядач має пережити демонстрацію подій, відділити, відчужити даний інцидент

від суто театральної гри – і тим підкреслити його вартісність, передусім суспільну. Це й лягло в основу відомої Брехтівської теорії епічного театру.

Ефект відчуження вимагав перегляду загальноновизнаних принципів і в плані акторської гри, і відносно декораційного, музичного і світлового вирішення спектаклю. «Техніка відчуження» виявилася особливо складною для акторів. Стосовно акторської гри, то Б. Брехт неодноразово підкреслював, що актор під час вистави уособлює і виконавця певної ролі, і образ п'єси. З цією метою він вводить до п'єси «зонги» – пісні-монологи героя або автора-оповідача. Загалом зонг – це пісня баладного типу на злободенну тему, ритмізований монолог, чи сольна пісня, функція якої – пряме звернення до глядача. Таким чином, вони грають визначну роль у розкритті авторської художньої думки, перетворюються на рупор ідей автора і підсумовують події, містять у собі міркування над їхнім смыслом, загострюють висновки.

Відчуження можна досягнути, якщо згустити об'єктивну видимість, довести її до абсурду. Таким чином, відчуження – це одна з форм театральної умовності без ілюзії, правдоподібності. Образна основа його – метафора. Проте було б неправильним тлумачити брехтівські висловлювання як повне заперечення емоцій. На його думку, дія ефекту відчуження проявляється не як відсутність емоцій взагалі, а як емоцій, що зовсім не повинні збігатися з емоціями зображуваного персонажа. Б. Брехт робить «відчуження» найважливішим принципом філософського пізнання світу.

Мистецтво перетворення Брехт вважав обов'язковим, але недостатнім для актора. Набагато важливішим він вважав уміння виявити, продемонструвати на сцені свою особистість – і в громадянському, і творчому плані. У грі перетворення обов'язково має чергуватись, поєднуватись з демонстрацією художніх даних (декламації, пластики, співу), які цікаві якраз своєю неповторністю, і, головне, з демонстрацією особистої громадянської позиції актора, його людського **credo**.

Сутність «ефекту очуження» полягала в тому, що буденне явище подавалося у новому світлі й поставало як дивне, вирване зі звичного плину життя, «чуже». Це також підштовхувало глядача до аналізу того, що показувалося на кону. «Ефект очуження» був стрижнем, що пронизував усі рівні епічної драми: сюжет, систему образів, художні деталі, тощо, аж до декорацій, особливостей акторської техніки сценічного освітлення.

«Ефекту відчуження» режисер досягав за рахунок **умовності костюмів і декорацій**. Для посилення сценічного ефекту Б. Брехт використовував різні таблички з написами, що з'являлися над головами акторів перед початком кожного нового епізоду. У цьому він вбачав засіб критичного ставлення до того, що відбувалося на сцені.

Основне – **вплив на розум**, а не на почуття. З цією метою він ввів **пісні-зонги** (пісні-монологи героя або автора), які не є частиною сюжету, а пояснюють чи оцінюють події у зверненні акторів безпосередньо до глядача. Герой через їхню визначальну роль у розкритті художньої думки перетворювався на рупор ідей автора і підсумовував події, розмірковував над їх смыслом, свої думки передав глядачеві.

Завдання театру Б. Брехт вбачав у створенні цілковитої ілюзії життя на сцені (дія не мала переносити глядача в певну епоху, актору не потрібно було повністю перевтілюватися. Його завдання полягало в тому, щоб грати і через гру показати, яким був герой, і примусити, таким чином, глядача споглядаючи думати).

В «епічному театрі» Б. Брехта **змінюється художня організація п'єси**. Фабула, історія дійових осіб перериваються авторськими коментарями, ліричними відступами, зонгами (піснями) тощо. Драматург намагається позбавити п'єси неперервного розвитку подій. Сцена розповідає про дію, ставить глядача в позицію спостерігача, стимулює його активність, змушує приймати рішення, показує глядачеві інше оточення, протиставляє його обставинам та змушує думати. Збуджує інтерес до розвитку подій, звертається до розуму. «Ефект відчуження» спричиняє особливий тип побудови дії в драмі, а отже, і акторського виконання – **«грати не одне за одним, а одне внаслідок іншого»**. Принцип асоціативного зіставлення стає провідним у створенні сюжету, драматичної дії. Відкриття Б.Брехтом нового композиційного принципу побудови драми, який полягає в тому, що п'єса вибудовується не за принципом зростання (коли одна подія органічно і неминуче виростає з іншої), а за **принципом монтажу сцен**, пов'язаного єдиним задумом.

Використання епічних елементів – виклад змісту на початку кожної картини, широке використання розповіді, монтаж частин, епізодів без їх злиття, без прагнення приховати стикування. Умовність у театрі Б. Брехта декорацій, принцип побудови яких – сувора обмеженість і доцільність останніх. Особливе місце в драматургії Брехта **музики**, що була не лише супроводом, тлом дії, а брала активну участь у її творенні. Використання «зонгів» (пісень), які пояснювали дію на сцені, оцінювали її, сприяли виробленню критичних суджень у публіки. Концепція «епічного театру» Б. Брехта ґрунтувалася на ідеї створення між глядачем і сценою дистанції, , щоб глядач міг ніби з боку спостерігати і робити висновок.

Б. Брехт наголошував на необхідності критичного ставлення автора до того, що відбувається у п'єсі і на сцені. Він вважав, що драму потрібно писати і ставити так, щоб глядач постійно пам'ятав, що перебуває в театрі, що перед ним сцена, а на ній актори. З цією метою режисер звів до мінімуму декорації, костюми набули умовного характеру. Сутність драматичного **конфлікту** полягає в зіткненні та протиставленні ідей, розв'язка переноситься зі сцени в залу – дійти певного висновку має глядач.

Сам Б. Брехт так пояснює сутність своєї п'єси у статті “Матінка Кураж у двох інтерпретаціях” (1951): «За звичайного методу гри, який передбачає вживання глядача в головний образ, публіка, за численними свідченнями, переживає насолоду особливого типу: вона радіє тріумфу непоборної, життєво сильної особистості, яка перенесла всі воєнні злидні. Активна участь матінки Кураж у війні не береться до уваги, війна для неї – джерело існування і, можливо, єдине джерело... Кураж постає головним чином як мати і, подібно до Ніоби, неспроможна захистити своїх дітей від неминучого, тобто війни, її професія – маркітантка. І те, як вона займається своїм ремеслом, у кращому

випадку надає їй деякої «реальності неідеального», проте жодним чином не знімає фатального характеру війни. Звичайно, війна і в даному разі абсолютно негативне явище, але зрештою Кураж залишається живою, хоча й зазнає збитків. Торгівля і в даному раз – безсумнівне джерело існування, але джерело вже отруєне, з якого Кураж пила свою власну смерть. Мати-Маркітантка стала живим втіленням суперечності, і ця суперечність покалічила й деформувала маркітантку до невпізнанності.

Б. Брехт не вибачав Кураж і не звинувачував її. Більш велику істину він вклав у слова полкового священика: «Винні ті, хто затівають війну. Це з їхньої вини ниці пристрасті перемагають людей». П'єса наочно показує, як війна корінним чином спотворює всі добродетності, будь-яку мораль». «Хто вилив кров людську з людини, тому буде виллята його кров, бо Він учинив людину за образом Божим».

План

1. Витоки ефекту відчуження.
2. Ефект відчуження як складова епічного театру.
3. Ефект відчуження як теоретично розроблений метод побудови п'єс.
4. Режисерські виражальні засоби досягнення ефекту відчуження.
5. Акторські виражальні засоби досягнення ефекту відчуження.
6. Ефект відчуження у п'єсі та виставі «Матінка Кураж та її діти»

Б. Брехта.

Практичне заняття до теми 1.3. № 3

Мета: з'ясувати сутність ефекту відчуження як складової методу акторської гри

Практичні завдання

1. Ефект відчуження як складова епічного театру.
2. Ефект відчуження як теоретично розроблений метод побудови п'єс.
3. Режисерські виражальні засоби досягнення ефекту відчуження.
4. Акторські виражальні засоби досягнення ефекту відчуження.
5. Ефект відчуження у п'єсі та виставі «Матінка Кураж та її діти»

Б. Брехта.

Завдання для самостійної роботи до теми 1.3.

Практичні завдання

1. З'ясувати витоки ефекту відчуження.
2. Розкрити сутність ефекту відчуження як складової епічного театру.
3. Розкрити режисерські виражальні засоби досягнення ефекту відчуження.
4. Розкрити акторські виражальні засоби досягнення ефекту відчуження.
5. Виявити ефект відчуження у п'єсі та виставі «Матінка Кураж та її діти»

Б. Брехта.

6. Опрацювати літературу з теми заняття.

Література: 15, 23, 38, 44, 46.

Тема 1.4. Методика виховання актора в системі Леся Курбаса

Анотація до лекції 1.4.

Леся Курбас (1887–1937) – митець, що змінив український театр, підніс сцену на цілком новий рівень і сформував власну концепцію сценічного мистецтва, акторську та режисерську школи. Насамперед, режисер першим європеїзував український театр, що доти був переважно побутовим, національно-етнографічним.

Всю педагогічну роботу в МОБі умовно можна поділити надвоє: на **акторське та режисерське навчання** (йдеться, зазвичай, про весь творчий склад, а не тільки так званій «молодняк»). Нормою для березільців залишається майже цілодобове перебування у театрі, коли з вранішніх годин до вечірньої вистави (інколи нічних проб) всі наполегливо вдосконалювали свою майстерність. Л. Курбасем була сформована **система акторської гри**.

У другій половині 1920-х років митець продовжує досліджувати **ритм** в сценічному мистецтві, перевіряючи результати теоретичного пошуку на заняттях з акторської майстерності, зокрема й безпосередньо в студії театру.

Л. Курбас стверджував, що сучасний актор не ототожнює себе з роллю, а об'єктивізує її. Для нього було аксіомою, що актор-митець і створений ним образ – це різні речі. Навчання за курбасівською методикою починалося з практичних завдань на спостережливість, увагу, уяву. Учень мав виконати завдання-етюд або, як називали березільці, «мімодраму» на прості фізичні дії без предмета, під час яких вироблялись здібності виконавців до спостережень, уміння конкретно, достовірно відтворити життєвий факт. Вироблялось і перевірялось вміння учнів не лише відтворити життєву ситуацію, але й зафіксувати її. Отже, тут спрацьовував один із перших законів сценічної майстерності – вміння зафіксувати зроблене – **закон фіксації**.

Відштовхуючись від того, що театр має специфічні **закони** показу і сприймання сценічного твору, для Курбаса основоположним був **закон виразності**, щоб тисячі глядачів, присутніх у театрі, могли побачити жест, рух актора, його мімічний вираз, треба навчитися робити їх виразно, тобто більш підкреслено, ніж то буває в житті.

Із законом виразності нерозривно пов'язаний і взаємодіє **закон ощадливості**. Тут без застережень спрацьовує порада – «мінімум засобів – максимум впливу» на глядачів. Не засмічувати роботу зайвими рухами, треба відбирати лише конче необхідне, виразне, забувати про свої власні, індивідуальні рухи. Першоосновою навчання березільців була техніка опанування акторською пластикою, що називалась практикою сцени, де запроваджувалась низка дисциплін, які мали розвивати культуру руху, пластичну виразність тіла. Це акробатика, ритміка, пластика, жонглювання та різні спортивні вправи.

Новим етапом у навчанні ставало опанування елементами психотехніки актора, а саме **закон сприйняття світу**, якому вихователі надавали найважливішого значення. У цьому законі визначилося три процеси: 1) сприйняття того, що почуто, побачено або відчуто (нюхом, дотиком, смаком); 2) усвідомлення, тобто оцінка, вирішення; 3) реакції, дії – вчинком чи словом. За свідченням

В. Василька, *закон сприйняття* для Л. Курбаса був основоположним, бо сприяв позбуттю рефлексорності реакцій, спираючись у процесі сприймання світу на найважливіше, а саме на елемент усвідомлення, оцінки і вирішення.

У системі законів Л. Курбаса були й такі: *закон послідовності діяння*. Актор повинен робити все чітко, послідовно, доступно для сприймання глядачем. Кожен рух має свій малюнок, свої знаки зупинок: кома, крапка і тире. Як виняток, можуть бути і раптові реакції, але на сцені вони психологічно насичені і свідомо розроблені.

Закон мотивації. Усе, що робить актор на сцені, має бути доцільним, виправданим логікою поведінки дійової особи, вмотивованим не лише психологічно, але й фізіологічно. Жоден рух, жест, вчинок актора не повинен бути випадковим, а мати свою причину.

Закон перспективи. Інакше його можна назвати *архітектонікою сценічного твору*. Суть його полягає в умінні розташувати матеріал за законами розвитку дії, думки, почуття, визначит ударні місця ролі або монологу, свідомо використовувати засоби виразності.

Закон ритмічності. Враження від роботи актора може бути сильнішим і слабшим, але обов'язково – *безперервним!* Це досягається ритмічністю виконання. У ритмі немає пустоти, пауза – теж ритмічна величина. Малюнок ролі повинен мати ритмічну лінію, «переливатися» з виразу у вираз, як процес творчості, а не складатися механічно з набору окремих прийомів.

Закон контрастів, світлотіні. Кожне явище, характер, вчинок треба показувати в розвитку, зміні, а це значить, що у боротьбі протилежностей – контрасті сили й слабості, темряви і світла, горя й радощів, висоти і глибини – виявляється динамічність дії. Потрібно навчитися компонувати свою роботу за контрастами, за протиставленнями.

Доповнюючи свою систему мистецького виховання, Л. Курбас стверджував, що для минулої епохи *характерним було переживання, а для нашої – конструювання*. Переживання на сцені – це питання індивідуальності актора, більшої чи меншої «зараженості» тим, що він грає. Заперечуючи гру «нутром», майстер не відкидав значення емоційності взагалі в театральному мистецтві. Проте він вважав, що емоції повинні бути «приборкані», бути лише елементом творчості, її засобом, барвою, а не основою.

Проаналізувавши *«закони системи Леся Курбаса»* в ґрунтовному викладі В.Василька та інших, можна побачити, що початкова курбасівська педагогіка багато в чому збігається з положеннями системи К.С. Станіславського.

Навчально-виховна програма Леся Курбаса визначає цілий педагогічний комплекс нового професійного театру, де «переживання» оголошується пройденим етапом, особливістю «старого» театру, новий театр має іти шляхом «конструювання» за допомогою мистецького відбору визначальних рис поведінки актора, тих «двох штрихів» художника, які виражають і внутрішню, і зовнішню сутність людини.

«Перетворення» – це образне іносказання, часом метафора, це образний вияв суті поняття, події засобами театрального мистецтва. *Мета «перетворення»*

– це пошук способу поглиблення змісту, насичення ролі чи постановки художньою правдою. Переживання перетворюють на дію, поняття на образ, підсвідоме на відчутне, видиме.

Культура мовлення в театрі Леся Курбаса була поставлена на високий рівень, а в навчальній, експериментальній творчій роботі виняткового значення надавалось роботі над мелодикою мови та різноманіттям її інтонування. Дихання Л.Курбаса вважав найважливішим процесом людського організму. На пропозицію Л. Курбаса під час київського періоду «Березоля» було обрано **Комісію з питань голосу:** (І. Мар'яненко, П. Кудрицький, Л. Гакебуш, Л. Сердюк) і **Комісію з питань слова:** (В. Чистякова, Р. Нещадименко, З. Пігулович, І. Стешенко, В. Василько). Систематично велася практична робота над розкриттям внутрішнього змісту слова в поєднанні з динамікою руху, пластики, тобто виразна художньо-образна форма слова мала впливати не тільки на актора, а й на глядача.

Мистецькі засади курбасівської системи не втратили своєї мистецької сили і сьогодні. Тому цілком доречним було б повноцінно використовувати її в сучасному процесі навчання студентів акторської майстерності та режисури.

План

1. Творчий шлях Л. Курбаса.
2. Метод перетворення.
3. Навчально-виховна програма Л. Курбаса.
4. Система виховання актора.
5. Система акторської гри.
6. Закони системи Л. Курбаса: закон фіксації; закон виразності; закон ощадливості; закон сприйняття світу; закон послідовності діяння; закон мотивації; закон перспективи; закон ритмічності; закон контрастів, світлотіні.
7. Культура мовлення в театрі Л. Курбаса.
8. Актуальність створеної Л. Курбасом система виховання актора.

Практичне заняття до теми 1.4. № 4

Мета: засвоїти специфіку створеної Л. Курбасом системи виховання актора, закони цієї системи.

Практичні завдання

1. Творчий шлях Л. Курбаса.
2. Метод перетворення.
3. Навчально-виховна програма Л. Курбаса.
4. Система виховання актора.
5. Система акторської гри.
6. Закон фіксації.
7. Закон виразності.
8. Закон ощадливості.
9. Закон сприйняття світу.
10. Закон послідовності діяння.
11. Закон мотивації.

12. Закон перспективи.
13. Закон ритмічності.
14. Закон контрастів, світлотіні.
15. Культура мовлення в театрі Л. Курбаса.
16. Актуальність створеної Л. Курбасом система виховання актора.

Завдання для самостійної роботи до теми 1.4.

Практичні завдання

1. Ознайомитись з творчим шляхом Л. Курбаса.
 2. З'ясувати сутність методу перетворення.
 3. Навчально-виховна програма Л. Курбаса.
 4. Розкрити сутність системи виховання актора.
 5. З'ясувати специфіку системи акторської гри.
 6. Засвоїти закон фіксації.
 7. Засвоїти закон виразності.
 8. Засвоїти закон ощадливості.
 9. Засвоїти закон сприйняття світу.
 10. Засвоїти закон послідовності діяння.
 11. Засвоїти закон мотивації.
 12. Засвоїти закон перспективи.
 13. Засвоїти закон ритмічності.
 14. Засвоїти закон контрастів, світлотіні.
 15. Розкрити специфіку опанування в театрі Л. Курбаса сценічним мовленням.
 16. Опрацювати літературу з теми заняття.
- Література: 1, 14, 16, 21, 28, 29, 30, 40, 45, 46, 47.*

Тема 1.5. Методика виховання актора – «Перформера» в театрі Є. Гротовського

Анотація до лекції 1.5.

Єжи Гротовський (1933–1999) народився у воєводському містечку Ряшові (Польща). У 1951 р. після закінчення ліцею він вступає до Вищої акторської школі в Кракові, на той момент – найкращий театральний заклад Польщі. Після отримання диплома актора в 1955 р. Є. Гротовський їде вчитися режисури в Москву, вступає в ГІТІС, де активно опановує театральну систему свого кумира К. Станіславського, а також знайомиться з методикою В. Мейерхольда й Є. Вахтангова. Після повернення з Росії він продовжує вчитися в театральній школі, але тепер вже на режисерському факультеті. Режисерським дебютом Є. Гротовського стала постановка «Убю король» за п'єсою Альфреда Жаррі.

Одразу після закінчення навчання Гротовський очолює невеличкий камерний театр «13 рядів» у маленькому місті Ополе. Разом із критиком Людвігом Флашеном Єжи планував перетворити його на вільний майданчик творчих експериментів і почав ангажувати до роботи молодих, малодосвідчених акторів. Театр «13 рядів» неодноразово звинувачували в

елітарності й зарозумілості. Через брак фінансування режисер переїхав 1965 р. до Вроцлава, де театр одразу взяв під опіку мер міста.

Постановка на вроцлавській сцені «Стійкого принца» Кальдерона-Словацького стала початком міжнародного визнання Є. Гротовського. «Театр-Лабораторіум» (інша назва театру «13 рядів») багато гастролує: Італія, Швеція, Данія, Норвегія, Бельгія, Югославія. В Лондоні Є. Гротовський два тижні працює на запрошення Пітера Брука. У цей час Гротовський вже цілком зосередився на роботі з актором і де-факто перетворює театр на лабораторію дослідження акторського методу. У 1965 р. він опублікував один із найважливіших театральних маніфестів ХХ століття *«На шляхах до вбогого театру»*: *Якби відкинути в театрі все те, що не є необхідним для його існування, залишиться в ньому актор і глядач.*

У «Театрі-Лабораторії» протягом 1965–1982 років Є. Гротовський здійснив лише три вистави, серед яких *Apocalypsis cum figuris*, де режисер, змішуючи біблійні тексти й «Великого інквізитора» Ф. Достоєвського, ставить питання, що могло би знаменувати повернення Ісуса Христа сьогодні. Після цієї вистави Є. Гротовський впав у депресію і поїхав до Індії, звідки повернувся майже непізнаваним. Однак у 1969–1978 рр. він із новими силами поринає в роботу: починається період т. зв. *«театру участі»* або *паратеатру*. Єжи працює з невеличкою групою молодих людей. Під його керівництвом вони поблизу Вроцлава практикували різноманітні театральні техніки самопізнання. У 1975 р. паратеатральні дослідження трансформуються в дослідження «театру джерел». *«Театр джерел»* охоплював досвід транскультурних експериментів. Із цим театром пов'язані подорожі-дослідження режисера прадавніх ритуалів. На Гаїті Є. Гротовський познайомився з обрядами вуду, в Індії – традиціями баулів. Він спостерігав за племенами йоруба в Нігерії, а Мексиці вивчав плем'я гуїчолів.

11 серпня 1982 р. Є. Гротовський завершив останній етап роботи над проектом «Театру джерел», і наступного дня, під час введення в Польщі військового стану, попросив політичного притулку в США. У 1983–1984 рр. Є. Гротовський – професор Каліфорнійського університету в Ірвіні, де реалізує програму *Об'єктивна Драма*.

У кінці 80-х років Є. Гротовський усамітнюється у невеличкому італійському селі за кілька кілометрів від міста Понтедери. Там народжується концепція *Центру Єжи Гротовського*. Закритий для широкої громадськості, Центр був осередком пізнання й дослідження ритуальних мистецтв. За словами Є. Гротовського, «вироджений ритуал є виставою. Перформер є людиною дії, а не людиною, яка грає іншу. Він є танцівником, священником, воїном». Гротовський називав себе вчителем Перформера. У перші роки діяльності Центру майже 200 професіоналів з різних країн світу стажувалися в Гротовського. Взимку 1997-го Є. Гротовського призначили професором у Collège de France, де спеціально для нього створили кафедру театральної антропології, проте через погіршення стану здоров'я він відмовився від викладання. Єжи Гротовський помер 14 січня 1999 року у віці 66 років.

Є. Гротовський почавши від заперечення театру як синтетичного виду мистецтва, через пошуки суто театральних законів і принципів, приходять до

зовсім іншої естетики театру. Він намагається відновити на сцені ритуал, але не релігійний, а людський, ритуал, де на першому місці – людина, «через гру, а не через віру». Наприкінці життя відмовившись від власного ритуального театру, він окреслює один із принципів, який увійде в подальшу театральну практику: **принцип вичерпної дії**, в якій актор звільняється від стану роздвоєності, розриву між тілом і душею, свідомістю і підсвідомістю, відкриваючи в собі нові джерела енергії. Саме він дав актору змогу звільнитися від стану роздвоєності, розриву між тілом і душею, свідомістю і підсвідомістю шляхом постійного відкриття у собі нових джерел енергії. Це відкриття, вочевидь, і стало тією подією для режисера, після якої він все далі відходить від театру публічної дії і прямує до театру-лабораторії, а згодом – до театру як лабораторії людського духу.

Між актором і роллю, вчив Є. Гротовський, немає антагонізму, актор – не привід для ролі, і роль – не привід для акторського самозамилування, **роль – це виклик**, кинутий людині, що взялася її виконувати. Жести, звуки та ситуації, близькі до основних базових станів людини, використовували як засоби, інструменти для акторів, аби спілкуватися з аудиторією на спільному рівні.

Техніка актора театру Є. Гротовського, коли актор «приносить у дар себе», нагадує психоаналіз, оскільки пацієнт абсолютно вільно розповідає, що його непокоїть. Актори працюють зсередини себе, концентруючись на фізичних жестах майже в медитативній манері. Є. Гротовський як провідник наглядає та керує, але не обирає рухи та звуки, що є творчим процесом.

Театр Є. Гротовського – це **спосіб і засіб самопізнання, самодослідження, це шлях до порятунку**, палітра актора – сам актор.

Головним у роботі акторів Є. Гротовського є те, що все виконується технічно, а отже, все вибудовано на високому структурному рівні. Це вже помітно на етапах тренінгу, але найвиразніше проявляється у творчих діях, або, як казав режисер, в Акціях. Працюючи в Понтедері, актори Є. Гротовського під час таких акцій повторювали ритуал. На відміну від театральної постановки, що відбувається завжди перед глядачами, які приходять до театру, тут єдино важливим є логіка і точність рухів, а через них – життя як процес, що його творять учасники. Тут немає місць для глядачів.

Від 1985 до 1999 року Є. Гротовський працює над тим, що називає **Ритуальними мистецтвами**. Ритуальним Майстер називає мистецтво дуже старої форми, коли ритуал і художня творчість – одне й те саме. Коли поезія була співом, спів – заклинанням, рух – танцем. Мистецтво до відокремлення тих часів, коли воно було гранично потужним у дії. Доторкаючись до нього, незалежно від філософської або теологічної мотивації, кожен з нас може відкрити себе. Усе мистецтво – у деталях, в елементах. Театр Є. Гротовського – **місце, де людина стає сама собою не граючи**, а, навпаки, позбавляючись безлічі соціальних ролей і звичайних масок.

Найважливішим у роботі Є. Гротовського є **ініціаційний аспект** (у традиційному значенні цього слова, а отже, пов'язаний із внутрішньою роботою, за своєю природою закритою, не для публіки).

Пройшовши кілька етапів розвитку через *Театр вистави*, *Паратеатр*, *Театр Джерел*, творчість Гротовського в останні роки його життя була спрямована до творення мистецтва, зосередженого на порядку, на точності, на творенні Монтажу, що існує не у сприйнятті глядача, а в уяві того, хто діє.

Пошуки, які Є. Гротовський вів останні чотирнадцять років свого життя (1985–1999), мали назву «*Мистецтво Ритуалу*» і проходили в Італії біля міста Понтедери, розташованого за двадцять кілометрів від Флоренції. Однак головною метою діяльності «Осередку Гротовського» в Понтедерах були не тільки пошуки акторських можливостей. Через спів, танець, ритм, структуровані елементи рухів, фізичну дію, давні тексти та їх мотиви Є. Гротовський разом із молодими акторами з різних країн шукав у природі їхнього акторського єства те, що спільне для всіх людей, Через його центр у Понтедері пройшли й українці – актор Григорій Гладій, співачка й актриса Наталія Половинка, група акторів Львівського театру ім. Леся Курбаса.

Театр Є. Гротовського перетворює традиційного актора на *актора без прикриття* (термін Є. Гротовського). Актор повинен, наче скальпелем, маніпулювати сценічним образом для препарації власної індивідуальності. Актор публічно здійснює акт провокації щодо інших через провокацію щодо себе, і якщо він позбувається своєї повсякденної маски та через саморозкриття, профанацію, неприпустиме блюзнірство намагається пізнати дійсну правду про себе, тоді він дає змогу виникнути подібному процесу й у глядача. Від моменту, коли актор не демонструє власне тіло, набиваючи йому ціну, а звільняє його від будь-якого опору стосовно духовних імпульсів, коли спалює його, коли неначе знищує, він уже не продає себе, перестаючи бути *актором-куртизаном*, а приносить у жертву, повторює жест покаяння, стає *актором-святим*. У такому театрі глядач необхідний так само, як потрібен священник, для того, щоб відбулася сповідь. Але священиком не може бути кожен, тому починається добір публіки. Трупа на сцені і трупа в залі. *Глядач перетворюється на свідка, актор – на Перформера, гра на сцені – на містичний акт*. Глядач присутній під час самооголення актора, коли той розповідає про свої страхи, бажання, комплекси, свою патологію.

Актор Є. Гротовського – Перформер, людина дії. Перформер здатний вилити імпульси свого тіла у звуки (життя, що ллється суцільним потоком, повинне бути артикульоване, стверджував Є. Гротовський). Життя свідків ритуалу стає більш напруженим, вони говорять, що відчувають чийось присутність. Так Перформер вибудовує міст між свідком і чимось іншим. У такому сенсі Перформер – це pontifex, будівник мостів.

Дія, хоча і може мати структуру вистави через ясний і чітко окреслений початок, кульмінацію та завершення, все-таки традиційною виставою не є. Дія, на відміну від вистави, не показує – вона несе. Створений таким чином учасниками Дії твір (opus) має строгу конструкцію, засновану на найтоншому ремеслі виконання, і є вже не видовищем, а знаряддям роботи над собою, носієм духовного розвитку (адже латиною слово opus означає і створений твір, і знаряддя). У цьому сенсі актор Є. Гротовського як суб'єкт гри – не гравець,

адже крізь тих, хто грає, гра лише досягає свого здійснення. Суб'єкт гри – це сама гра, гра грається.

Жест актора переназиває речі, даючи їм «перші імена», перетворює звичну розмірність чуттєвості на нові, іноді неможливі топології, але сам себе не дає змоги назвати, забороняє будь-яке психологічне дистанціювання з боку учасників загальної Дії.

Метою психофізичного тренінгу Є. Гротовського є сприяння розробки актором власного діапазону фізичної виразності («фізичне прослуховування»). Методика Є. Гротовського сприяє віднайденню актором глибокого розуміння себе та своєї професії за допомогою психофізичного дослідження того, як вийти за межі звичок і блоків. **Специфіка інноваційних методик** навчання акторів полягає не в копіюванні концепцій та вправ тренінгу Є. Гротовського, а у своєрідній адаптації та розвитку набутих навичок у поєднанні з власними підходами.

З усього вищезазначеного можемо зробити висновок, що театр Є. Гротовського – це **певна ритуальна драма**, що вже вийшла за свої естетичні рамки: вона є релігійною і водночас космічною, міфологічною, соціальною та особистісною. Є. Гротовський як Учитель Перформера пропонує певну формулу відкриття в собі. **Пізнавати себе – означає діяти**, і лише в процесі цієї Дії можливе внутрішнє становлення індивіда як повноцінної особистості.

План

1. Біографічні дані Є. Гротовського.
2. Навчання Є. Гротовського акторській та режисерській професії.
3. Початок професійної діяльності в театрі «13 рядів» (м. Опольє).
4. Праця в «Театрі-Лабораторії» (м. Вроцлав).
5. Публікація театрального маніфесту ХХ століття «На шляхах до вбогого театру» (1965).
6. Період «театру участі» або паратеатру.
7. Дослідження «театру джерел».
8. Концепція Центру Єжи Гротовського в Понтедерах.
8. «Мистецтво Ритуалу» (1985–1999).
9. Перформер – актор театру Є. Гротовського.
10. Актор-святий – актор-куртизан.
11. Принцип вичерпної дії актора.
12. Виразальні засоби та інструменти для акторів театру Є. Гротовського.
13. Жест актора.
14. Психофізичний тренінг Є. Гротовського.

Практичне заняття до теми 1.5. № 5

Мета: зясувати методику виховання Є. Гротовським актора – «Перформера».

Практичні завдання

1. Праця Є. Гротовського в «Театрі-Лабораторії» (м. Вроцлав).
2. Публікація театрального маніфесту ХХ століття «На шляхах до вбогого театру» (1965).

3. Період «театру участі» або паратеатру.
4. Дослідження «театру джерел».
5. Концепція Центру Єжи Гротовського в Понтедерах.
6. «Мистецтво Ритуалу» (1985–1999).
7. Перформер – актор театру Є. Гротовського.
8. Актор-святий – актор-куртизан.
9. Принцип вичерпної дії актора.
10. Виразальні засоби та інструменти для акторів театру Є Гротовського.
11. Жест актора.
12. Психофізичний тренінг Є. Гротовського.

Завдання для самостійної роботи до теми 1.5.

Практичні завдання

1. З'ясувати біографію Є. Гротовського.
2. Розкрити працю в «Театрі-Лабораторії» (м. Вроцлав).
3. З'ясувати зміст та призначення театрального маніфесту ХХ століття «На шляхах до вбогого театру» (1965).
4. Розкрити період «театру участі» або паратеатру.
5. З'ясувати дослідження «театру джерел».
6. Розкрити концепція Центру Єжи Гротовського в Понтедерах.
7. «Мистецтво Ритуалу» (1985–1999).
8. З'ясувати визначення «Перформер» – актор театру Є. Гротовського.
9. З'ясувати відмінність між актором-святим і актором-куртизаном.
10. Розкрити сутність принципу вичерпної дії актора.
11. З'ясувати виразальні засоби та інструменти для акторів театру Є. Гротовського.
12. Охарактеризувати жест актора театру Є. Гротовського.
13. Психофізичний тренінг Є. Гротовського.
14. Опрацювати літературу з теми заняття.

Література: 14, 17, 23, 44.

МОДУЛЬНИЙ КОНТРОЛЬ № 1

Форма модульного контролю полягає у перевірці набутих здобувачами знань щодо мети та завдань дисципліни; генези акторського мистецтва; виховання актора в системі К. С. Станіславського; методу відчуження Б. Брехта; методики виховання актора в системі Леся Курбаса; методики виховання актора – «Перформера» в театрі Є. Гротовського.

МОДУЛЬ 2. ТЕАТРАЛЬНА ПЕДАГОГІКА

Тема 2.1. Педагогічна майстерність

Анотація до лекції 2.1.

Театральна педагогіка як шлях формування особистості в навчальному процесі за допомогою сценічних засобів і дії. *Театральна педагогіка* сприяє формуванню творчих, когнітивних здібностей, креативності, винахідливості, спостережливості, фантазії, уяви; розвиває пам'ять, підвищує рівень уваги; формує вміння налаштовуватися на творчий процес, керувати емоціями, волею, почуттями; вчить досконало володіти власним психофізіологічним апаратом як інструментом впливу на людей. Усі ці якості необхідні для формування педагогічної майстерності та артистизму педагога зі сценічного мовлення в мистецьких закладах вищої освіти.

Педагогічна майстерність – вияв високого рівня педагогічної діяльності. Ґрунтується педагогічна майстерність на високому фаховому рівні педагога, його загальній культурі та педагогічному досвіді. Розглядається як вияв власного «Я» у професії. Педагогічна майстерність – це комплекс властивостей особистості, що забезпечують самоорганізацію високого рівня професійної діяльності на рефлексивній основі.

Структуру педагогічної майстерності (за І. Зязюном) становлять такі елементи:

- *педагогічна спрямованість* особистості викладача (ціннісні орієнтації на себе, на засоби педагогічного впливу, на особистість вихованця і навчально-виховний колектив, на цілі педагогічної діяльності);
- *професійне знання* (дисципліни, методики її викладання, теоретичних основ педагогіки і психології);
- *здібності до педагогічної діяльності* (комунікативні – повага до людей, доброзичливість, товаристськість; перцептивні – професійна передбачуваність, емпатія, педагогічна інтуїція; динамічні – здатність до вольового впливу і логічного переконання; емоційно-почуттєві – здатність володіти собою і вибудовувати педагогічну дію на позитивних почуттях; оптимістичне прогнозування тощо);
- *педагогічна техніка* як форма організації поведінки викладача, що ґрунтується на двох групах умінь: 1) умінні володіти собою – поставою, мімікою, жестами, пантомімікою; керувати емоційними станами – знімати зайве психічне напруження, викликати стани творчого самопочуття; володіти технікою мови – дихання, голосоутворення, дикція, темп мовлення; 2) вміння співпрацювати з кожним учнем і всім класом у процесі вирішення педагогічних завдань – дидактичних, організаторських, контактної взаємодії, стимулювання діяльності вихованців тощо.

Стилі педагогічного спілкування. *Стиль* – це усталена система способів і прийомів, які використовує педагог у взаємодії.

П'ять головних стилів педагогічного спілкування:

- *спілкування на підставі захоплення* спільною творчою діяльністю;
- *стиль педагогічного спілкування, що ґрунтується на дружньому ставленні;*

- *стиль спілкування – дистанція* (часто молоді педагоги, не вміючи встановити дружніх взаємин на ґрунті самовіддачі, обмежують спілкування формальними стосунками і обирають стиль спілкування–дистанції. Таке спілкування є перехідним етапом до такого негативного стилю, як спілкування–залякування).
- *стиль спілкування – залякування* (вдаються до нього ті педагоги, котрі не в змозі організувати спільну діяльність, адже для цього потрібні професійні навички).
- *стиль загравання* (поєднує в собі позитивне ставлення до студентів із лібералізмом. У педагога є прагнення здобути авторитет, а тому може вдатися до прийомів завоювання дешевого авторитету).

Підвищення рівня педагогічної майстерності – цілеспрямоване, безперервне самовдосконалення. При цьому процеси самоосвіти, самовиховання викладачів мають бути певною мірою адміністративно організованими і контрольованими.

План

1. Театральна педагогіка.
2. Педагогічна майстерність та її структура.
3. Стили педагогічного спілкування.
4. Підвищення рівня педагогічної майстерності.

Практичне заняття до теми 2.1. № 6

Мета: використати досвід театральної педагогіки у формуванні педагогічної майстерності.

Практичні завдання

1. Театральна педагогіка та її завдання.
2. Сутність педагогічної майстерності.
3. Структура педагогічна майстерність.
4. Стили педагогічного спілкування.
5. Підвищення рівня педагогічної майстерності.

Завдання для самостійної роботи до теми 2.1.

Практичні завдання

1. З'ясувати завдання театральної педагогіки.
2. Розкрити сутність педагогічної майстерності.
3. Визначити структуру педагогічної майстерності.
4. Охарактеризувати стилі педагогічного спілкування.
5. Вказати шляхи підвищення рівня педагогічної майстерності.
6. Опрацювати літературу з теми заняття.

Література: 11, 14, 19, 21, 24, 25, 26, 31, 42.

Тема 2.2. Педагогічний артистизм

Анотація до лекції 2.2.

Педагогічною проблемою є цілеспрямоване формування артистизму особистості майбутнього педагога. **Артистизм** – важлива професійна якість особистості, що сприяє успішній самореалізації та виконанню професійно-творчих завдань. Саме ця якість є дуже важливою серед багатьох психологічних та діяльнісних особливостей, що становлять особу педагога. Артистизм є показником рівня загальнопедагогічної та духовної культури.

Артистичність педагога – це краса і багатство внутрішнього світу особистості, це здатність яскраво, переконливо, емоційно передавати матеріал, представляючи його в образах, використовуючи фантазію, інтуїцію, імпровізацію, техніку та виразність мови і рухів, самопрезентацію та відкритість. Між професіями педагога, режисера і актора багато спільного. Їх об'єднують спільні цілі, засоби (слово), умови праці тощо. І ті, й інші працюють з людьми, вони навчають і виховують, робота в них творча.

У процесі педагогічного спілкування артистизм педагога виконує такі функції:

– **мотиваційна** – артистизм викладача відіграє важливу роль для студента, сприяючи підвищенню пізнавальної мотивації навчання, дозволяючи поєднати фактичні знання з емоційним сприйняттям і формуючи переконання через образне узагальнення картин світу;

– **мобілізаційна** – функція реалізує себе загалом на етапі, коли викладач стає спроможним звільнитися від напруження, налаштуватися на позитивну психологічну динаміку, протистояти стресу, коли викладацький бадьорий оптимістичний вигляд заставляє здобувачів повірити в успіх діяльності;

– **атрактивна** – артистизм допомагає викладачу при впливі на соціально-психологічний механізм сприйняття себе як особистості та своїх дій.

– **фасилітаторська** – педагогічний артистизм полегшує взаємодію між викладачем і студентом, сприяє розумінню. Викладач виступає не як керівник, а як фасилітатор навчання, як людина, що створює сприятливі умови для самостійного і осмисленого навчання, активізує і стимулює пізнавальні мотиви студентів, їх групову навчальну роботу, підтримує прояви в ній тенденцій до співпраці і радості навчання як творчості;

– **стимуляційна** – викладач, здійснюючи емоційну регуляцію пізнавальної активності студентів, стимулює їх творчу активність;

– **синтетична** – коли діяльності викладача притаманні багатство особистісних проявів, неординарність, «відкрита» позиція, це сприяє досягненню емоційно-психологічної єдності зі студентами, переживанню ними радості спілкування з викладачем.

Викладач повинен бути в аудиторії одночасно і педагогом, і аніматором, і психотерапевтом, і артистом, і гіпнотизером.

Психофізична єдність – інструмент для педагога і актора. Цей інструмент акторського (педагогічного) мистецтва необхідно привести у належний стан, зробити його податливим творчому імпульсу, тобто готовим у

будь-який момент здійснити необхідну дію. Для цього необхідно удосконалити як його внутрішній (психічний), так і зовнішній (фізичний) бік.

Основу *психофізичної компоненти* складають такі елементи:

- психічні процеси: уява, увага, афективна пам'ять, вольові прояви тощо;
- фізичні дані: голос, дикція, міміка, пантоміміка.

Важливу роль у діяльності викладача і прояві ним артистизму виконує *уява*, яка стимулює творче самопочуття викладача і приводить його в доречний емоційний стан; допомагає в реальних обставинах педагогічної діяльності здійснювати інтуїтивний пошук необхідних засобів впливу на аудиторію.

Дуже важливим психофізичним компонентом артистизму викладача є також *педагогічна увага*. Професійна діяльність припускає наявність у педагога такої уваги, що подібна до уваги артиста і характеризується не лише вольовим, інтелектуальним, але й, насамперед, емоційним характером, який допомагає йому відчуті різноманіття педагогічного процесу, психологічні моменти спілкування. Увага швидко послаблюється, тому для її вироблення необхідне тривале тренування, оскільки вона залучає до роботи весь творчий апарат педагога.

Афективна пам'ять – ще один компонент, на якому базується педагогічний процес. За допомогою афективної пам'яті викладач зберігає в своєму досвіді пережиті чуттєво-емоційні стани.

Ще одним важливим психофізичним компонентом педагога є *вольові прояви*. Мистецтво комунікативного впливу багато в чому визначається тим, наскільки цілеспрямовано педагог домагається вирішення поставлених завдань. *Воля*, як процес цілеспрямованого регулювання своєї поведінки, як готовність подолати виникаючі в діяльності ускладнення, впливає на якість професійної діяльності викладача.

Особливими складовими елементами психофізичного компонента артистизму викладача виступають *міміка, пантоміміка, мовлення*. Міміка визначається як мистецтво виражати свої думки, відчуття, настрої, стани руху м'язів обличчя.

Зіставляючи здібності акторів і педагогів можна виділити *чотири кола здібностей викладача*, що працює згідно з принципами сценічної педагогіки. *Перше коло* здібностей педагогічної діяльності складають комунікабельність, емоційна стійкість, професійна проникливість, динамізм, оптимізм, креативність. *Друге коло* складають здібності, спільні для всіх видів мистецтва: уява, образна пам'ять, образне мислення, здатність переводити абстрактну ідею в образну форму, активна реакція на явища дійсності, тонка чутливість, загальна емоційна сприйнятливність, тонкий смак, відчуття міри, відчуття форми, поетичні відчуття, тобто здатність в буденному бачити особливе, неповторне. *Третє коло* здібностей виділяється для сфери театральної режисури: аналітичні, сугестивні, експресивні, організаційні тощо. *Четверте коло* здібностей складають сценічний темперамент, здатність до перетворення, сценічна чарівливість, заразливість і переконливість, сценічні яскраві зовнішні дані.

Формування педагогічного артистизму студентів стає успішним, якщо воно здійснюється за допомогою образу артистичного педагога, який знаходить

своє зовнішнє вираження у його діяльності як певному типі «проживання» у педагогічній дійсності. Емоційне та раціональне в ситуації впливу на студентів поєднуються.

Лише педагог з якостями артистичної особистості, з багатством особистісних проявів і природністю, свободою, красою та витонченістю рішень може самоствердитись у свідомості студентів, сформувавши у них мотиваційно-ціннісне ставлення до змісту освіти та передати досвід попередніх поколінь відповідними засобами. Це безпосередньо пов'язано з переходом від функцій «передавача знань» до функцій «вчителя життя», «актуалізатора розвитку».

Критерії формування педагогічних і артистичних здібностей:

1. Майстерність викладача – це складне поєднання психологічних, педагогічних і акторських якостей особистості.

2. Майстерність педагогічної діяльності, як і мистецтво актора, відпрацьовується системою різноманітних вправ, але не зводиться до шаблонного їх застосування, а пропонує безперервний творчий пошук, новаторський підхід до справи.

Викладачеві, як творчій особистості, дуже важливо знати закони і принципи театрального мистецтва, зокрема систему К.С. Станіславського – актора, режисера, педагога, реформатора сценічного мистецтва, який першим створив педагогічну систему акторського мистецтва. Педагог, який працює відповідно до психотехніки школи переживання, відкритий для студентів, готовий до співгри, співтворчості, викликає довіру учасників навчального процесу. Надзавдання – це та кінцева мета навчально-виховного процесу, яку викладач ставить, проєктуючи розвиток своїх студентів. Це середня і дальня перспективи навчання, стратегічний план педагога.

План

1. Функції артистизму педагога.
2. Психофізична єдність та її елементи.
3. Чотири кола здібностей викладача.
4. Критерії формування педагогічних і артистичних здібностей.

Практичне заняття до теми 2.2. № 7

Мета: опанувати виражальні засоби майстерності педагога сценічного мовлення.

Практичні завдання

1. Функції артистизму педагога в процесі педагогічного спілкування.
2. Психофізична єдність як інструмент для педагога і актора.
3. Чотири кола здібностей викладача, що працює згідно з принципами сценічної педагогіки.

Завдання для самостійної роботи до теми 2.2.

Практичні завдання

1. Що означає поняття «артистичність педагога»?
2. Що спільного між акторською та педагогічною діяльністю?

3. Що може викладач запозичити із системи К.С. Станіславського для формування артистичності?
 4. Які шляхи створення творчого самопочуття викладача?
 5. Які функції відіграє артистизм у процесі педагогічного спілкування?
 6. Які спільні процесуальні характеристики у театральній та педагогічній діяльності?
 7. Які є критерії формування педагогічних і артистичних здібностей?
 8. Яку роль для педагога і актора відіграє психофізична єдність?
 9. Опрацювати літературу з теми заняття.
- Література: 11, 14, 19, 21, 24, 25, 26, 31, 42.*

Тема 2.3. Використання педагогом засобів акторської майстерності

Анотація до лекції 2.3.

Наявність у педагога певних акторських здібностей: *зосередженість* на провідному завданні; заразливість – *захопленість* власним предметом і чарівність особистості; здатність до *перевтілення*; здатність до *сприйняття* студентів, уміння *розуміти* їх внутрішній стан.

Здатність *керувати власним емоційно-психологічним станом* і викликати адекватну поведінку в діяльності студентів. Здатність *організовувати спілкування* зі студентами як театральний процес, як діалог.

Керована мобілізація психофізичних можливостей організму через активізацію творчих елементів: *уваги* до об'єкта; *органів сприйняття* (зору, слуху тощо); *пам'яті на відчуття* (створення на її основі образного видіння); *уяви*; *здатності до взаємодії*; *логічності та послідовності дій і почуттів*; *віри та наївності*; *почуття правди*; *відчуття перспективи дії та думки*; *почуття ритму*; *чарівності*; *витримки*; *м'язової свободи та пластичності*; *володіння голосовою палітрою*; *почуття фрази*; *уміння впливати словом*.

Структура педагогічної техніки складається з внутрішньої та зовнішньої техніки відповідно до мети її використання. *Внутрішня техніка* – створення внутрішнього переживання особистості, психологічне налаштування педагога на майбутню діяльність через вплив на розум, волю й почуття. *Зовнішня техніка* – це виявлення внутрішнього стану педагога через його анатомофізіологічний апарат – рухи м'язів обличчя, рук і тіла та їх пластики, мовлення в їх гармонійній єдності. Зовнішня педагогічна техніка допомагає більш виразно відображати свій внутрішній стан, думки, почуття.

Невербальні засоби спілкування – це взаємне розміщення співрозмовників, відстань між ними, поза, міміка, жести, напрямок погляду та його зміни. У педагогічній діяльності знання особливостей зовнішнього вияву емоційних станів, відображених у міміці й пантоміміці, важливе як для правильного розуміння внутрішнього світу студентів, так і для розвитку вміння педагогом адекватно передавати своє ставлення.

Лекції та практичні заняття як «майстер-клас». Відмінності між актором і педагогом.

План

1. Наявність у педагога певних акторських здібностей.
2. Керована мобілізація психофізичних можливостей організму через активізацію творчих елементів.
3. Внутрішня техніка педагога.
4. Зовнішня техніка педагога.
5. Невербальні засоби спілкування.
6. Лекції та практичні заняття як «майстер-клас».
7. Відмінності між актором і педагогом.

Семінарське заняття до теми 2.3. № 2

Практичні завдання

1. Керована мобілізація психофізичних можливостей організму через активізацію творчих елементів.
2. Внутрішня техніка педагога.
3. Зовнішня техніка педагога.
4. Невербальні засоби спілкування.
5. Лекції та практичні заняття як «майстер-клас».

Практичне заняття до теми 2.3. № 8

Мета: засвоїти використання педагогом акторського інструментарію.

Практичні завдання

1. Керована мобілізація психофізичних можливостей організму через активізацію творчих елементів.
2. Внутрішня техніка педагога.
3. Зовнішня техніка педагога.
4. Невербальні засоби спілкування.
5. Лекції та практичні заняття як «майстер-клас».

Завдання для самостійної роботи до теми 2.3.

Практичні завдання

1. Набути навичок управління власним емоційно-психологічним станом.
2. Набути навичок мобілізації психофізичних можливостей організму через активізацію творчих елементів:
 - уваги до об'єкта;
 - органів сприйняття (зору, слуху тощо);
 - пам'яті на відчуття (створення на її основі образного видіння);
 - уяви;
 - здатності до взаємодії;
 - логічності та послідовності дій і почуттів;
 - віри та наївності;
 - почуття правди;

- відчуття перспективи дії та думки;
- почуття ритму;
- чарівності;
- витримки;
- м'язової свободи та пластичності;
- володіння голосовою палітрою;
- почуття фрази;
- уміння впливати словом.

3. З'ясувати відмінності між актором і педагогом.

4. Опрацювати літературу з теми заняття.

Література: 5, 7, 10, 14, 16, 19, 21, 24, 25, 26, 27, 31, 35, 41, 42, 45, 47.

Тема 2.4. Використання педагогом режисерських засобів

Анотація до лекції 2.4.

Використання педагогом *аналітичних здібностей* режисера (глибина, критичність, гнучкість, самостійність, ініціативність мислення). Використання *подієво-видовищного мислення* режисера (здатність до перевтілення, конструктивні, композиційні здібності). Використання *сугестивних здібностей*, що дозволяють здійснити емоційно-вольовий вплив на акторів (студентів) у процесі репетиції (заняття). Використання *експресивних здібностей* (пластика, міміка, жести; мовлення тощо).

Застосування *методу дієвого аналізу* (переклад головної ідеї на мову дії, тобто її розкриття шляхом вирішення ланки проблемних ситуацій) в організації навчального процесу (дозволяє побудувати логіку, драматургію, режисерський план лекції, семінару, практичного заняття), виокремити головну подію (таку подію, що визначає мотиви, характер дії та взаємодію її учасників), завдання (вольові цілі) та надзавдання (кінцева мета, якої треба досягти, заради досягнення якої застосовані усі дії).

Загальнотворчі здібності (інтелектуальна активність, високий рівень саморегуляції особистості). Використання *методу зміни рольових позицій* (я – глядач, я – діюча особа, я – я, я – інший), що сприяє розвитку гнучкості студента та викладача, мобільному самовизначенню у новій ситуації. *Організаторські здібності* (організація навчально-виховного процесу).

План

1. Використання *аналітичних здібностей* режисера.
2. Використання *подієво-видовищного мислення* режисера.
3. Використання *сугестивних здібностей*, що дозволяють здійснити емоційно-вольовий вплив на студентів у процесі заняття.
4. Використання *експресивних здібностей* (пластика, міміка, жести; мовлення тощо).
5. Застосування *методу дієвого аналізу* в організації навчального процесу.
6. Використання *загальнотворчих здібностей* (інтелектуальна активність, високий рівень саморегуляції особистості).

7. Використання *методу зміни рольових позицій*.
8. Використання *організаторських здібностей*.

Практичне заняття до теми 2.4. № 9

Мета: засвоїти використання педагогом режисерського інструментарію.

Практичні завдання

1. Використання *аналітичних здібностей* режисера.
2. Використання *подієво-видовищного мислення* режисера.
3. Використання *сугестивних здібностей*, що дозволяють здійснити емоційно-вольовий вплив на студентів у процесі заняття.
4. Використання *експресивних здібностей* (пластика, міміка, жести; мовлення тощо).
5. Застосування *методу дійового аналізу* в організації навчального процесу.
6. Використання *загальнотворчих здібностей* (інтелектуальна активність, високий рівень саморегуляції особистості).
7. Використання *методу зміни рольових позицій*.
8. Використання *організаторських здібностей*.

Завдання для самостійної роботи до теми 2.4.

Практичні завдання

1. Виховувати в собі *аналітичні здібності* (глибина, критичність, гнучкість, самостійність, ініціативність мислення).
2. Набувати навичок *подієво-видовищного мислення* режисера (здатність до перевтілення, конструктивні, композиційні здібності).
3. Виховувати *сугестивні здібності*, що дозволяють здійснити емоційно-вольовий вплив на акторів (студентів) у процесі репетиції (заняття).
4. Виховувати *експресивні здібності* (пластика, міміка, жести; мовлення тощо).
5. Опанувати *метод дієвого аналізу*.
6. Виховувати загальнотворчі здібності (інтелектуальна активність, високий рівень саморегуляції особистості).
7. Опанувати *метод зміни рольових позицій*.
8. Виховувати організаторські здібності (організація навчально-виховного процесу).
9. Опрацювати літературу з теми заняття.

Література: 5, 7, 10, 14, 15, 16, 18, 20, 21, 24, 25, 26, 31, 33, 35, 41, 42, 47.

МОДУЛЬНИЙ КОНТРОЛЬ № 2

Форма модульного контролю полягає у перевірці набутих здобувачами знань щодо педагогічної майстерності; педагогічного артистизму; використання педагогом засобів акторської майстерності; використання педагогом режисерських засобів.

МОДУЛЬ 3. МЕТОДИКА ВИКЛАДАННЯ МАЙСТЕРНОСТІ АКТОРА

Тема 3.1. Мистецтво актора – мистецтво сценічної дії

Анотація до лекції 3.1.

Психофізична природа сценічної дії та її складових елементів. **Сценічна дія** – основний принцип театрального мистецтва, роль дії в акторському мистецтві. **Дія** як основний принцип розкриття поведінки персонажа. Дія як основний засіб створення актором характеру та втілення образу на сцені. Сценічна дія як творчий процес поведінки актора в ролі, спрямований на досягнення надзавдання ролі. Специфіка сценічної дії, різновиди сценічної дії: внутрішня (психічна) та зовнішня (фізична), їх органічна єдність і взаємозв'язок. Словесна дія. Основні ознаки акторської дії: активність, цілеспрямованість, логічність, послідовність, продуктивність, конкретність дій, що відбуваються на сцені. Мотивація дії. Пристосування як «внутрішня і зовнішня» форма спілкування між людьми (М. Кнебель). **Сценічна задача**: мета, перешкода, пристосування, дія як досягнення поставленої мети.

Відмінність сценічної дії від дії в житті. Дія як поведінка (вчинок), психофізичний акт, спрямований на досягнення певної мети та здійснюється у тих чи інших пропонованих обставинах. Пов'язаність дії з фізичною поведінкою та завданням. Головними цілями дії в сценічному просторі є як зміна внутрішнього світу героїв, так і внесення змін до навколишнього світу.

План

1. Психофізична природа сценічної дії.
2. Різновиди сценічної дії.
3. Логіка та послідовність сценічної дії.
4. Словесна дія.
5. Пристосування як «внутрішня і зовнішня» форма спілкування між людьми.
6. Сценічна задача.

Практичне заняття до теми 3.1. № 10

Мета: з'ясувати природу, логіку та послідовність сценічної дії.

Практичні завдання

1. Психофізична природа сценічної дії.
2. Різновиди сценічної дії.
3. Логіка та послідовність сценічної дії.
4. Словесна дія.
5. Пристосування як «внутрішня і зовнішня» форма спілкування між людьми.
6. Сценічна задача.

Завдання для самостійної роботи до теми 3.1.

Практичні завдання

1. З'ясувати психофізичну природу сценічної дії.
2. Розкрити різновиди сценічної дії.

3. З'ясувати логіку та послідовність сценічної дії.
4. Розкрити сутність словесної дії.
5. З'ясувати значення пристосування.
6. Розкрити сценічну задачу
7. Опрацювати літературу з теми заняття.

Література: 7, 10, 14, 16, 18, 19, 20, 21, 22, 25, 26, 37, 41, 43, 45, 47, 48.

Тема 3.2. Методика роботи актора над роллю

Анотація до лекції 3.2.

За системою К.С. Станіславського, робота актора над роллю складається з чотирьох великих періодів: пізнання, переживання, втілення, впливу.

Перше враження актора від ролі, його сприйняття характеру дійової особи, створеної драматургом. Залежність трактовки персонажу від світосприйняття актора.

Пізнання матеріалу п'єси індивідуальною природою актора – визначення логіки дії ролі, встановлення фізичної поведінки та її мотивація. Генотип актора та генотип персонажа. Виявлення провідних рис характеру персонажа та актора, їх збіг і відмінність. Роль фантазії в набутті рис характеру персонажа актором при створенні образу залежно від концепції вистави. Процес становлення характеру персонажа (в концепції вистави) як перший крок до перевтілення.

Поняття про ***надзавдання вистави та надзавдання ролі***. Залежність надзавдання ролі від надзавдання вистави. Поняття про наскрізну дію ролі. Наскрізна дія ролі як шлях до створення наскрізної дії вистави. Елементи створення надзавдання ролі – розум, воля, емоції. Точне визначення надзавдання ролі як шлях до успішного створення образу. Наскрізна дія як поєднання запропонованих обставин п'єси, задач, пристосувань та елементів акторської психотехніки. Акторська індивідуальність як рушійна сила наскрізної дії артисто-ролі.

Створення внутрішньої і зовнішньої характерності як засіб перевтілення актора в образ. Відчуття внутрішньої характерності як складова творчого процесу перевтілення. Характеристика дійової особи. Значення фантазії при відсутності тотожних рис характеру актора та персонажа. Загострення емоційного прояву характеру в сценічній дії. Ставлення дійової особи до запропонованих обставин і персонажів п'єси як прояв характеру образу. Зовнішня характерність. Створення індивідуального характеру та характерності як боротьба з театральними штампами. Роль досвіду, смаку митця, знань, інтуїції у створенні характерності.

Поступове ***зближення актора й образу*** в процесі роботи над роллю. Пошуки актором другого плану в процесі репетицій ролі. Знаходження зовнішньої характерності образу. Пошуки разом з режисером точної відповідності логіки поведінки сценічного образу жанровим і стильовим особливостям вистави. Органічне діяння актора в запропонованих обставинах

ролі. Пошуки разом з режисером пластичного малюнку ролі та поступова його фіксація.

Творчий *пошук мізансценічного малюнка ролі*, знаходження образних мізансцен, в яких відбувається найповніший вияв характеру персонажу та розвиток боротьби дійової особи. Пошуки дійових пристосувань. Уточнення мізансцен і відповідності з творчим задумом, жанром та стилем вистави.

Перспектива ролі – логічний, послідовний розподіл емоційних моментів ролі по лінії розвитку наскрізної дії п'єси. Співвідношення частин цілого ролі, що має тенденцію до послідовного систематичного ускладнення обставин «життя людського духу» образу. Перспектива ролі як гармонізація надзавдання та наскрізної дії образу.

Перспектива артиста як вміння співвідносити свої внутрішні творчі сили та зовнішні виразні можливості для вірного розподілу їх і розумного використання. Перспектива «артисто-ролі» і концепція режисера.

Драматургічні жанри та природа почуттів. Зв'язок природи почуттів жанру з природою почуттів акторського втілення. Визначальна роль жанру у відборі пропонованих обставин п'єси. Відбір і оцінка пропонованих обставин як провідний фактор у формуванні природи почуттів ролі.

Перевтілення як кінцева мета акторської творчості. Перевтілення як діалектичний перехід актора-митця в актора-образ. Перевтілення як засіб мислення, переживання в сценічному образі. Сценічний образ як новий характер, який поєднує провідні риси характеру персонажа, характерність і особливість актора-творця. Поєднання надзавдання персонажа з надзавданням режисера в процесі перевтілення в образ. «Стати іншим, залишаючись самим собою – умова процесу перевтілення» (Ю. Стромов). Значення характеру та характерності в процесі перевтілення. Уява та фантазія як один з основних елементів у роботі актора над створенням сценічного образу.

Значення інтуїції в процесі перевтілення актора в образ. Проблема перевтілення та її вирішення у практиці сучасного театру. Інтуїція як умова проникнення в сутність явищ. Значення інтуїції на етапі задуму образу. Роль інтуїції у процесі формування образу персонажа. Вплив інтуїції на створення ідеальної художньої моделі образу. Значення інтуїції на етапі створення образу. Значення інтуїції на етапі втілення сценічного образу.

Гармонійне включення всіх елементів психофізичної техніки актора і роботи підсвідомості. Створення живого людського характеру. Злиття актора з образом. Завершальний етап роботи над образом як втілення людського характеру в системі сценічних образів. Поєднання перспективи актора і перспективи ролі. Роль образу у створенні атмосфери вистави. Завершення роботи актора над внутрішньою та зовнішньою характерністю, жанровими і стильовими особливостями образу. Уточнення темпо-ритмічної лінії наскрізної дії ролі. Уточнення психофізичних задач у взаємовідносинах з іншими дійовими особами під час прогонних репетицій. Грим, костюм, реквізит та їх значення в роботі актора над образом. Остаточне встановлення пристосувань з бутафорією, реквізитом тощо.

План

1. Перше враження актора від ролі.
2. Пізнання матеріалу п'єси індивідуальною природою актора.
3. Генотип актора та генотип персонажа.
4. Створення внутрішньої та зовнішньої характерності.
5. Роль досвіду, смаку митця, знань, інтуїції у створенні характерності.
6. Відповідність логіки поведінки сценічного образу жанровим і стильовим особливостям вистави.
7. Творчий пошук мізансценічного малюнка ролі, знаходження образних мізансцен.
8. Зв'язок природи почуттів драматургічного жанру з природою почуттів акторського втілення.
9. Перевтілення як перехід актора-митця в актора-образ.
10. Значення інтуїції в процесі перевтілення актора в образ.
11. Завершальний етап роботи над образом.
12. Поєднання перспективи актора і перспективи ролі.
13. Грим, костюм, реквізит та їх значення в роботі актора над образом.

Семінарське заняття до теми 3.2. № 3

Практичні завдання

1. Створення внутрішньої і зовнішньої характерності
2. Перевтілення як перехід актора-митця в актора-образ.
3. Поєднання перспективи актора та перспективи ролі.
4. Грим, костюм, реквізит і їх значення в роботі актора над образом.

Практичне заняття до теми 3.2. № 11

Мета: опанування методики роботи актора над роллю.

Практичні завдання

1. Перше враження актора від ролі.
2. Пізнання матеріалу п'єси індивідуальною природою актора.
3. Генотип актора та генотип персонажа.
4. Створення внутрішньої та зовнішньої характерності.
5. Роль досвіду, смаку митця, знань, інтуїції у створенні характерності.
6. Відповідність логіки поведінки сценічного образу жанровим і стильовим особливостям вистави.
7. Творчий пошук мізансценічного малюнка ролі, знаходження образних мізансцен.
8. Зв'язок природи почуттів драматургічного жанру з природою почуттів акторського втілення.
9. Перевтілення як перехід актора-митця в актора-образ.
10. Значення інтуїції в процесі перевтілення актора в образ.
11. Завершальний етап роботи над образом.
12. Поєднання перспективи актора і перспективи ролі.
13. Грим, костюм, реквізит та їх значення в роботі актора над образом.

Завдання для самостійної роботи до теми 3.2.

Практичні завдання

1. Засвоїти всі етапи роботи над роллю.
 2. Розкрити особливості створення внутрішньої і зовнішньої характерності.
 3. Розкрити відповідність логіки поведінки сценічного образу жанровим і стильовим особливостям вистави.
 4. З'ясувати зв'язок природи почуттів драматургічного жанру з природою почуттів акторського втілення.
 5. Засвоїти прийоми перевтілення актора-митця в актора-образ.
 6. Охарактеризувати завершальний етап роботи над образом.
 7. Засвоїти необхідність поєднання перспективи актора і перспективи ролі.
 8. Розкрити значення гриму, костюму, реквізиту в роботі актора над образом.
 9. Опрацювати літературу з теми заняття.
- Література: 7, 10, 14, 16, 18, 19, 20, 21, 22, 25, 26, 37, 41, 43, 45, 47, 48.*

Тема 3.3. Методика виховання пластичної культури актора

Анотація до лекції 3.3.

Пластична культура як комплекс спеціальних теоретичних знань і практичних навичок пластичного та рухового характеру, необхідних актору для творчого осмислення пластичного образу персонажа.

Жест як елемент культури, що виражає конкретну історичну добу або локальний соціальний прошарок суспільства. Жест містить кілька функцій у своєму зовнішньому пластичному прояві: просторово-динамічну та процесуальну в часі та просторово-статичну, закріплену в часі.

Жест несе в собі емоційно-духовний сенс, який декодує глядач. Декодування і точне прочитання жестів або жести може відбуватися лише в конкретно заданому контексті. Саме за таких умов жест ніби звучить у просторі чітко визначено, оскільки набуває конкретного значення. Художня інформація матеріалізується в сценічному жесті, сповнюючи його як думкою, так і емоцією. Виконавці є репрезентаторами досвіду персонажа або предмета, який виникає у процесі взаємодії з його особистісними переживаннями або іншими об'єктами та суб'єктами, проживаючи його як на фізичному, так і на психічному та метафізичному рівнях.

Актор вибудовує дію виключно на фізичному вираженні почуттів, відчуттів, емоційних станів та інших психічних явищ, звертається, передусім, до особистісного тілесного досвіду глядача, викликаючи специфічний відгук на побачене.

Жест може бути утилітарним і передавати різні психологічні стани людини (страх, радість, страждання тощо), а також виражати образ, ідею або навіть діяти в більш загостреній формі.

Жести можна поділити на *три групи*:

- *ілюстративні*, або зображальні (пов'язані з мовою, є її доповненням, означають об'єм, вид, розмір або спосіб використання предметів, про які йде мова, а також уточнюють поняття);

- **умовні** (ілюструють, але не замінюють мову – церемоніальні та ритуальні жести, своєрідні пластичні ієрогліфи);
- **психологічні** або **емоційні** (відображають ставлення людини до явищ зовнішнього світу, виражають різноманітні емоції та відтінки почуттів).

Виразність – це не тільки якість, що характеризує естетичний аспект рухової діяльності, а й комплекс специфічних рухів. Характерними рисами виражального руху є пластичність, витонченість, злитість, артистичність, емоційне наповнення, осмисленість і невимушеність. Пластичність як рухово-координаційну якість, на відміну від інших характеристик, можна презентувати як фізичний сенс виражального руху, головну частину його структури, що виявляє і психофізичні якості.

Пластичність у сценічному мистецтві – це засіб художньої виразності, що дає змогу наочно виявити внутрішній зміст через зовнішню форму. *Пластичність* – головна якість, що характеризує *рівень пластичної культури актора*. Вплив засобів пластичної виразності актора на емоції глядачів підпорядковується розв'язанню сенсових, тематичних і естетичних завдань, оскільки сценічна пластика є однією з провідних складових художнього образу. Усі сценічні пози, жести та рухи взаємопов'язані з психофізичним станом актора. Пластичну виразність актора варто розглядати як пластику сценічної дії, що виходить з драматургічного змісту сценічного твору. Спираючись на драматургію, будується логіка пластичного вирішення художнього образу вистави та персонажа.

У площині аналізу складових майстерності актора сценічна пластика може розглядатися як певна система спеціальних знань, сукупність фізичних навичок, умінь і психологічних якостей актора, моральних та естетичних категорій, що сприяє художньому втіленню образу. Пластична майстерність актора під час створення пластичного малюнку ролі забезпечує, насамперед, тренування психічних і психофізичних навичок, що сприяє розвитку пластичності тілесного апарату, здатності пристосовуватися до виконання будь-якого пластичного завдання, що визначається внутрішньою або зовнішньою художньою необхідністю. Сценічна пластика в контексті акторської майстерності розглядається як комплекс спеціальних знань, сукупність фізичних навичок, умінь і психологічних якостей актора, моральних і естетичних категорій, що сприяє художньому втіленню образу. Двоїста природа пластичної виразності: тілесна (у розумінні моторна) та чуттєва (тобто психоемоційна), що дозволяє презентувати її як своєрідне художнє зображення. Пластична культура як комплекс спеціальних теоретичних знань і практичних навичок хореографічно-пластичного та рухового характеру, необхідних актору для творчого осмислення пластичного образу персонажа.

План

1. Пластична культура актора.
2. Жест і його функції.
3. Вплив засобів пластичної виразності актора на емоції глядачів.
4. Пластична майстерність актора.
5. Пластична виразність актора як пластика сценічної дії.

6. Двоїста природа пластичної виразності: тілесна та чуттєва.
7. Сценічна пластика в контексті акторської майстерності.

Практичне заняття до теми 3.3. № 12

Мета: засвоїти шляхи виховання пластичної культури актора.

Практичні завдання

1. Жест і його функції.
2. Вплив засобів пластичної виразності актора на емоції глядачів.
3. Пластична майстерність актора.
4. Пластичну виразність актора як пластика сценічної дії.
5. Двоїста природа пластичної виразності: тілесна та чуттєва.
6. Сценічна пластика в контексті акторської майстерності.

Завдання для самостійної роботи до теми 3.3.

Практичні завдання

1. Охарактеризувати жест і його функції.
2. Розкрити вплив засобів пластичної виразності актора на емоції глядачів.
3. Охарактеризувати пластичну майстерність актора.
4. З'ясувати двоїсту природу пластичної виразності: тілесну та чуттєву.
5. Опрацювати літературу з теми заняття.

Література: 14, 17, 19, 21, 22, 23, 25, 35.

Тема 3.4. Специфіка виконання сценічного монологу

Практичне заняття до теми 3.4. № 13

Мета: набути навичок виконання сценічного монологу.

Практичні завдання

1. Критерії вибору здобувачами сценічного монологу.
2. Етапи підготовки монологу та його сценічне втілення.
3. Взаємодія діалогічного і монологічного мовлення.
4. Внутрішній монолог і його ритміка.
5. Особливості опанування монологічним текстом.
6. Монологи в діалектній мовній формі.
7. Спільні та відмінні характеристики внутрішніх монологів Гамлета («Гамлет, принц данський» У. Шекспіра) та Галілея («Життя Галілея» Б. Брехта).
8. Перегляд відеозаписів вистав з метою виявлення особливостей сценічного монологу.

Завдання для самостійної роботи до теми 3.4.

Практичні завдання

1. Здійснити вибір монологу для сценічного виконання з врахуванням критеріїв вибору.

2. З'ясувати етапи підготовки монологу та особливості його сценічного втілення.

3. З'ясувати особливості внутрішнього монологу.

4. Підготувати монолог для сценічного виконання.

5. Опрацювати літературу з теми заняття.

Література: 7, 10, 14, 16, 19, 20, 21, 25, 26, 37, 41, 43, 45, 47, 48.

Тема 3.5. Театральна дисципліна та етика

Анотація до лекції 3.5.

К. Станіславський надавав питанням етики і дисципліни актора велике значення. Він наполягав на тому, щоб актори з самого початку свого творчого шляху зрозуміли, що без артистичної етики, без відчуття колективності в сценічній роботі велике мистецтво – неможливе.

Реформатор театрального мистецтва не втомлювався нагадувати про те, що особливість театрального мистецтва в його колективності. Кожен член колективу театру, будь то актор, режисер, художник, музикант, гример, повинен відчувати себе його важливою, невід'ємною частиною і усвідомлювати свою відповідальність за те, як буде діяти колектив. Необхідно створювати таку робочу атмосферу, в якій дух товариства, взаємної поваги і уваги, підпорядкування особистих інтересів загальній справі будуть створювати найкращі умови для роботи – так званій «передробочий стан». Досягнути такого стану можливо лише за умов глибокого усвідомлення та суворого виконання законів театральної етики і дисципліни. Це необхідна умова успішної роботи актора та всього театру.

Перша важлива умова, якої потрібно дотримуватись, – полюбити себе в мистецтві, а не мистецтво в собі. Необхідно усвідомлювати, що особистий талант і художнє відчуття – це вклад артиста у спільну справу, яка є головною ціллю його роботи в колективі.

Наступною важливою умовою для створення сприятливої робочої атмосфери – це повага та підтримка авторитету керівника. Це необхідно для користі справи і для особистої користі її учасників. Адже саме керівник відповідає за правильність виконання та злагодженість дій усіх учасників робочого процесу. Потрібно пам'ятати, що боротьба за першість, ревності до успіху колег, заздрощі та відчуття конкуренції, це саме ті емоції, які негативно впливають на стосунки з товаришами по роботі, а значить, і руйнують правильну робочу атмосферу у колективі загалом.

Робота у творчому колективі – це взаємообмін досвідом і майстерністю. Його члени можуть вдосконалюватись у своїй професії, навчаючись у своїх більш досвідчених колег по сцені. Головне – вміти відчувати, що є необхідним і важливим. Це може допомогти молодим артистам у підвищенні рівня професійності.

Репетиція – це взаємодія акторів. Залежно від відчуття кожного учасника створюються відповідні умови для інших. Театр – це інструмент впливу на свідомість глядачів. Потрібно усвідомлювати свою відповідальність за цей вплив.

Особливо важлива умова для створення необхідної творчої атмосфери – це виконання та дотримання етичних норм і дисципліни. Тільки виконання кожним членом колективу правил і норм робочої етики створить умови для існування «передробочого стану».

Дуже важливим моментом сценічної дисципліни є пунктуальність. Вчасне прибуття на репетицію необхідне для загального настрою. Навіть у повсякденному житті актор несе ношу відповідальності перед людьми – глядачами п'єси. Як мінімум, актор не повинен відверто розчаровувати шанувальників мистецтва своєю недостойною поведінкою – порушення громадського порядку у громадських місцях.

План

1. Усвідомлення відповідальності актора за роботу колективу театру.
2. Створення сприятливої творчої робочої атмосфери.
3. Взаємообмін досвідом і майстерністю.
4. Репетиція як взаємодія акторів.
5. Сценічна дисципліна.
6. Почуття відповідальності.

Практичне заняття до теми 3.5. № 14

Мета: засвоїти театральну дисципліну та етику.

Практичні завдання

1. Усвідомлення своєї відповідальності за роботу колективу театру.
2. Створення сприятливої творчої робочої атмосфери.
3. Взаємообмін досвідом і майстерністю.
4. Репетиція як взаємодія акторів.
5. Сценічна дисципліна.
6. Почуття відповідальності.

Завдання для самостійної роботи до теми 3.5.

Практичні завдання

1. Засвоїти вчення К. Станіславського про театральну дисципліну та етику.
2. Розкрити значення сценічної дисципліни.
3. Формувати почуття відповідальності.
4. Опрацювати літературу з теми заняття.

Література: 3, 14, 16, 19, 21, 25, 26, 31, 43.

МОДУЛЬНИЙ КОНТРОЛЬ № 3

Форма модульного контролю полягає у перевірці набутих здобувачами знань щодо мистецтва актора як мистецтва сценічної дії; методики роботи актора над роллю; методики виховання пластичної культури актора; специфіки виконання сценічного монологу; театральної дисципліни та етики.

МОДУЛЬ 4. МЕТОДИКА ВИКЛАДАННЯ СЦЕНІЧНОГО МОВЛЕННЯ

Тема 4.1. Комплексний метод виховання сценічного мовлення

Анотація до лекції 4.1.

Провідним принципом викладання сценічного мовлення в мистецьких закладах вищої освіти є **комплексність викладання** всіх аспектів сценічного мовлення: розвиток мовленнєвих і голосових можливостей майбутніх акторів, виховання інтонаційно-мелодичної, дикційної та орфоепічної культури, опанування змістовною, дійовою й стильовою природою авторського слова. **Комплексний метод** виховання сценічного мовлення передбачає нерозривну єдність процесів дихання, мовлення, голосоутворення, зорієнтований на творчий, дійовий характер мовленнєвого тренінгу, його співвідносність із загальними завданнями виховання актора.

Викладач – ключова фігура навчального процесу. Ніякі навчальні плани, навіть найдосконаліші, сучасні, виважені й продумані, не замінять викладача. Головний чинник удосконалення професійної мистецької освіти – викладач, його загальна культура, мистецька і педагогічна майстерність. Майбутніх акторів мають навчати актори, які пройшли спеціальну підготовку. До того ж важливо використовувати у викладанні елементи театральної педагогіки.

Ефективна модель системної міждисциплінарної взаємодії і взаємопроникнення є запорукою досягнення поставлених завдань. Така інтегрована програма дасть можливість педагогу зосередити свою увагу на пошуку власного стилю викладання, структурно-організаційних форм занять, вибору художнього матеріалу, залучення спеціалістів логопедів, дефектологів до проведення практичних занять з виправлення мовленнєвих вад. Результатом такої роботи над словом стане природність голосу, вимови, простота, цілковита достовірність і бездоганна дикція.

Складність застосування різноманітних особисто орієнтованих навчальних технологій полягає в тому, що вони мають сенс лише за умови, що у здобувача є бажання бути активним суб'єктом освітнього процесу. Розвиткові мовної особистості студента сприяють мотиви навчання, що спонукають до засвоєння лінгвістичної теорії й активної мовленнєвої діяльності.

Індивідуально-груповий метод навчання сценічного мовлення має передбачати такий ефективний метод професійної адаптації, як творчий показ практичних робіт здобувачів у реальних умовах навчального закладу, з реальним глядачем. Таким чином студенти відточують свою майстерність, набувають навичок спілкування з глядачем, виявляють свої організаторські здібності.

План

1. Комплексність як провідний принцип викладання сценічного мовлення.
2. Традиційні методи навчання здобувачів сценічного мовлення.
3. Інноваційні методи навчання здобувачів сценічного мовлення
4. Сутність комплексного методу виховання сценічного мовлення.

5. Творчий показ практичних робіт студентів у реальних умовах навчального закладу, з реальним глядачем.

6. Використання в педагогічній практиці викладання елементів театральної педагогіки.

7. Проблеми викладання сценічного мовлення.

Практичне заняття до теми 4.1. № 15

Мета: опанування методики викладання сценічного мовлення.

Практичні завдання

1. Традиційні методи навчання здобувачів сценічного мовлення.
2. Інноваційні методи навчання здобувачів сценічного мовлення.
3. Сутність комплексного методу виховання сценічного мовлення.
4. Творчий показ практичних робіт студентів у реальних умовах навчального закладу, з реальним глядачем.
5. Проблеми викладання сценічного мовлення.

Завдання для самостійної роботи до теми 4.1.

Практичні завдання

1. Засвоїти традиційні методи навчання здобувачів сценічного мовлення.
2. Засвоїти інноваційні методи навчання здобувачів сценічного мовлення.
3. Розкрити сутність комплексного методу виховання сценічного мовлення.
4. З'ясувати проблеми, пов'язані з навчання студентів сценічного мовлення.
5. Опрацювати літературу з теми заняття.

Література: 5, 6, 7, 10, 12, 21, 25, 41, 47.

Тема 4.2. Методика проведення мовно-голосового тренінгу

Практичне заняття до теми 4.2. № 16

Мета: опанувати методику проведення мовно-голосового тренінгу.

Практичні завдання

1. Знайомство викладача з мовноголосовими особливостями здобувачів.
2. Комплексний метод впливу на мовноголосовий апарат.
3. Вправи для скоординованої роботи мовноголосового апарату.
4. Самомасаж органів дихання, артикуляції, резонування.
5. Прийоми релаксації й аутогенного тренування.
6. Гімнастика для активації м'язів черевного пресу.
7. Вироблення правильного носового дихання.
8. Дихальна гімнастика для зняття напруги навколо гортанної мускулатури.
9. Тренування дихальної мускулатури зі звуком.
10. Артикуляційно-фонетичні вправи.
11. Вправи для перевірки слуху.
12. Правила голосової гігієни.

Завдання для самостійної роботи до теми 4.2.

Практичні завдання

1. Виконати вправи для комплексного впливу на мовноголосовий апарат.
 2. Здійснювати самомасаж органів дихання, артикуляції, резонування.
 3. Виконати вправи для розвитку носового дихання.
 4. Засвоїти прийоми релаксації й аутогенного тренування.
 5. Виконати вправи для активації м'язів черевного пресу.
 6. Здійснити тренування дихальної мускулатури зі звуком.
 7. Виконати артикуляційно-фонетичні вправи.
 8. Виконати вправи на розширення діапазону голосу, розвитку гучності, витривалості з виконанням тексту гексаметру.
 9. Виконати вправи для перевірки слуху.
 10. Дотримуватись правил голосової гігієни.
 11. Опрацювати літературу з теми заняття.
- Література: 5, 6, 25, 35, 41, 47.*

Тема 4.3. Словесна дія

Анотація до лекції 4.3.

Учення К.С. Станіславського про *словесну дію* – основний засіб розкриття думок і почуттів персонажів. Головний закон живої мови – єдність мислення і мовлення. Розробка і творчий розвиток вчення про словесну дію провідних режисерів і педагогів М. Й. Кнебель, Г. О. Товстоногова й ін. **Словесна дія** як концентроване вираження головної властивості живого мовлення: бути знаряддям людських взаємин, виявляти найтонші нюанси «життя людського духу». **Внутрішня мовна установка** як необхідна передумова словесної дії, попередній загальний план мовлення. **Мотив**, тобто причина, яка спонукає до словесної дії, як складова внутрішньої мовної установки. Тісна пов'язаність з мотивом *мети* словесної дії: передбачення очікуваного впливу на слухача. *Творчі дані*, необхідні для опанування словесною дією: багата артистична уява, створення образних бачень, логічність і послідовність дій і думки, почуття правди і віри, відчуття перспективи дії та думки, відчуття ритму, сценічна привабливість і витримка, м'язова свобода, пластичність, володіння голосом, вимова, почуття фрази тощо. *Темп і ритм* у словесній дії.

Засоби логічної виразності: логічний наголос, логічна пауза, логічна перспектива, логічна мелодія. Логічний наголос як виділення слів, які висловлюють найбільш повно авторську думку. Логічна перспектива як важлива умова цілеспрямованості та виразності читання. Опанування перспективою словесної дії як усвідомлення *головної думки*, що пронизує художні образи, простеження за її розвитком. Попередній аналіз і точність вияснення смислових зв'язків між окремими фразами як передумова перспективного вираження думки зв'язного тексту, який звучить із вуст виконавця. Особливості психологічного наголосу. Важливість розрізнення в мові *думки*, що визначається граматично організованим словосполученням, і *смислу*, що визначається наміром.

План

1. Вчення К.С. Станіславського про словесну дію.
2. Словесна дія у працях провідних режисерів і педагогів М.Й. Кнебель, Г.О. Товстоногова.
3. Використання мовних пристосувань живої словесної дії (тон, ритм, голосність, промовистість міміки, красномовність пауз).
4. Творчі дані, необхідні для опанування словесною дією.
5. Перспектива словесної дії.
6. Засоби логічної виразності.

Практичне заняття до теми 4.3. № 17

Мета: засвоїти сутність словесної дії, закони логіки в словесній дії.

Практичні завдання

1. Сутність вчення К.С. Станіславського про *словесну дію*.
2. Тлумачення словесної дії провідними режисерами і педагогами М.Й. Кнебель, Г.О. Товстоноговим.
3. Мовні пристосування живої словесної дії (тон, ритм, голосність, промовистість міміки, красномовність пауз).
4. Перспектива словесної дії.
5. Правила логіки мовлення.
6. Скелетування тексту.
7. Партитура тексту як його структурно-інтонаційна організація.
8. Основні правила інтонування розділових знаків.
9. Опанування логікою фрази на матеріалі прислів'їв, крилатих висловів, афоризмів тощо.

Завдання для самостійної роботи до теми 4.3.

Практичні завдання

1. Засвоїти вчення К.С. Станіславського про словесну дію.
 2. З'ясувати тлумачення словесної дії провідними режисерами і педагогами М.Й. Кнебель, Г.О. Товстоноговим.
 3. Набути навичок використання мовних пристосувань живої словесної дії (тон, ритм, голосність, промовистість міміки, красномовність пауз) як складових *способу мовлення*.
 4. З'ясувати сутність перспективи словесної дії.
 5. Засвоїти правила логіки мовлення.
 6. Засвоїти правила скелетування тексту та розробки партитури тексту.
 7. Засвоїти підготовку партитури тексту.
 8. Засвоїти основні правила інтонування розділових знаків.
 9. Набути навичок опанування логікою фрази на матеріалі прислів'їв, крилатих висловів, афоризмів тощо.
 10. Опрацювати літературу з теми заняття.
- Література:* 5, 7, 10, 14, 19, 20, 21, 25, 26, 41, 47.

Тема 4.4. Методика аналізу художнього твору

Анотація до лекції 4.4.

Розрізняють ідейно-тематичний, орфоепічний, логічно-інтонаційний і дійовий аналіз художнього твору.

За *ідейно-тематичним аналізом* художнього твору виділяють у творі основну, центральну смислову організацію матеріалу – його *тему* та *ідею*. Якщо тема відповідає на питання «про що» йдеться у творі (чи буде говорити виконавець), то *ідея* відповідає на запитання «заради чого?» Ідея – це спосіб розв'язання проблем і протиріч, які означені у творі.

Тема – це коло подій, життєвих явищ, поданих у творі в органічному зв'язку з проблемою, яка з них постає і потребує осмислення. *Ідея* (грец. *ιδέα* – образ, початок) – ядро авторського задуму, головна думка, що служить узагальненим вираженням змісту всього твору й містить у собі оцінку зображених у ньому життєвих явищ.

Тема й ідея твору у своїй єдності становлять ідейно-тематичну основу твору. Розділяють їх при аналізі умовно, а у творі вони поєднані та характеризують, насамперед, його зміст. Від глибини розкриття тексту й історико-літературного аналізу залежить і емоційна наповненість оповіді, й осмислення образів, й оцінка фактів, і дійова сила слова, і, нарешті, право на інтерпретацію подій.

Особливості *орфоепічного аналізу* художнього твору. Розбіжності між орфографією – правильним написанням і орфоепією – правильною вимовою написаного. Відчуття виконавцем музикальності та пластичності мови. Чистота мовлення. Два види відхилень від єдиних орфоепічних норм: 1) у вимові помилково замінюються одні фонемі іншими; 2) зникають чи неправильно передаються відтінки фонем, їх позиційне звучання в слові. Уміння глибоко відчувати різницю між голосними, які виражають різні внутрішні стани людини, і приголосними, які зображують зовнішній світ і зовнішні події. Голосні як уособлення жіночого начала, а приголосні – чоловічого. Вдале порівняння звучання голосних з рікою, а приголосних – з берегами ріки. Шляхи подолання відхилень від загальноприйнятих орфоепічних норм.

Правильна вимова голосних і приголосних звуків, їх сполучень, окремих слів та їх граматичних форм. Визначення нормативного наголосу. Використання фонетичної транскрипції для опанування орфоепічних норм і передання на письмі правильної вимови.

Логічно-інтонаційний аналіз художнього тексту передбачає послідовну роботу над текстом з урахуванням логіки мовлення та інтонаційної палітри, що відображають типові, історично сформовані зв'язки слів і словосполучень мови з притаманними їм нормативними наголосами, паузами, мелодійними малюнками. Це допомагає усвідомити думку автора, виявити логіку й стилістичні особливості тексту. Інтонація має точно передавати думку, яку прагнув донести автор, виражати підтекст. Логічно-інтонаційний аналіз є творчою роботою, пов'язаною із зануренням у світ думок і почуттів автора.

Результат логічно-інтонаційного аналізу – передача засобами художнього мовлення всього багатства думок, почуттів твору, особливостей авторської мови. Щоби фраза автора прозвучала, треба її виголосити з урахуванням місця і тривалості логічних і психологічних пауз, визначити головне ударне слово, другорядні наголоси.

Дійовий аналіз – це спосіб перетворення образів одного виду мистецтва (у нашому випадку – літератури) в інший, переклад на мову сценічної творчості. Тому фундаментальними поняттями методу є: надзавдання, наскрізна дія, словесна дія, бачення, конфлікт.

Дійовий аналіз художнього твору передбачає визначення надзавдання, наскрізної дії, конфлікту, побудови «кінострічки бачень», виявлення підтексту, що криється за текстом, знаходження емоційної та смислової кульмінації, визначення головної мети виконання твору.

Надзавдання – фундаментальне поняття методу дійового аналізу, ідея твору, звернена в сьогоdnішній час, тобто те, заради чого виконується твір. Осягнення надзавдання твору відбувається через проникнення в над-надзавдання автора, у його світогляд. Точне визначення надзавдання є важливим чинником для правильного розподілу психологічних акцентів у художньому творі. Точність і глибина надзавдання виконавця покликані визначити активність наскрізної дії та емоційно повести за її напрямом.

Наскрізна дія – шлях втілення надзавдання, реальна, конкретна боротьба, у результаті якої стверджується надзавдання. Внутрішній світ виконавця мобілізується надзавданням і наскрізною дією.

Приєм створення «кінострічки бачень» – один із найважливіших практичних прийомів К.С. Станіславського в роботі над словом. **Бачення** є законом образного мислення актора на сцені, основою для перетворення авторського тексту у власну розповідь.

Словесна дія є активним процесом, спрямованим на те, щоб сценічне слово завжди було доцільним, продуктивним, енергійним і вольовим, дійовим. На початку роботи над твором виконавець має усвідомити логіку й послідовність подій, перспективу розвитку дії та контрдії.

Конфлікт (лат. *conflictus* – зіткнення, сутичка) – зіткнення протилежних інтересів і поглядів, напруження та крайнє загострення суперечностей, що призводить до активних дій, ускладнень, боротьби, супроводжуваних складними колізіями.

Аналізуючи художній текст щодо бачення і підтексту, поглиблюючи та розширюючи свої знання про нього, ми поступово відтворюємо світ, про який пише автор. У процесі роботи виконавець присвоює думки автора, усвідомлює те, що послугувало основою для твору, пізнаючи, таким чином, його смислове спрямування.

Отже, метод дійового аналізу художнього твору дає змогу виконавцеві визначити послідовність і перспективу розвитку думки автора; виявити лінію наскрізної дії, що охоплює всі шматки твору, і наближати ідею автора до надзавдання виконавця через відбір виражальних засобів, необхідних для втілення творчого задуму.

План

1. Ідейно-тематичний аналіз.
2. Орфоепічний аналіз.
3. Логічно-інтонаційний аналіз.
4. Дійовий аналіз.

Практичне заняття до теми 4.4. № 18

Мета: опанувати методику аналізу художнього твору.

Практичні завдання

1. Ідейно-тематичний аналіз.
2. Орфоепічний аналіз.
3. Логічно-інтонаційний аналіз.
4. Дійовий аналіз.

Завдання для самостійної роботи до теми 4.4.

Практичні завдання

1. З'ясувати методику ідейно-тематичного аналізу.
2. З'ясувати методику орфоепічного аналізу.
3. З'ясувати методику логічно-інтонаційного аналізу.
4. З'ясувати методику дійового аналізу.
6. Опрацювати літературу з теми заняття.

Література: 5, 10, 20, 25, 38, 41, 47.

Тема 4.5. Методика виконавського засвоєння та сценічного виконання гумористичних творів

Анотація до лекції 4.5.

Осмислення та врахування виконавцем гумористичного твору результатів ідейно-тематичного аналізу, орфоепічного, логічно-інтонаційного та дійового аналізу цього твору. Визначення проблеми, яка хвилює автора. Вивчення творчої автобіографії автора, історії створення гумористичного твору. Перше сприймання твору виконавцем. Переказ тексту своїми словами як спосіб проникнення виконавця в авторський задум.

Робота студента над текстом: уточнення основної думки, заради якої було вибрано саме цей текст, підпорядкування цій думці виконання твору, розподіл основного і другорядного; знаходження головних слів, фраз, які несуть основне смислове навантаження, узгоджене з відповідним надзавданням. *Партитура тексту* як програма дій виконавця тексту, складена за допомогою загальноприйнятих умовних знаків. Освоєння виконавцем *запропонованих обставин*. Бачення. Внутрішній монолог. Привід для розповіді (придумати відносини виконавця зі слухачами). Особливості розповіді від першої особи. Особливості відтворення авторської мови і мови персонажів. Оцінка природи й сутності конфліктної ситуації. Дійові пристосування. Інтонаційна виразність. Логічний наголос. Головні слова. Паузи. Темпоритм.

Працюючи над текстом байки та гуморески, виконавець, насамперед, має відповісти на два запитання: 1) про що я розповідаю; 2) що я хочу сказати в процесі виконання слухачам? Створення творчого *виконавського задуму* виступу є необхідним складником роботи читця над художнім твором. У процесі роботи над твором виконавський задум уточнюють і корегують.

При публічному виконанні байки слід розрізнити два елементи: *епічний* і *драматичний*. Якщо виконання епічного елемента зводиться до яскравого передання за допомогою інтонацій зовнішніх і внутрішніх положень, з яких цей елемент складається, то виконання драматичного – полягає в типово правильному й такому, що відповідає авторському замислу тонування мовлення дійових осіб. Натомість *мораль байки* виконують легко і невимушено.

Мовлення персонажів байки, яких автор нерідко зображає у вигляді звірів, не варто переобтяжувати психологічним змістом. Водночас їх мовлення має бути характерним, образним. Інтонація виконавця залежить від трактування ним байки. При цьому тон оповідача має бути щирим і переконливим.

Виконавець віршованої байки чи гуморески в жодному разі не має забувати про закони виконання вірша. Важливо оволодіти розповідною мовою самого байкаря, його тоном, ставленням оповідача до актуальних проблем, відтворених у художніх образах байки. *Основний тон* виконання байки повинен бути природним, переконливим і не сумним, оскільки їй притаманні елементи комізму. Також слід опанувати *темп і ритм словесної дії*. Темп мовлення залежить від прискорення або уповільнення артикуляцій мовних звуків.

Байку та гумореску виконують в оповідній манері. Виконавець звертається безпосередньо до слухачів, але не від імені автора, а від себе особисто. У жодному разі не варто намагатись «зіграти» роль конкретного автора твору. *Образ оповідача* залежатиме, насамперед, від трактування тексту твору та від психофізичних даних цього виконавця.

Не слід силкуватись перевтілитись в образи персонажів і зіграти їх перед слухачем. Достатньо лише натяком за допомогою інтонації та невербальних засобів означити якісь риси характеру цих персонажів.

Виконавець має чітко визначити надзавдання, виявити головне і другорядне, активно діяти словом, передаючи наскрізну дію і доносячи до слухачів основну думку, стилістичні й мовні особливості тексту.

Щоб полегшити попередню роботу над байкою чи гуморескою, необхідно розчленувати текст за побудовою: *експозиція, зав'язка дії, розвиток дії, кульмінація, розв'язка*. Від того, настільки чітко уявляє собі читець загальну структуру твору та його поділ на окремі частини, залежить композиційна чіткість виконання. Частини виконуваного твору – це ніби сходинки, і перехід від однієї до другої супроводжується змінами тону, відтінюється паузами, переломом темпу й ритму мовлення й іншими засобами, вибір і застосування яких впливає з конкретного змісту твору.

Головним у поданні мовлення персонажів є відтворення характерних рис людей, а не тварин. Спосіб подання мовлення алегоричних персонажів залежить не від тих чи інших масок звірів, а від конкретних людей, що за ними ховаються, від тієї соціально-побутової обстановки, у якій вони діють, а найголовніше – від ідеї твору.

Виконавець спочатку має виявити й осмислити авторський *підтекст* байки, а вже потім погодитись чи не погодитись з ним. Однак у жодному разі оповідач не має спотворювати ідейний задум автора. У роботі над сценічним утіленням байки та гуморески доцільно використовувати *етюдний метод*, що є перевіркою художнього твору дією.

Творчий спосіб *живого контакту* з аудиторією. Мобілізація психофізичного апарату виконавця. Передання аудиторії свого естетичного переживання дійсності. Використання в словесній дії всього комплексу виражальних засобів живої усної мови: слова, голосу, інтонації, міміки, жестів, руху. Єдність думки і слова, образного змісту і виражальних засобів мовного спілкування – словесних, фразових, інтонаційних, мімічних, пластичних, з яких складається спосіб мовлення. Мовна поведінка. Роль *інтуїції* у творчій діяльності виконавця: дійові пристосування, жива інтонація, внутрішній темпоритм. Підтекст й його сценічне втілення. Органічне поєднання авторської мови з прямою мовою персонажів у їхніх діалогах і монологіях. Неприпустимість злиття в один тон мови оповідача і реплік дійових осіб в їхніх діалогах і монологіях, або ж навпаки – зведення художньої мови до примітивного читання тексту «на різні голоси», коли репліки персонажів оповідач намагається виразно розіграти. *Пластичні засоби* спілкування (поза, рух, міміка, жест, красномовний погляд, блиск очей, усмішка).

Публічне виконання твору починається з виходу на сцену. Темпоритм виходу виконавця залежить, насамперед, від його надзавдання та від змісту твору. Незмінною є лише доброзичлива налаштованість на спілкування з публікою, відчуття радості, душевного піднесення від можливості такої взаємодії. Оповідач має бути впевненим, мати *чітку громадянську позицію*, залишатися самим собою і саме з позицій сучасної людини, громадянина пропагувати певні ідеї, викривати, засуджувати чи висміювати недоліки, пороки людського суспільства.

Важливо відчувати своєрідність ритмомелодики віршованої байки та гуморески. Уміння витримати паузу є для виконавця гумористичних творів запорукою донесення смішного до аудиторії.

Одне з важливих завдань виконавця – це *цілеспрямоване виконання*. Якщо основною метою є, наприклад, засудження підлості, то цьому мають бути підпорядковані всі виражальні виконавські засоби.

Оповідач має підпорядкувати свою уяву головній меті розповіді – *надзавданню*, а бачення – *наскрізній дії*. Це допоможе активно діяти словом, змінюючи свідомість слухачів у потрібному для сприйняття твору напрямі.

Успіх виконавця гумористичного твору залежатиме також від використання *сценічного простору* (мізансцени), додаткових компонентів (атрибутики, реквізиту, музичного супроводу та їх відповідності жанру твору, задуму читця), від відчуття аудиторії (урахування кількісного та якісного складу слухачів).

Важливим елементом публічного виконання гумористичного твору є *спілкування з аудиторією*, уміння встановити з нею контакт і захопити своєю

розповіддю. Водночас важливою умовою для встановлення початкового контакту зі слухачами є зняття м'язової напруги перед виходом на сцену.

Читець має засвоїти головне завдання – *розповісти, не граючи, не перевтілюючись, маючи чітке ставлення до всього, про що говориться в тексті, і розуміти, чому передаєш його слухачеві саме зараз, у сьогоднішніх умовах.*

Перед публічним виступом слід належним чином підготувати свій психофізичний апарат. Насамперед здійснити дихальну й артикуляційну гімнастику, резонаторний і дикційний тренінг.

План

1. Врахування результатів ідейно-тематичного аналізу, логічно-інтонаційного аналізу та дійового аналізу гумористичного твору.
2. Партитура тексту як програма дій виконавця.
3. Робота студента над текстом.
4. Членування тексту за побудовою: експозиція, зав'язка дії, розвиток дії, кульмінація, розв'язка.
5. Створення характерів персонажів і особливості відтворення їхнього мовлення.
6. Створення образу оповідача.
7. Інтонаційна палітра байки та гуморески.
8. Темп і ритм словесної дії.
9. Підтекст і його сценічне втілення.
10. Невербальні засоби виконавця гумористичних творів.
11. Психофізична підготовка до виходу на сцену та виконання гумористичного твору.
12. Використання в словесній дії всього комплексу вербальних і невербальних виражальних засобів: слова, голосу, інтонації, міміки, жестів, руху.
13. Творчий спосіб *живого контакту* з аудиторією.
14. *Пластичні засоби спілкування* (поза, рух, міміка, жест, красномовний погляд, блиск очей, усмішка).

Практичне заняття до теми 4.5. № 19

Мета: опанувати методику виконавського засвоєння та сценічного виконання гумористичних творів.

Практичні завдання

1. Врахування результатів ідейно-тематичного, орфоепічного, логічно-інтонаційного та дійового аналізу гумористичного твору.
2. Визначення композиції байки або гуморески.
3. Особливості розповіді від першої особи.
4. Створення образу оповідача та характерів персонажів.
5. Особливості відтворення авторської мови і мови персонажів у монологіях і діалогах.

6. Дійовий діалог як засіб створення лінії дії і контрдії, загострення конфлікту, боротьби, у результаті якої з'являються нові відносини між учасниками діалогу.
7. Уміння вибудувати лінію наскрізної дії.
8. Пошуки дійових пристосувань.
9. Етюдний метод роботи над сценічним утіленням гумористичного твору.
10. Ритміко-мелодійна організація тексту байки або гуморески.
11. Визначення в тексті смислових зв'язків між окремими фразами, мовних тактів, логічних і психологічних пауз, наголосів.
12. Інтонаційна палітра байки та гуморески.
13. Виявлення підтексту та його сценічне втілення.
14. Темп і ритм словесної дії.
15. Невербальні засоби виконавця гумористичних творів.
16. Визначення надзавдання гумористичного твору та опанування перспективою словесної дії.
17. Опанування стильовими особливостями виконання гумористичного твору.
18. Визначення виконавського творчого задуму.
19. Психофізична підготовка до виходу на сцену та виконання гумористичного твору.
20. Використання в словесній дії всього комплексу вербальних і невербальних виражальних засобів: слова, голосу, інтонації, міміки, жестів, руху.
21. Уникнення фальшивої декламаційності, удаваного зовнішнього пафосу, сентиментальності.
22. Вільне володіння читцем усіма особливостями звукової природи віршованих гумористичних творів.
23. Творчий спосіб *живого контакту* з аудиторією.
24. Робота над текстами гумористичних творів, вибраних студентами.
25. Прослуховування відео- й аудіозаписів виконання байок і гуморесок майстрами розмовного жанру А. Паламаренком, А. Литвиновим, Г. Драпаком і здійснення їхнього аналізу.

Завдання для самостійної роботи до теми 4.5.

Практичні завдання

1. Врахувати результати ідейно-тематичного, орфоепічного, логічно-інтонаційного та дійового аналізу гумористичного твору.
2. Працювати над вибраними текстами гумористичних творів.
3. Засвоїти особливості розповіді від першої особи.
4. Створити образ оповідача.
5. Опанувати особливості відтворення авторської мови і мови персонажів.
6. Визначити в тексті смислові зв'язки між окремими фразами, мовні такти, логічні та психологічні паузи, наголоси.
7. Опанувати інтонаційну палітру тексту твору.
8. Виявити підтекст і домагатись його сценічного втілення.

9. Опанувати темпоритм словесної дії гумористичного твору.
 10. Використати невербальні виконавські виражальні засоби.
 11. Передавати за допомогою інтонації та невербальних засобів особливості характеру персонажів гумористичного твору.
 12. Використати в словесній дії весь комплекс виражальних засобів живої усної мови.
 13. Вибудувати лінію наскрізної дії.
 14. Здійснити детальний відбір дійових пристосувань.
 15. Набути навичок тримати паузу, що є запорукою донесення комічного до аудиторії; використовувати смислову паузу при формуванні підсумку – моралі байки.
 16. Опанувати плакатним стилем виконання байки.
 17. Опанувати гротесковим стилем виконання байки.
 18. Досягати у виконанні гумористичного твору життєвості, правдивості, простоти сценічного тону.
 19. Визначити виконавський творчий задум щодо сценічного виконання твору, що відображає виконавську інтерпретацію твору.
 20. Опрацювати літературу з теми заняття.
 21. Набути навичок психофізичної підготовки до виходу на сцену та виконання гумористичного твору.
 22. Використовувати в словесній дії весь комплекс вербальних і невербальних виражальних засобів: слова, голосу, інтонації, міміки, жестів, руху.
 23. Здійснювати пошуки дійових пристосувань.
 24. Уникати фальшивої декламаційності, удаваного зовнішнього пафосу, замилювання текстом, сентиментальності.
 25. Набути навичок відчувати публіку (враховувати кількісний і якісний склад слухачів; голосність мови; темп мовлення; сценічний тон; імпровізаційні зміни деяких відтінків у виконанні; почуття міри і смаку) та встановлювати з нею контакт.
 26. Опрацювати літературу з теми заняття.
- Література: 5, 7, 10, 41, 47.*

Тема 4.6. Мистецтво художнього слова

Анотація до лекції 4.6.

Значення літературного матеріалу в мистецтві художнього слова. Актуальність твору, внутрішній асоціативний зв'язок образної сфери художнього вимислу з конкретною історичною дійсністю, проблемами сучасного життя: глобальними, національними, ідейними, моральними, психологічними, естетичними. ***Сходження від простого до складного*** – важливий принцип роботи з практичного засвоєння поняття «словесна дія».

Головні ***відмінності у творчості читця й актора***. Визначення поняття розмовного жанру і його особливості. Номери розмовного жанру: конферанс, реприза, каламбур, інтермедія, мініатюра, скетч, естрадний монолог, пародії. Лаконізм і синтетичність естрадного актора. Особливості мелодекламації.

Основи колективної словесної дії (хорова декламація). Колективне оповідання. *Розуміння* – центральний елемент виконання читцем літературного тексту. Опанування стильовими особливостями твору. Відповідність стилю художнього твору стилю його виконання. *Ритміко-мелодійна організація тексту* та його відповідність індивідуальній манері читця. Рівень сценічної культури (зовнішній вигляд, сценічний одяг, голос, дикційна й орфоепічна нормативність, жест, почуття міри і художнього смаку).

Методично доцільно визначити *окремі етапи творчого процесу* перетворення писемного тексту й внутрішнього змісту обраного для виконання на сцені літературного твору на живий літературний монолог. По-перше, це сам *вибір літературного твору*. По-друге, це складний і відповідальний *процес попереднього пізнання твору*: історії його народження, його місця у творчості автора і в історичному розвитку літератури, в культурному процесі свого часу; конкретизація й розширення асоціативних зв'язків образної системи твору з реальним життям, у ньому відображеним; осмислення сюжетного змісту – життєвих фактів, обставин, явищ, взаємин, конфліктів, подій; проникнення у психологію й характери, у життєву долю персонажів, учасників подій. Це і *визначення теми твору* – того широкого кола життя, на якому зосереджується схвильована думка і яке може знаходити відображення в різних сюжетних колізіях; усвідомлення «пафосу ідеї» твору – ідейної, моральної, естетичної оцінки сенсу людського життя, відображеного в художніх образах; зрештою, заглиблення в надзавдання художніх образів, усвідомлення тієї вищої творчої мети, якою керувався автор і заради якої образний зміст літературного твору має знайти адекватний вияв засобами сценічного мистецтва.

Органічно взаємопов'язаним із процесом пізнання твору, тобто дійовим аналізом його словесної, образної й тональної структури, стає вирішальний етап внутрішнього визрівання виконавського задуму й пошуків і відбору дійових засобів реалізації задуму у живій словесній дії, її внутрішньою психологічною основою, рушійною енергією стає логічна послідовність розвитку думки і змістовність образного, емоційного підтексту, наскрізної лінії мислених образних бачень. *Останнім етапом* стає прилюдний виступ – безпосередній творчий контакт зі слухачами. Міцною основою такого контакту є знайдена й закріплена актором єдність думки і слова, слова і голосу, внутрішнього почуття і тону мови, образного змісту і виражальних засобів мовленнєвого спілкування – словесних, фразових, інтонаційних, мімічних, пластичних, з яких складається спосіб мовлення, мовна поведінка.

Художній рівень виконавської майстерності (від усвідомлення внутрішнього надзавдання автора до власного виконавського задуму, розкриття теми, ідеї авторського твору, оволодіння словесною наскрізною дією, темпоритмом, впливу на глядача). Над-надзавдання читця. Процес створення бачень, що насичують слова живими людськими емоціями, долучають до роботи підсвідомість, творчу природу читця. Свідоме опанування всім комплексом елементів внутрішньої і зовнішньої техніки словесної дії. Відсутність «четвертої стіни» під час виконання твору. Сатиричний образ-маска в естрадному монологі як перевтілення актора-оповідача в образ іншої людини.

Використання сценічного простору (мізансцени), додаткових компонентів – атрибутики, реквізиту, музичного супроводу та їх відповідність жанру твору, задуму читця.

Відчуття аудиторії (врахування кількісного і якісного складу слухачів; голосність мови; темп мовлення; сценічний тон; імпровізаційні зміни деяких відтінків у виконанні; почуття міри і смаку). Образність художньої мови, здатної збуджувати низку хвилюючих асоціацій, створювати у слухача переживання особистої причетності до почутої інформації. Виникнення «ефекту присутності», коли зміст художніх образів проживається в уяві, наче частка свого власного життєвого досвіду. Головне завдання читця – розповісти, не граючи, не перевтілюючись, маючи чітке ставлення до всього, про що говориться в тексті, і розуміти, чому передаєш його слухачеві саме зараз, у сьогоднішніх умовах. Передавання через мову виконавця, який віртуозно опанував прийомами створення *перспективи мови*, всіх відтінків думки художнього твору, де кожне слово, кожний розділовий знак є наслідком великих творчих зусиль письменника. *Головне* в опануванні *перспективою думки* – уміння пронести основну думку через ланцюг окремих фраз. Роль *інтуїції* у творчій діяльності читця. Інтуїтивно знайдені актором дійові пристосування, жива інтонація, внутрішній темпоритм, що здатні збудити творчу думку й спрямувати уяву в потрібному напрямі. *Енергетика* як один з найважливіших параметрів, що визначає успіх виступу. Особливості дикторського мовлення. Яскрава творча індивідуальність і громадянська позиція виконавця.

План

1. Головні відмінності у творчості читця й актора.
2. Вибір літературного твору.
3. Процес попереднього пізнання твору.
4. Визрівання виконавського задуму.
5. Пошуки та відбір дійових засобів реалізації задуму в живій словесній дії.
6. Роль інтуїції у творчій діяльності читця.
7. Публічний виступ – безпосередній творчий контакт зі слухачами.
8. Відчуття аудиторії.

Практичне заняття до теми 4.6. № 20

Мета: опанувати мистецтво художнього читання.

Практичні завдання

1. Головні відмінності у творчості читця й актора.
2. Художній рівень виконавської майстерності.
3. Вибудовування мізансцени літературного естрадного монологу.
4. Підвищення рівня сценічної культури.
5. Опанування навичками внутрішньої та зовнішньої техніки словесної дії.
6. Уміння працювати з мікрофоном, перед телекамерою.
7. Використання додаткових компонентів: атрибутики, реквізиту, музичного супроводу.

8. Особливості прямої мови.
9. Особливості розповіді від першої особи.
10. Уміння «малювати» словом, передавати свої бачення слухачам.
11. Розвиток асоціативного мислення.
12. Уміння відчувати публіку (враховувати кількісний і якісний склад слухачів; голосність мови; темп мовлення; сценічний тон; імпровізаційні зміни деяких відтінків у виконанні; почуття міри і смаку).

Завдання для самостійної роботи до теми 4.6.

Практичні завдання

1. Розкрити головні відмінності у творчості читця й актора.
 2. Працювати над підвищенням художнього рівня виконавської майстерності.
 3. Набути навичок вибудовування мізансцен літературного естрадного монологу.
 4. Працювати над підвищенням рівня сценічної культури.
 5. Набути навичок використання додаткових компонентів: атрибутики, реквізиту, музичного супроводу.
 6. Виробити навички художнього читання, не граючи, не перевтілюючись, маючи чітке ставлення до всього, про що говориться в тексті.
 7. Розвивати асоціативного мислення.
 8. Опрацювати літературу з теми заняття.
- Література: 5, 7, 19, 21, 25, 41, 47.*

МОДУЛЬНИЙ КОНТРОЛЬ № 4

Форма модульного контролю полягає у перевірці набутих здобувачами знань щодо комплексного методу виховання сценічного мовлення; методики проведення мовно-голосового тренінгу; словесної дії; методики аналізу художнього твору; методики виконавського засвоєння та сценічного виконання гумористичних творів; мистецтва художнього слова.

МОДУЛЬ 5. ДІЙОВИЙ АНАЛІЗ П'ЄСИ І РОЛІ

Тема 5.1. Концепції методу дійового аналізу п'єси і ролі у працях М. Кнебель і Г. Товстоногова

Анотація до лекції 5.1.

М.Й. Кнебель і Г.О. Товстоногов, які обоє спиралися на ідеї Станіславського і присвятили життя розвитку його останніх методичних відкриттів, кожен по-своєму трактували методу дійового аналізу.

Аналіз праць М.Й. Кнебель свідчить, що головними її рушійними пружинами як педагога, методолога, режисера були віра в особистість і у свободу як необхідну умову творчості, в заразливість колективного пошуку та в інтуїцію як основний інструмент. Натомість Г.О. Товстоногов був захищений залізною бронею аналізу. Він розробив цілу систему інструментів для аналізу і ввів у вжиток вираз, що нині став крилатим, «добровільна диктатура». Одним із

його головних принципів була *аналітичність*, природу якої він пов'язував зі школою О.Д. Попова.

Безпосередньо у межах методу М.Й. Кнебель не створює класифікації подій (що ми зустрічаємо у Г.О. Товстоногова), не вводить ніякого додаткового інструментарію (крім поняття контрдії, яким користується Г.О. Товстоногов). Її виклад – це, швидше, виклад загального методичного спрямування в роботі, який має бути витримано. Такий підхід, зовні відрізняючись від інструментально розроблених, вольових підходів Г.О. Товстоногова, проте співзвучний внутрішній суті методики, яку обидва розуміли однаково.

Розглядаючи метод дієвого аналізу як метод, що служить відкриттю Автора, М.Й. Кнебель не дає практичного інструменту для виявлення унікальної авторської природи. Вона передбачає, що правильна стратегія аналізу та тактика репетицій з неминучістю призводять до відкриття стилістики. Вона доводить, що в етюді все штовхає актора до авторського стилю, до стилю, зображеної в п'єсі епохи: і правильно схоплене внутрішнє самопочуття, і характерність, і ритм.

Г.О. Товстоногов, навпаки, надає цьому моменту основоположне значення та розробляє методичний параметр, який називає «природою почуттів». На його думку, «Природа почуттів – це не компонент вистави, а *єдине*, що обумовлює всі компоненти, обираючи своїм осердям артиста». Практичним виявленням природи почуттів є знаходження способу існування артиста.

Г.О. Товстоногов пропонує кілька прийомів для поступального, аналітичного руху до виявлення закону існування артиста.

1. ***Визначення авторського способу відбору запропонованих обставин і ставлення до них.*** Націленість на такий відбір надає акторським пробам конкретний характер, що зближує з п'єсою, надаючи акторам первинне відчуття авторського середовища.

2. ***Визначення способу спілкування з глядним залом.*** Способи взаємодії із глядним залом (за відсутності «четвертої стіни») також дуже різноманітні: від прямих фізичних контактів з публікою до скромного, головним чином, словесного впливу.

3. ***Визначення взаємовідносин актора з роллю.*** При пошуку авторської природи почуттів, крім перелічених параметрів, також відіграють роль найрізноманітніші фактори: перше враження від п'єси, зіставлення життєвих витоків матеріалу з самим авторським вимислом, атмосфера репетицій тощо.

М.Й. Кнебель, не приділяючи такої пильної уваги інструментам виявлення авторської природи, вирішальне значення надає останньому фактору: ***в якій репетиційній атмосфері відбувається імпровізаційний пошук.*** Не розглядаючи метод як набір потенційних відмичок, вона підкреслює, що створений він був як метод для колективу, театру, і відрив методу від його родових, колективістських коренів загрожує вихолощуванням і догматизмом. Насправді це означало: ***наявність обов'язкової творчої, близької до студійної, атмосфери.***

Вона доводила, що дійовий аналіз вимагає, насамперед, своєрідної організації репетицій. Потрібна винахідливість, щоб створити особливу, дружну, творчу атмосферу репетицій, бо поза цією атмосферою не можна викликати до життя дрімаючу у кожному акторі імпровізаційну стихію.

На думку М.Й. Кнебель, методика пов'язує режисера та актора в один нерозривний творчий тандем, співдружність, де все народжується у загальному процесі аналізу та імпровізації.

Процес визначення подієвого ряду у М.Й. Кнебель та Г.О. Товстоногова так само відображає два різні режисерські погляди. Г.О. Товстоногов створює **класифікацію** подій і виводить основний конфлікт як зіткнення *провідного та висхідного запропонованих обставин*.

4. Пошук і визначення п'яти опорних подій: вихідної, основної, центральної, фінальної, головної; пошук і визначення вихідної та провідної запропонованих обставин.

Г. О. Товстоногов вважає, що **подієва структура** п'єси – *головний стрижень* методу дієвого аналізу. Оскільки подія має як об'єктивний, так і суб'єктивний характер, то саме *сюжет*, заснований на індивідуальній точці зору митця, наближає до надзавдання п'єси, наскрізної дії, розуміння її основного конфлікту, висхідної та провідної запропонованих обставин. Середовище, як зазначав Г.О. Товстоногов, на початку п'єси завжди «вагітне» проблемою. Підспудно ця проблема досягає своєї «критичної маси» і відбувається зіткнення *висхідної запропонованої обставини та провідної запропонованої обставини*, яка визріває зсередини певним контрапунктом.

Зіткнення відбувається в наступній, етапній *основній події*, звідки починається наскрізний конфлікт. У *центральної події* він досягає свого апогею, щоб стрімко вирішитися у *фінальній події*. Нарешті, у *головній події* ми дізнаємося, що сталося із середовищем, з *висхідною запропонованою обставиною*: змінилася вона чи залишилася колишньою. Тут «просвітлюється» ідея твору і відбувається реалізація надзавдання, оскільки протікання головного конфлікту має завжди моральний характер, являє собою процес народження, становлення чи падіння, деградації особистості.

Крім цього, Г.О. Товстоноговим була визначена класифікація *запропонованих обставин*, які він запропонував розділити на три робочі кола: **велике, середнє та мале кола обставин**. Так, *велике коло* запропонованих обставин лежить поза тим, що відбувається у п'єсі. *Середнє коло* – вся система взаємовідносин, реалізована в ланцюзі подій. *Мале коло* – локальний конфлікт, неподільна подія.

Починати дійовий аналіз Г.О. Товстоногов радив з визначення **теми** та **ідеї** твору, а також зі створення «*роману життя*», тобто з відтворення в уяві найдокладнішого плину життя героїв.

У М.Й. Кнебель аналіз подієвого ряду виглядає найважливішим вузлом методики, однак, як уже було зазначено, не передбачає класифікації та додаткового інструментарію.

5. «Розвідка розумом». Встановлення основних подій. Оцінка фактів. М.Й. Кнебель вважає, що основне завдання початкового репетиційного періоду

– зрозуміти основні події, не відволікаючись на дрібниці, які можуть відвести убік, зрозуміти, в чому дія і контрдія, тобто визначити на основі глибокого аналізу драматургічний конфлікт. Оцінку значних фактів М.Й. Кнебель радить проводити за допомогою *техніки «виключення події»*, відносячи цей прийом до практики К. С. Станіславського. Рух аналізу йде від факту фабули через вчинок персонажа до мотиву вчинку.

Цікавий і, як нам здається, дієвий прийом пропонує М.Й. Кнебель виконавцям для з'ясування всієї лінії участі в подієво-дійовому ключі, також відносячи його до практики К. С. Станіславського. Артист повинен *послідовно викласти лінію своєї ролі* в подієво-дійовому, конфліктному ключі. Цей прийом розкриває прогалини в «розвідці розумом» і служить додатковою самоперевіркою на підступах до етюдних проб.

6. Визначення надзавдання п'єси та ролі. Аналіз дрібної подієвої структури. Встановлення тем. М. Й. Кнебель вважає, що коли п'єса таким чином проаналізована, кожен актор окремо і весь колектив у цілому вже впритул підходять до визначення надзавдання п'єси. Вони вже орієнтуються у всьому матеріалі п'єси, знають шлях кожного образу і в результаті досягають думку, що лежить в основі твору. Після проходження першого кола аналізу та визначення чорнового надзавдання п'єси аналіз спускається на інший рівень.

Цікавою методологічною розбіжністю шкіл Г.О. Товстоногова і М.Й. Кнебель було різне ставлення до етюду як до інструменту аналізу та синтезу. Г.О. Товстоногов зазначав: «Якщо Марія Йосипівна Кнебель наполягає на етюдах у чистому вигляді, то етюд для мене – це не обов'язкова відмова від авторського тексту та слідування лише по лінії аналогічних ситуацій, обставин. Особисто я вважаю: якщо переді мною вихована в законах органічної поведінки трупа, то вона може вирішувати завдання процесу пошуку фізичної дії іншим чином. Отже, мені здається, використання етюдного методу лише у виняткових випадках, головним чином при вихованні студентів або в роботі з молодими недосвідченими артистами, не є таким, що суперечить системі».

Таким чином, інструменти аналізу за Г.О. Товстоноговим мають закінчений, усвідомлений, ієрархічний лад, тоді як методика М. Й. Кнебель дає підстави трактувати її як своєрідну філософію інтуїції.

План

1. Концепція дійового аналізу п'єси і ролі М.Й. Кнебель.
2. Концепція дійового аналізу п'єси і ролі Г.О. Товстоногова
3. Розбіжності в концепціях М.Й. Кнебель і Г.О. Товстоногова
4. Визначення Г.О. Товстоноговим п'яти опорних подій.

Практичне заняття до теми 5.1. № 21

Мета: з'ясування концепції методу дійового аналізу п'єси і ролі у працях М. Кнебель і Г. Товстоногова.

Практичні завдання

1. Концепція дійового аналізу п'єси і ролі М.Й. Кнебель.
2. Концепція дійового аналізу п'єси і ролі Г.О. Товстоногова.

3. Розбіжності в концепціях М.Й. Кнебель і Г.О. Товстоногова.
4. Визначення Г.О. Товстоноговим п'яти опорних подій.

Завдання для самостійної роботи до теми 5.1.

Практичні завдання

1. Розкрити концепцію дійового аналізу п'єси і ролі М.Й. Кнебель.
2. Розкрити концепцію дійового аналізу п'єси і ролі Г.О. Товстоногова.
3. Охарактеризувати розбіжності в концепціях М.Й. Кнебель і Г.О. Товстоногова.
4. Охарактеризувати визначені Г.О. Товстоноговим п'ять опорних подій.
5. Опрацювати літературу з теми заняття.

Література: 14, 19, 20, 25, 26, 38.

Тема 5.2. Метод дійового аналізу п'єси і ролі

Анотація до лекції 5.2.

У праці «Про дієвий аналіз п'єси і ролі» М. Кнебель розглядає метод фізичної дії, створений К. Станіславським в останній період його життя. М. Кнебель розвинула запропоноване відкриття К. Станіславського в струнку методологію роботи як зі студентами, так і з акторами театрів, де працювала, – охоплюючи всі елементи системи К. Станіславського: запропоновані обставини, завдання, надзавдання, події, конфлікт, наскрізну дію, пристосування, роботу над словом, характерність, імпровізацію.

Суть цього методу, якщо викласти її у кількох словах, полягає в тому, що на початковому етапі роботи вибрана для постави п'єси не репетирується, як зазвичай, за столом, а після певного попереднього розбору аналізується в дії шляхом етюдів із імпровізованим текстом. Ці етюди слугують ніби сходінками, що ведуть актора до творчого засвоєння тексту п'єси, тобто до авторського слова як головного засобу сценічної образності.

Станіславський бачив мету дієвого аналізу не в тому, щоб його результатом було виникнення образу в готовому вигляді, а щоб відразу, з перших же кроків включити в роботу не тільки мозок, а й весь організм, усю сутність актора, допомогти йому якнайшвидше відчути «себе в ролі й роль у собі». Тільки тоді він зможе творити в запропонованих обставинах, достатньо засвоєних ним уже в етюді. Це багато, але аж ніяк не означає створити роль.

Дійовий аналіз – це органічний і тому найкоротший шлях до втілення – у цьому й полягає, на мою думку, одна з найсильніших якостей методу. Щоб зробити етюд на ситуацію п'єси, знайти послідовність дій кожного персонажа, треба провести серйозну підготовчу роботу. Дієвий аналіз ставить актора в умови, коли він тимчасово підмінює авторський *текст* своїми словами, зберігаючи відповідність до розвитку авторської *думки*. Останнє має бути обов'язковим, аби етюд приніс користь акторові.

Пропонуючи акторам весь шлях творення ролі підпорядковувати надзавданню, Станіславський водночас чітко розумів, що визначити справжнє надзавдання можна тільки тоді, коли актор добре знає зміст п'єси. Актор

рухається до надзавдання ролі шляхом її наскрізної дії. Дія – ось у чому треба розібратися актору на перших кроках до розуміння п'єси. Костянтин Сергійович запропонував акторам починати роботу над п'єсою з вивчення **значних подій** тієї життєвої історії, що лягла в основу сюжету. Це дозволить акторові від самого початку масштабно охопити суть своєї ролі в розвитку конфлікту, навчить його розбиратися в дії й контрдії п'єси, наблизить до конкретного надзавдання ролі. Станіславський не випадково вибрав **подію** як вихідний момент усієї роботи актора над роллю. Він виділяє її через її комплексність, через те, що саме події найкоротшим шляхом втягнуть актора у світ п'єси, що її саме вивчають.

Так, вивчаючи події п'єси, логіку й послідовність вчинків і дій персонажів, актор починає поступово оцінювати їх, починає усвідомлювати мотиви вчинків своїх героїв. Уже в процесі «розвідки розумом» скелет твору починає обростати для актора живою тканиною. Зазвичай після такого аналізу актор уже виразно уявляє собі, що його герой робить у п'єсі, до чого прагне, з ким бореться і з ким у співдружності, як ставиться до інших персонажів.

Отже, оцінити факти – значить спізнати (відчути) внутрішню схему душевного життя людини. Оцінити факти – значить зробити чужі факти, події та все життя, створене поетом, своїм власним. Оцінити факти – значить знайти ключ до розгадки таємниці особистого духовного життя зображуваної особи, заховані під фактами й текстом п'єси.

У процесі «розвідки розумом» актори вивчають п'єсу, але не репетирують, не читають її за ролями. Коли дієва лінія ролі переважно усвідомлена актором, коли він зрозумів логіку, послідовність і значення головних фактів життя свого образу, ми знову повертаємося до початку п'єси. Мета етюду досягнута, коли актор не тільки збагнув усі факти п'єси, правильно їх оцінив, зрозумів їхній сенс і значення в долі персонажа, але й зумів творчо їх виправдати. Етюд найкоротшим шляхом підводить актора від дії до всіх елементів внутрішнього самопочуття в ролі та, насамперед, – до характеру персонажа.

Метод дійового аналізу – універсальний інструмент, якому доступна будь-яка драматургія, від класики до абсурдистських і постмодерністських текстів, це той ключ або «відмичка», якою розкривається будь-який літературний твір, що може бути поставленим на сцені.

Отже, **метод дійового аналізу** – спосіб перекладу образів одного виду мистецтва – літератури, драматургії – в інший, переклад на мову сценічної творчості. *Перший етап* методу дієвого аналізу – «розвідка п'єси розумом» – вивчення п'єси режисером і виконавцями. *Другий етап* – «розвідка п'єси тілом» за допомогою методу *фізичних дій* як інструменту методу дійового аналізу; фізична дія як частина триєдиного дійового процесу (розумова, словесна, фізична дія); сценічна композиція та мізансцена. Дійовий аналіз здійснюється всім психофізичним апаратом актора – не лише тілом, а й розумом, усім серцем і душею митця. **Дійовий аналіз** передбачає визначення надзавдання, наскрізної дії, конфлікту, побудови «кінострічки бачень», виявлення підтексту, що криється за текстом, знаходження емоційної і смислової кульмінації, визначення головної мети виконання твору.

Метод дієвого аналізу передбачає спільний імпровізаційний аналіз події та дії в ній, що здійснюють актори під керівництвом режисера, – це так звана «розвідка тілом». Ця частина методу називається *методом фізичних дій*. Справжній зміст етюдного способу репетицій – аналіз твору, здійснений у дії.

План

1. Витоки методу дієвого аналізу п'єси і ролі.
2. К. Станіславський – фундатор методу дієвого аналізу п'єси і ролі.
3. Метод «фізичних дій» як інструмент методу дієвого аналізу.
4. Події, на яких ґрунтується розвиток п'єси.
5. Надзавдання та наскрізна дія як фундаментальні поняття методу дієвого аналізу.
6. Конфлікт, події та запропоновані обставини.
7. Робота актора над роллю (знайомство з п'єсою; аналіз дією; позасценічне життя ролі; орієнтація на надзавдання; оцінка фактів і подій; створення логіки дій ролі; робота над словом; поглиблення запропонованих обставин; побудова мізансцен; партитура дії).
8. Підтекст і його практичне виявлення.
9. Розробка внутрішнього монологу.
10. Етюдний спосіб репетицій як аналіз твору, здійснений у дії.

Практичне заняття до теми 5.2. № 22

Мета: опанувати метод дієвого аналізу п'єси і ролі.

Практичні завдання

1. К. Станіславський – фундатор методу дієвого аналізу п'єси і ролі.
2. Метод «фізичних дій» як інструмент методу дієвого аналізу.
3. Події, на яких ґрунтується розвиток п'єси.
4. Надзавдання та наскрізна дія як фундаментальні поняття методу дієвого аналізу.
5. Конфлікт, події та запропоновані обставини.
6. Робота актора над роллю (знайомство з п'єсою; аналіз дією; позасценічне життя ролі; орієнтація на надзавдання; оцінка фактів і подій; створення логіки дій ролі; робота над словом; поглиблення запропонованих обставин; побудова мізансцен; партитура дії).
7. Підтекст і його практичне виявлення.
8. Розробка внутрішнього монологу.
9. Етюдний спосіб репетицій як аналіз твору, здійснений у дії.

Завдання для самостійної роботи до теми 5.2.

Практичні завдання

1. Охарактеризувати метод «фізичних дій» як інструмент методу дієвого аналізу.
2. Розкрити надзавдання та наскрізну дію як фундаментальні поняття методу дієвого аналізу.
3. Охарактеризувати конфлікт, події та запропоновані обставини.

4. Розкрити роботу актора над роллю (знайомство з п'єсою; аналіз дією; позасценічне життя ролі; орієнтація на надзавдання; оцінка фактів і подій; створення логіки дій ролі; робота над словом; поглиблення запропонованих обставин; побудова мізансцен; партитура дії).

5. Охарактеризувати підтекст і його практичне виявлення.

6. Розкрити особливості розробки внутрішнього монологу.

7. Розкрити особливості етюдного способу репетицій як аналізу твору, здійсненого у дії.

8. Опрацювати літературу з теми заняття.

Література: 7, 14, 19, 20, 25, 26, 38, 43, 45, 47, 48.

Тема 5.3. Дійовий аналіз п'єси «Гамлет, принц данський» В. Шекспіра

Семінарське заняття до теми 5.3. № 4

Практичні завдання

Дійовий аналіз п'єси «Гамлет, принц данський» В. Шекспіра.

Практичне заняття до теми 5.3. № 23

Мета: здійснити дійовий аналіз п'єси «Гамлет, принц данський» В. Шекспіра.

Практичні завдання

Здійснення дійового аналізу п'єси «Гамлет, принц данський» В. Шекспіра.

Завдання для самостійної роботи до теми 5.3.

Практичні завдання

1. Закріпити здійснення дійового аналізу п'єси «Гамлет, принц данський» В. Шекспіра.

2. Опрацювати літературу з теми заняття.

Література: 14, 19, 20, 25, 26, 38, 44, 45, 46.

Тема 5.4. Дійовий аналіз ролей Гамлета і Клавдія у п'єсі «Гамлет, принц данський» В. Шекспіра

Семінарське заняття до теми 5.4. № 5

Практичні завдання

Дійовий аналіз ролей Гамлета і Клавдія у п'єсі «Гамлет, принц данський» В. Шекспіра.

Практичне заняття до теми 5.4. № 24

Мета: здійснити дійовий аналіз ролей Гамлета і Клавдія у п'єсі «Гамлет, принц данський» В. Шекспіра.

Практичні завдання

Дійовий аналіз ролей Гамлета і Клавдія у п'єсі «Гамлет, принц данський» В. Шекспіра.

Завдання для самостійної роботи до теми 5.4.

Практичні завдання

1. Закріпити здійснення дійового аналізу ролей Гамлета і Клавдія у п'єсі «Гамлет, принц данський» В. Шекспіра.

2. Опрацювати літературу з теми заняття.

Література: 14, 19, 20, 25, 26, 38, 44, 45, 46.

МОДУЛЬНИЙ КОНТРОЛЬ № 5

Форма модульного контролю полягає у перевірці набутих здобувачами знань щодо концепції методу дійового аналізу п'єси і ролі у працях М. Кнебель і Г. Товстоногова; методики дійового аналізу п'єси і ролі; дійового аналізу п'єси «Гамлет» В. Шекспіра; дійового аналізу ролей Гамлета і Клавдія.

МОДУЛЬ 6. МЕТОДИКА ВИХОВАННЯ ТВОРЧИХ ЗДІБНОСТЕЙ, КРЕАТИВНОСТІ, НАЦІОНАЛЬНОЇ САМОСВІДОМОСТІ АКТОРА

Тема 6.1. Національно-патріотичне виховання студентської молоді в умовах сучасних викликів

Анотація до лекції 6.1.

Враховуючи нові суспільно-політичні реалії в Україні, обставини, пов'язані з воєнними діями на Сході України, все більшої актуальності набуває виховання в молодого покоління почуття патріотизму, відданості загальнодержавній справі зміцнення країни, активної громадянської позиції тощо.

Національно-патріотичне виховання студентської молоді можна визначити як планомірну виховну діяльність, спрямовану на формування в студентства національної самоідентичності й патріотизму.

Національно-патріотичне виховання покликане сформувати у здобувачів такі якості, як національна самоідентифікація, усвідомлення своєї належності до модерної української нації, недекларативний патріотизм, дієва любов до України, готовність до подвигу та самопожертви в ім'я Батьківщини, до виконання свого патріотичного обов'язку, мужність, стійкість, відвага.

Важливо, щоб Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв стала для здобувача осередком становлення громадянина-патріота України, готового брати на себе відповідальність, самовіддано розбудовувати країну як суверенну, незалежну, демократичну, правову, соціальну державу, забезпечувати її національну безпеку, сприяти єдності української політичної нації та встановленню громадянського миру і злагоди в суспільстві. З огляду на це важливо:

По-перше, виокремити як один із найголовніших напрямів виховної роботи національно-патріотичне виховання – справу, що за своїм значенням є стратегічним завданням. Не менш важливим є повсякденне виховання поваги до Конституції держави, законодавства, державних символів – Герба, Прапора, Гімну.

По-друге, необхідно виховувати у студентської молоді національну самосвідомість, налаштованість на осмислення моральних і культурних цінностей, історії; систему вчинків, які мотивуються любов'ю, вірою, волею, усвідомленням відповідальності.

По-третьє, системно здійснювати виховання у здобувачів національної та громадянської позиції; вивчення та популяризацію історії українського козацтва, збереження і пропаганду історико-культурної спадщини українського народу; поліпшення військово-патріотичного виховання молоді, формування готовності до захисту Вітчизни.

По-четверте, важливим аспектом формування національно самосвідомої особистості є володіння українською мовою, послуговування нею повинно стати пріоритетними у виховній роботі зі здобувачами. Мовне середовище має впливати на формування студента-громадянина, патріота України.

По-п'яте, формувати моральні якості особистості, культуру поведінки, виховувати бережливе ставлення до природи, розвивати мотивацію до праці.

Для реалізації цих глобальних завдань необхідна системна робота, яка передбачає забезпечення гармонійного співвідношення різних напрямів, засобів, методів виховання здобувачів у процесі навчання і позанавчальної діяльності.

В основу системи національно-патріотичного виховання покладено ідею розвитку української державності як консолідуєчий чинник розвитку суспільства й нації в цілому. Форми й методи виховання базуються на українських народних традиціях, кращих надбаннях національної та світової педагогіки і психології.

В освітній процес мають впроваджуватися форми і методи навчально-виховної роботи, що лежать в основі театральної педагогіки.

Національно-патріотичне виховання засобами конкретної навчальної дисципліни слід здійснювати з використанням сучасних адекватних виховним завданням організаційних форм, методів, прийомів і засобів.

План

1. Національно-патріотичне виховання як стратегічне завдання.
2. Виховання у здобувачів національної та громадянської позиції;
3. Виховання у студентів поваги до державної української мови, культури мовлення.
4. Формування у здобувачів духовних і моральних якостей, культури поведінки, бережного ставлення до природи.

Практичне заняття до теми 6.1. № 25

Мета: забезпечити національно-патріотичне виховання студентської молоді в умовах сучасних викликів.

Практичні завдання

1. Національно-патріотичне виховання як стратегічне завдання.
2. Виховання у здобувачів національної та громадянської позиції.
3. Виховання у студентів повагу до державної української мови, культури мовлення.
4. Формування у здобувачів духовних і моральних якостей, культури поведінки, бережного ставлення до природи.

5. Проведення тренінгів: 1) Я серед інших. Міжособистісна взаємодія, покращення стосунків і спілкування в колективі; 2) Основи особистісного творчого зростання; 3) Самопідтримка під час війни; 4) Досягнення психічної рівноваги, зниження емоційної напруги.

Завдання для самостійної роботи до теми 6.1.

Практичні завдання

1. Формувати активну життєву, національну та громадянську позицію.
2. Виховувати національну самосвідомість.
3. Використовувати у побуті та під час навчального процесу українську мову.
4. Формувати духовні та моральні якості, культуру поведінки, бережне ставлення до природи.
5. Опрацювати літературу з теми заняття.

Література: 2, 3, 4, 11, 21, 24, 25, 28, 29, 30, 31, 36, 40, 42.

Тема 6.2. Розвиток креативності як здатності до творчості

Анотація до лекції 6.2.

Процес формування творчої особистості розглядається у взаємодії трьох компонентів обдарованості: інтелектуальних здібностей, креативності та мотивації.

Креативність ми умовно розділяємо на творчий потенціал (потенційний аспект) і творчу активність як реалізацію творчого потенціалу (актуальний аспект).

Емоційна сфера творчого потенціалу містить здатність одержувати позитивні емоції як від результатів, так і від самого процесу творчості; здатність зберігати позитивний емоційний фон незалежно від результатів діяльності та певною мірою від її тривалості.

Виділяють ***основні фактори***, що впливають на розвиток креативності здобувачів, систематизувавши їх за значимістю:

- 1) творчі здібності;
- 2) творче середовище;
- 3) соціокультурні особливості;
- 4) творча мотивація;
- 5) рівень інтелекту вищий за середній;
- 6) вікові особливості;
- 7) досвід;
- 8) час;
- 9) інтенсивне емоційне переживання;
- 10) підсвідомі процеси (інтуїція).

Таким чином, у структурі креативності майбутнього актора і режисера виділяємо такі ***якості***: здатність до творчості, до вирішення проблемних завдань; винахідливість; гнучкість і критичність розуму, образне мислення, інтуїцію, самобутність і впевненість у собі; здатність ставити і вирішувати нестандартні завдання, здатність до аналізу, синтезу і комбінування, здатність

до перенесення досвіду, передбачення тощо; **емоційно-образні якості**: одухотвореність, емоційний підйом у творчих ситуаціях; асоціативність, уява, фантазія, відчуття новизни, здатність до емпатії (емпатійність); проникливість, уміння бачити знайоме в незнайомому; подолання стереотипів; схильність до ризику, прагнення до свободи.

План

1. Формування творчої особистості у взаємодії трьох компонентів обдарованості: інтелектуальних здібностей, креативності і мотивації.
2. Основні фактори, що впливають на розвиток креативності здобувачів.
3. Структура креативності майбутнього актора і режисера.

Практичне заняття до теми 6.2. № 26

Мета: з'ясувати розвиток креативності як здатності до творчості.

Практичні завдання

1. Формування творчої особистості у взаємодії трьох компонентів обдарованості: інтелектуальних здібностей, креативності та мотивації.
2. Основні фактори, що впливають на розвиток креативності здобувачів.
3. Структура креативності майбутнього актора і режисера.

Завдання для самостійної роботи до теми 6.2.

Практичні завдання

1. Розкрити основні фактори, що впливають на розвиток креативності здобувачів.
2. Визначити структуру креативності майбутнього актора і режисера.
3. Опрацювати літературу з теми заняття.

Література: 2, 3, 4, 11, 21, 24, 25, 28, 29, 30, 31, 36, 40, 42.

Тема 6.3. Театральна студія як школа виховання професіоналізму, творчої особистості, патріотизму

Анотація до лекції 6.3.

Необхідність реформування системи мистецької вищої освіти в Україні пов'язана з необхідністю виховання не лише митця-професіонала, а й митця-громадянина, митця-особистості, митця, здатного мислити глобальними категоріями і вирішувати складні мистецькі проблеми. Допомогти формуванню у здобувачів таких якостей покликана, зокрема і студентська театральна студія.

Протягом всього часу діяльності студентської театральної студії «Слово» в НАККіМ неодноразово змінювався її творчий склад, репертуар, однак майже незмінними залишались **основні завдання**, серед яких:

- формування у здобувачів духовно-моральних цінностей, виховання рис добродійництва, ціннісного ставлення до себе, родини, України, людей, суспільства, професії, мистецтва, довкілля;
- виховання у студентів національної свідомості, патріотичних почуттів, активної життєвої позиції, почуття власної гідності;

- розбудова студії як своєрідної навчально-виробничої бази для практики здобувачів, театральної лабораторії, де проводяться експерименти, йде пошук нових виражальних засобів, ознайомлення з усіма етапами підготовки та показу сценічного дійства;
- формування життєвого над-надзавдання майбутнього режисера і актора, якому буде підпорядкована вся творча діяльність митця;
- закріплення знань, здобутих студентами під час теоретичних і практичних занять, реалізація їх професійно-творчого потенціалу, надання можливості розкрити свою громадянську та мистецьку ініціативу;
- формування у здобувачів педагогічних здібностей і морально-етичного підґрунтя, самодисципліни, сприяння самопізнанню, критичній самооцінці;
- показ вистав в інших закладах освіти, установах, підприємствах, організаціях Києва, гастрольна діяльність по Україні, участь у театральних фестивалях, конкурсах читців;
- підвищення рівня акторської майстерності здобувачів;
- здійснення вистав, уривків з вистав, літературно-музичних композицій, творчих вечорів, концертних програм, навчальних етюдів, покликаних вдосконалювати професійну компетентність студентів, формувати і зміцнювати національно-культурну свідомість як виконавців, так і глядачів;
- засвоєння теоретичної спадщини К. Станіславського, В. Немировича-Данченка, Є. Вахтангова, Л. Курбаса, П. Саксаганського, М. Чехова, М. Кнебель, Є. Гротовського та інших діячів театрального мистецтва;
- підготовка здобувачів до участі у різноманітних міжнародних і всеукраїнських фестивалях та конкурсах;
- формування у студентів художньо-естетичного смаку, художньо-образного мислення; опанування сценічним мовленням;
- забезпечення зв'язку студії з сучасністю, що проявляється в репертуарі, суголосному потребам часу і відображає громадянську позицію студійців.

У *репертуарі* студентської театральної студії «Слово» різножанрові вистави, літературні композиції за прозовими та поетичними творами. Серед вистав студії, що здобули визнання у вимогливого глядача Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв та за її межами: «Борітеся – поборете!» за творами Т. Шевченка (інсценізація В. Шлемка, режисура – О. Шлемко); «Великий льох» за творами Т. Г. Шевченка (інсценізація та режисура – О. Шлемко), «Сон літньої ночі» В. Шекспіра (режисура – О. Шлемко); «Комедії-хвилинки» Жаннін Вормс (режисура – О. Шлемко), «Тисяча і одна пристрасть» за творами А. Чехова (інсценізація та режисура – О. Шлемко); «Чухраїнці» за однойменною гуморескою О. Вишні (інсценізація та режисура – О. Шлемко).

Студентська театральна студія «Слово» здійснила кілька гастрольних поїздок, а також показ вистав і літературно-музичних композицій на інших сценічних майданчиках. Вистава «Борітеся – поборете!» була показана на початку 2014 р. під час Революції гідності на головній сцені Майдану. Чимало студійців стали лауреатами низки міжнародних і всеукраїнських фестивалів та конкурсів, серед яких, зокрема, Міжнародний конкурс-фестиваль «Зоряні

мости», Міжнародний проєкт-конкурс «Тарас Шевченко єднає народи», Міжнародний фестиваль-конкурс «Україна – це ми», Міжнародний дистанційний багатожанровий фестиваль-конкурс «Талантія», Всеукраїнський відкритий конкурс читців імені Тараса Шевченка, Всеукраїнський фестиваль-конкурс мистецтв «В обіймах часу».

Студентська театральна студія «Слово» бере також участь у профорієнтаційній роботі у школах, ліцєях, гімназіях. Тематика виступу формується з врахуванням необхідності зацікавлення учнів професією актора і режисера, надання їм більшої інформації про те, чим займаються на заняттях студенти.

Основне навантаження в студії припадає на її керівника, який повинен запропонувати студійцям репертуар, взяти на себе функції режисера-постановника, сценографа, художника з костюмів, художника зі світла, за необхідності терміново пришити гудзика на костюмі виконавця тощо. Тобто керівник студії має бути ще й подвижником, і доброчинцем. Адже він на безоплатній основі здійснює оригінальні постановки, готує здобувачів до участі у творчих конкурсах; водить їх, нерідко за свій рахунок, на екскурсії в музеї та картинні галереї; перетворює свою квартиру на костюмерну й реквізитну.

Студійці Студентської театральної студії «Слово», беручи активну участь у процесі створення та публічного виконання вистави чи літературної композиції, набувають загальних і спеціальних компетентностей, досягають результатів навчання, передбачених Стандартом вищої освіти зі спеціальності 026 «Сценічне мистецтво» для першого (бакалаврського) рівня вищої освіти, а також доповнених і поданих в освітньо-професійній програмі «Акторська майстерність».

Студентська театральна студія створюється з метою об'єднання інноваційних ідей театральної педагогіки і сценічного мистецтва. Потенціал театральної педагогіки є невичерпним, а його ефективне використання значною мірою залежить від керівника студії. Режисером-постановником може бути керівник студії, викладач фахових дисциплін, студієць або ж запрошений митець. У будь-якому разі творцем вистави чи якогось іншого сценічного дійства є колектив студії.

Студентська театральна студія повинна брати активну участь у формуванні та функціонуванні соціокультурного освітнього простору закладу вищої освіти та соціалізації студійців, допомагати їм ставати особистістю. Власне, особистістю ми стаємо під впливом суспільства, виховання, навчання, взаємодії, спілкування тощо. Особистість – ступінь привласнення людиною соціальної сутності. Особистість – соціальний індивід.

Отже, студентська театральна студія – це продовження навчально-виховного процесу в позанавчальний час. Необхідність поєднання процесу навчання та виховання пов'язана з необхідністю формування у студійців цілісного національного світогляду, професійної компетентності, духовно-морального обличчя, самодисципліни, життєвого над-надзавдання майбутнього режисера і актора.

План

1. Основні завдання студентської театральної студії «Слово».
2. Репертуар студентської театральної студії.
3. Студійці – лауреати міжнародних і всеукраїнських фестивалів та конкурсів.
4. Функції керівника студентської театральної студії
5. Студентська театральна студія як продовження навчально-виховного процесу в позанавчальний час.
6. Участь студентської театральної студії у формуванні та функціонуванні соціокультурного освітнього простору закладу вищої освіти та соціалізації студійців.

Практичне заняття до теми 6.3. № 27

Мета: з'ясувати значення театральної студії як школи виховання творчої особистості і патріота.

Практичні завдання

1. Основні завдання студентської театральної студії «Слово».
2. Репертуар студентської театральної студії.
3. Студійці – лауреати міжнародних і всеукраїнських фестивалів та конкурсів.
4. Функції керівника студентської театральної студії
5. Студентська театральна студія як продовження навчально-виховного процесу в позанавчальний час.
6. Участь студентської театральної студії у формуванні та функціонуванні соціокультурного освітнього простору закладу вищої освіти та соціалізації студійців.

Завдання для самостійної роботи до теми 6.3.

Практичні завдання

1. Розкрити основні завдання студентської театральної студії «Слово».
 2. З'ясувати репертуар студентської театральної студії.
 3. Розкрити функції керівника студентської театральної студії.
 4. Розкрити участь студентської театральної студії у формуванні та функціонуванні соціокультурного освітнього простору закладу вищої освіти та соціалізації студійців.
 5. Опрацювати літературу з теми заняття.
- Література:* 4, 11, 21.

Тема 6.4. Методика проведення майстер-класу «Виховання духовності та патріотизму засобами поетичного слова»

Практичне заняття до теми 6.4. № 28

Мета: здійснювати виховання духовності та патріотизму засобами поетичного слова за допомогою майстер-класу.

Практичні завдання

1. Формування репертуару поетичних творів для майстер-класу.
2. Проведення майстер-класу «Виховання духовності та патріотизму засобами поетичного слова» на практичних заняттях з дисципліни «Сценічне мовлення».
3. Проведення майстер-класу «Виховання духовності та патріотизму засобами поетичного слова» на інших сценічних майданчиках.

Завдання для самостійної роботи до теми 6.4.

Практичні завдання

1. Підготуватись до участі у майстер-класі «Виховання духовності та патріотизму засобами поетичного слова».
 2. Опрацювати літературу з теми заняття.
- Література: 3, 4, 11, 21, 24, 25, 28, 30, 31, 42.*

МОДУЛЬНИЙ КОНТРОЛЬ № 6

Форма модульного контролю полягає у перевірці набутих здобувачами знань щодо національно-патріотичного виховання студентської молоді в умовах сучасних викликів; розвитку креативності як здатності до творчості; театральної студії як школи виховання професіонала, творчої особистості та патріота; методики проведення майстер-класу «Виховання духовності і патріотизму засобами поетичного слова».

4. РОЗПОДІЛ БАЛІВ, ЯКІ ОТРИМУЮТЬ ЗДОБУВАЧІ
(за формами контролю)

№ з/п	Назви виду роботи, способи набуття знань	Бали за одне заняття	Бали за всі заняття (максимальні)	Бали за всі заняття (максимальні)	Бали за всі заняття (максимальні)
			1 модуль	2 модуль	3 модуль
1	Відвідування лекцій та участь в аудиторній роботі	1	2x1=2	2x1=2	1,5x1=1,5
2	Семінарські заняття	2	0,5x2=1	0,5x2=1	0,5x2=1
3	Практичні заняття	2	5x2=10	5x2=10	5x2=10
4	Самостійна робота	2	2x2=4	2x2=4	1,5x2=3
5	Модульна контрольна робота	4	1x4=4	1x4=4	1x4=4
	Усього за модуль		21	21	19,5
	Залік		38,5		
	Разом з дисципліни (за семестр)		21+21+19,5+38,5=100 балів		

№ з/п	Назви виду роботи, способи набуття знань	Бали за одне заняття	Бали за всі заняття (максимальні)	Бали за всі заняття (максимальні)	Бали за всі заняття (максимальні)
			4 модуль	5 модуль	6 модуль
1	Відвідування лекцій та участь в аудиторній роботі	1	1,5x1=1,5	1,5x1=1,5	1,5x1=1,5
2	Семінарські заняття	2		0,5x2=1	
3	Практичні заняття	2	5x2=10	5x2=10	5x2=10
4	Самостійна робота	2	1,5x2=3	1,5x2=3	1,5x2=3
4	Модульна контрольна робота	4	1x4=4	1x4=4	1x4=4
	Усього за модуль		18,5	19,5	18,5
	Екзамен		43,5		

Разом з дисципліни	18,5+19,5+18,5+43,5=100
--------------------	-------------------------

5. ВИМОГИ ДО ПРОВЕДЕННЯ СЕМЕСТРОВОГО КОНТРОЛЮ

1. За підсумками вивчення навчальної дисципліни «Мистецтво актора» наприкінці першого семестру передбачено диференційований залік, який складається у формі письмової роботи щодо дійового аналізу п'єси і ролі (за власним вибором здобувача) та практичного виконання сценічного монологу.

За підсумками другого семестру здобувачі складають екзамен у формі відповідей на екзаменаційні питання.

Екзаменаційні питання

1. Охарактеризуйте основні методи акторського мистецтва.
2. Розкрийте специфіку акторського мистецтва в античному театрі та в театрі Римської імперії.
3. Охарактеризуйте мистецтво акторів театру корифеїв.
4. Розкрийте сутність акторської школи «переживання» та «удавання».
5. Розкрийте основні принципи системи К. Станіславського.
6. Охарактеризуйте метод відчуження Б. Брехта.
7. Розкрийте методику виховання актора в системі Леся Курбаса
8. Розкрийте методику виховання актора – «Перформера» в театрі Є. Гротовського.
9. Визначте елементи зовнішньої техніки актора.
10. Визначте елементи внутрішньої техніки актора.
11. Охарактеризуйте вчення К. Станіславського про словесну дію.
12. Охарактеризуйте вчення К. Станіславського про надзавдання та наскрізну дію.
13. Охарактеризуйте вчення К.С. Станіславський про перспективу артиста і перспективу ролі.
14. Розкрийте метод фізичних дій.
15. Дайте визначення запропонованих обставин і вихідної події.
16. Розкрийте значення сценічного факту та сценічної події у творчості актора.
17. Охарактеризуйте сценічну задачу та вкажіть її значення в роботі актора над роллю.
18. Розкрийте значення темпу та ритму в побудові сценічної дії.
19. Розкрийте підтекст і засоби його сценічного виявлення.
20. Розкрийте особливості створення характеру героя.
21. Охарактеризуйте перевтілення та його значення в роботі актора над образом.
22. Охарактеризуйте поняття «конфлікт» і його акторську реалізацію на сцені.
23. Розкрийте поняття «внутрішній монолог» і «кінострічка бачень».
24. Охарактеризуйте невербальні засоби актора.

25. Вкажіть значення сценічного костюму, реквізиту, гриму, художнього оформлення у створенні сценічного образу.
26. Визначте способи спілкування актора з глядачем.
27. Розкрийте сутність педагогічної майстерності.
28. Розкрийте сутність педагогічного артистизму.
29. Охарактеризуйте використання педагогом засобів акторської майстерності.
30. Охарактеризуйте використання педагогом режисерських засобів.
31. Охарактеризуйте сценічну дію як основний виразник акторської творчості.
32. Розкрийте етапи та методику роботи актора над роллю.
33. Розкрийте методику виховання пластичної культури актора.
34. Розкрийте специфіку виконання сценічного монологу.
35. Розкрийте значення театральної дисципліни та етики.
36. Охарактеризуйте закони сценічного спілкування.
37. Розкрийте особливості комплексного методу виховання сценічного мовлення.
38. Розкрийте методику проведення мовно-голосового тренінгу.
39. Розкрийте сутність словесної дії.
40. Розкрийте методику ідейно-тематичного аналізу п'єси та ролі.
41. Розкрийте методику логічно-інтонаційного аналізу тексту п'єси та ролі.
42. Розкрийте особливості етюдного способу репетицій як аналізу твору, здійсненого у дії.
43. Розкрийте методику виконавського засвоєння та сценічного виконання гумористичних творів.
44. Охарактеризуйте мистецтво художнього слова.
45. Розкрийте особливості концепції методу дійового аналізу п'єси та ролі у працях М. Кнебель і Г. Товстоногова.
46. Розкрийте сутність методу дійового аналізу п'єси та ролі.
47. Охарактеризуйте мізансцену як засіб сценічної виразності.
48. Висвітліть національно-патріотичне виховання студентської молоді в умовах сучасних викликів.
49. Розкрийте особливості розвитку креативності як здатності до творчості.
50. Охарактеризуйте театральну студію як школу виховання творчої особистості та патріота.

6. КРИТЕРІЇ ОЦІНЮВАННЯ ЗНАНЬ, УМІНЬ І НАВИЧОК ЗДОБУВАЧА

Знання, уміння та навички здобувача, виявлені під час навчання та проведення семестрового контролю, оцінюються:

➤ **Оцінку А (90-100)** – якщо він виявив:

- глибокі знання теоретичних питань з майстерності актора і театральної педагогіки;
- відмінне засвоєння понятійно-категоріального апарату майстерності актора;
- відмінне опанування основних елементів внутрішньої та зовнішньої техніки актора;
- відмінне засвоєння особливостей роботи над роллю; специфіки майстерності актора і ведучого на концертній естраді;
- відмінне оволодіння методикою дійового аналізу п'єси і ролі;
- відмінне опанування специфіки акторського мистецтва сучасного театру;
- відмінне засвоєння театральної етики у творчості актора;

➤ **Оцінку В (82-89)** – якщо він виявив:

- добрі знання теоретичних питань з майстерності актора і театральної педагогіки;
- добре засвоєння понятійно-категоріального апарату майстерності актора;
- добре опанування основних елементів внутрішньої та зовнішньої техніки актора;
- добре засвоєння особливостей роботи над роллю; специфіки майстерності актора і ведучого на концертній естраді;
- добре оволодіння методикою дійового аналізу п'єси і ролі;
- добре опанування специфіки акторського мистецтва сучасного театру;
- добре засвоєння театральної етики у творчості актора;

➤ **Оцінку С (74-81)** – якщо він виявив:

- достатні знання теоретичних питань з майстерності актора і театральної педагогіки;
- достатнє засвоєння понятійно-категоріального апарату майстерності актора;
- достатнє опанування основних елементів внутрішньої та зовнішньої техніки актора;
- достатнє засвоєння особливостей роботи над роллю; специфіки майстерності актора і ведучого на концертній естраді;
- достатнє оволодіння методикою дійового аналізу п'єси і ролі;
- достатнє опанування специфіки акторського мистецтва сучасного театру;
- достатнє засвоєння театральної етики у творчості актора;

➤ **Оцінку D (64-73)** – якщо він виявив:

- задовільні знання теоретичних питань з майстерності актора і театральної педагогіки;
- задовільне засвоєння понятійно-категоріального апарату майстерності актора;

- задовільне опанування основних елементів внутрішньої та зовнішньої техніки актора;
- задовільне засвоєння особливостей роботи над роллю; специфіки майстерності актора і ведучого на концертній естраді;
- задовільне оволодіння методикою дійового аналізу п'єси і ролі;
- задовільне опанування специфіки акторського мистецтва сучасного театру;
- задовільне засвоєння театральної етики у творчості актора;
- **Оцінку E (60-63)** – якщо він виявив:
 - посередні знання теоретичних питань з майстерності актора і театральної педагогіки;
 - посереднє засвоєння понятійно-категоріального апарату майстерності актора;
 - посереднє опанування основних елементів внутрішньої та зовнішньої техніки актора;
 - посереднє засвоєння особливостей роботи над роллю; специфіки майстерності актора і ведучого на концертній естраді;
 - посереднє оволодіння методикою дійового аналізу п'єси і ролі;
 - посереднє опанування специфіки акторського мистецтва сучасного театру;
 - посереднє засвоєння театральної етики у творчості актора;
- **Оцінку FX (35-59)** – якщо він виявив:
 - незадовільні знання теоретичних питань з майстерності актора і театральної педагогіки;
 - незадовільнє засвоєння понятійно-категоріального апарату майстерності актора;
 - незадовільнє опанування основних елементів внутрішньої та зовнішньої техніки актора;
 - незадовільнє засвоєння особливостей роботи над роллю; специфіки майстерності актора і ведучого на концертній естраді;
 - незадовільнє оволодіння методикою дійового аналізу п'єси і ролі;
 - незадовільнє опанування специфіки акторського мистецтва сучасного театру;
 - незадовільнє засвоєння театральної етики у творчості актора;
- **Оцінку F (1-34)** – якщо він не відвідував заняття, не відпрацював їх, не проявляв бажання опанувати навчальну дисципліну.

Шкала оцінювання: національна та ECTS

Сума балів за всі види навчальної діяльності	Оцінка ECTS	Оцінка за національною шкалою
		для екзамену/заліку, курсового проєкту (роботи), практики
90–100	A	Відмінно
82–89	B	Добре
74–81	C	
64–73	D	Задовільно
60–63	E	
35–59	FX	незадовільно з можливістю повторного складання

7. РЕКОМЕНДОВАНІ ДЖЕРЕЛА*Публікації науково-педагогічного працівника за темою дисципліни*

1. Шлемко О. Д. Театральні університети Леся Курбаса // Записки Наукового товариства імені Шевченка. Праці Театрознавчої комісії. Львів, 2011. Т. ССLXII. С. 99-135.
2. Шлемко О. Д. Доброчинність Марії Заньковецької в контексті доброчинності нації // Мистецтвознавчі записки : Зб. наук. Праць. Вип. 27. Київ : Міленіум, 2015. С. 348-360.
3. Шлемко О. Д. Духовно-моральний аспект виховання майбутнього режисера // Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології : Зб. матеріалів Восьмої Міжн. наук.-творчої конф., м. Київ, 16 квітня 2015 р. Київ : НАКККіМ, 2015. С. 156-159.
4. Шлемко О. Д. Студентська театральна студія як чинник системи національно-патріотичного виховання // Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології : Зб. матеріалів Дев'ятої Міжн. наук.-творчої конф., м. Київ, 21 квітня 2016 р. Київ : НАКККіМ, 2016. С. 150-153.
5. Шлемко О. Д. Методика виховання інтонаційно-логічної виразності сценічного мовлення // Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології : Зб. матеріалів Десятої Міжн. наук.-творчої конф., м. Київ, 21 квітня 2017 р. Київ : НАКККіМ, 2017. С. 158-161.
6. Шлемко О. Д. Ігровий тренінг як засіб виховання техніки сценічного мовлення // Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі ХХІ століття: виклики та концепції сьогодення. Зб. наукових праць / наук. ред., упор. : С. Садовенко. Київ : НАКККіМ, 2018. С. 80-82.
7. Шлемко О. Д. Підтекст як невід'ємний чинник сценічного мовлення // "Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі ХХІ століття: дискурси і дискусії": Зб. наукових праць / Наук. ред., упор. : С. Садовенко. Київ : НАКККіМ, 2019. С. 218-224.
8. Шлемко О. Д. Критичне осмислення теоретичної спадщини К. Станіславського у галузі сценічного мовлення // Сценічне мистецтво у світовому культурному просторі ХХІ століття: Матеріали I Всеукраїнської наук. конференції "Сценічне мистецтво у світовому культурному просторі ХХІ століття". Київ : КНУКіМ, 2019. С. 55-59.
9. Шлемко О. Д. Специфіка формування сценічного образу вистави // Сценічне мистецтво: творчі надбання та інноваційні процеси: матеріали II Всеукраїнської наукової конференції професорсько-викладацького складу, докторантів, аспірантів та магістрантів. Київ : Вид. центр КНУКіМ, 2020. С. 203-208.
10. Шлемко О. Д. Сценічна мова: методика сценічного виконання гумористичних творів: методичні рекомендації до практичних занять для

здобувачів освітнього рівня «Бакалавр» зі спеціальності 026 «Сценічне мистецтво». Київ : НАКККіМ, 2021. 40 с.

11. Шлемко О. Д. “Психологічний аспект виховання майбутніх акторів і режисерів” // Актуальні дискурси мистецтва естради: традиції та європейська інтеграція: матеріали Всеукр. наук. конф. науково-педагогічних працівників, докторантів, аспірантів, здобувачів, магістрантів та студентів. Київ : Вид. центр КНУКіМ, 2021. С. 124-128.

Основна література

12. Акторська майстерність корифеїв : зб. спогадів / упоряд. та вступ. ст., прим. І. О. Волошина. Київ : Мистецтво, 1982. 183 с.
13. Арто А. Театр і його двійник / пер. з англ. Р. Осадчука. Київ : Видавництво Жупанського. 2021. 280 с.
14. Барнич М. Майстерність актора: техніка обману: навч. посіб.; Вид. 2-е, випр. та доп. Київ: Ліра-К, 2016. 304 с.
15. Брехт Б. Про мистецтво театру: збірник ; упоряд., вступ. ст., прим. і перекл. з нім. О. С. Чиркова. Київ : Мистецтво, 1977. 365 с.
16. Василько В. С. Про перевтілення в мистецтві актора. Київ : Знання. 1976. 230 с.
17. Гротовський Є. Театр. Ритуал. Перформер. Львів: Літопис, 1999. 188 с.
18. Данченко С. Бесіди про театр; літ. запис, оброб., упоряд. О. М. Коваленко. Київ : [б. в.], 1999. 219 с.; іл.
19. Зайцев В. П. Майстерність артиста і ведучого: навч. посібник. НАКККіМ, 2016. 234 с.
20. Кнебель М. Й. Про дієвий аналіз п'єси і ролі / пер. з рос. Є. Стародинової. Львів, 2020. 92 с.
21. Курбас Л. Філософія театру / Упор. М. Лабінський. Київ : Вид-во С. Павличко «Основи», 2001. 917 с.
22. Мейєрхольд В. Мистецтво театру / вступ. ст., пер. і впоряд. Б. М. Козака; Вид. 2-е, випр. Львів : ТЗВО Простір “М”, 2015. 64 с.
23. Паві Патріс: словник театру / пер. з фран. Маркіяна Якуб'яка. Львів, 2006. 640 с.
24. Педагогічна майстерність: підручник / І. А. Зязюн, Л. В. Крамущенко, І. Ф. Кривонос та ін.; за ред. І. А. Зязюна. 3-тє вид., допов. і переробл. Київ : СПД Богданова А. М., 2008. 376 с.
25. Станіславський К. Робота актора над собою / Факсимільне видання. Львів : Видавничий центр ЛНУ ім. Івана Франка, 2015. 671 с.
26. Станіславський К. С.: Робота над роллю («Ревізор») Реальне відчуття життя п'єси та ролі (1936–1937) / пер. з рос. Львів, 2018. 84 с.
27. Топорков В. Про техніку актора / під заг. редак. М. М. Горчакова. Київ : Держ. вид-во образотворчого мист. і муз. літ-ри. УРСР. 1961. 106 с.
28. Українське акторське мистецтво: традиції і сучасність / Ін-т мист., фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського. Київ : Наукова думка, 1986. 164 с.
29. Український драматичний театр: нариси історії: у 2-х т. Т. І: Дожовтневий період. Київ : Вид-во АН УРСР, 1967. 518 с., іл.

30. Український театр ХХ століття : монографія / редкол.: Н. Корнієнко та ін. Київ : ЛДЛ, 2003. 512 с.

Допоміжна література

31. Абрамян В. Ц. Театральна педагогіка. Київ: Лібра, 1996. 224 с.
32. Безгін І. Д., Семашко О. М., Юдова-Романова К. В. Глядач і театр: соціодинаміка взаємовідносин: соціол. дослідж. за наук. темою «Шляхи удосконалення організаційно-творчої діяльності київських театрів і формування глядацької аудиторії». Київ : Компас, 2006. 368 с.
33. Брук П. Жодних секретів. Думки про акторську майстерність і театр / Пер. з англ. Я. Винницької, О. Матвієнко; післямова Б. Козака. Львів: Видавничий центр ЛНУ ім. Івана Франка, 2005. 136 с.
34. Васильєв Є. М. «Театр абсурду» та «театр парадоксу»: проблеми термінології // Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. 2005. Вип. 22. С. 186–189.
35. Гузик В. П., Кудрявцева Н. Б. Комплексний психофізичний тренінг: метод. посібник. Київ: ДАКККіМ, 2005. 87 с.
36. Дурилін С. М. Марія Заньковецька : 1860–1934 : життя і творчість. Київ : Мистецтво, 1955. 522 с. : іл., портр., фото.
37. Козачковський Д. Нотатки на сторінках ролей, п'єс і клаптиках паперу. Підручна книга для акторів та режисерів / Упоряд. Козак Б. Львів : Видавничий центр ЛНУ ім Івана Франка, 2017. 96 с.
38. Липківська А. К. Світ у дзеркалі драми. Київ : Кий, 2007. 356 с.
39. Корнієнко Н. Український театр у переддень третього тисячоліття. Пошук (Картини світу. Ціннісні орієнтації. Мова. Прогноз). Київ : Факт, 2000. 160 с.: іл.
40. Нариси з історії театального мистецтва України ХХ століття / Ін-т проблем сучасн. мистецтва Академії мистецтв України; редкол.: В. Сидоренко (голова) та ін. Київ: Інтертехнологія, 2006. 1054 с.: іл.
41. Нечаєнко Т. В. Словесна дія: основи техніки мовлення : навч. посібник для студ. вищ. навч. закл. культури і мистецтв. Київ : ДАКККіМ, 2000. 138 с.
42. Педагогічна майстерність : хрестоматія : навч. посіб. для студ. вищ. пед. навч. закл. / упоряд. : І. А. Зязюн, Н. Г. Базилевич, Т. Г. Дмитренко та ін. ; за ред. І. А. Зязюна. Київ : СПД Богданова А. М., 2008. 462 с.
43. Саксаганський П. К. Моя праця над роллю. Київ : Мистецтво, 1937. 40 с.
44. Стайн Дж. Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці: У 3 кн. / пер. з англ. І. Босак та ін.; Ідея видання та наук. ред. Б. Козака. Львів : Львів. нац. ун-т ім. Івана Франка. Кн. 1: Реалізм і натуралізм. 2003. 256 с.; Кн. 2: Символізм, сюрреалізм і абсурд. 2003. 272 с.; Кн. 3: Експресіонізм та епічний театр. 2004. 288 с.
45. Танюк Л. С. Мар'ян Крушельницький: школа образного перетворення, заповідана Курбасом. Київ: Либідь, 2007. 358 с.

46. Український театр ХХ століття : антологія вистав / Нац. акад. мистец. України, Ін-т пробл. сучасного мистец.; за заг. ред. М. Гринишиної. Київ : Фенікс, 2012. 943 с. : іл.
47. Черкашин Р. О. Художнє слово на сцені. Київ : Вища школа, 1989. 327 с.
48. Якимов Д. О. До визначення терміну «зерно ролі» // Соціально-гуманітарний вісник. 2018. Вип. 18-19. С. 156-157.
49. Esslin Martin. The Theatre of the Absurd. 3 ed. London, 1987. 480 p.
50. Strasberg, L. A Dream of Passion: The Development of the Method. Boston: Little, Brown and Company. 1987.

Інформаційні ресурси в Інтернеті:

1. Державний Центр театрального мистецтва імені Леся Курбаса [сайт]. URL: <https://www.kurbas.org.ua/centre.html>
2. Культура і Креативність [сайт]. URL: <https://www.culturepartnership.eu/ua/page/about>
3. Міністерство культури та інформаційної політики України [сайт]. URL: <https://mkp.gov.ua/>
4. Національна бібліотека України імені В. І. Вернадського [сайт]. URL: <http://www.nbuv.gov.ua/>
5. Національна бібліотека України імені Ярослава Мудрого [сайт]. URL: <http://nlu.org.ua/>
6. Наукова бібліотека імен Михайла Максимовича Київського національного університету імені Тараса Шевченка [сайт]. URL: <http://www.ilnan.gov.ua/>
7. Публічна бібліотека імені Лесі Українки [сайт]. URL: <https://lukl.kyiv.ua/>
8. Akademia [сайт]. URL: <https://www.academia.edu/>