

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ  
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ  
ІНСТИТУТ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА  
КАФЕДРА РЕЖИСУРИ ТА АКТОРСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ

**КВАЛІФІКАЦІЙНА РОБОТА**  
на здобуття освітнього ступеня «Магістр»

на тему:  
**«СПЕЦИФІКА ТВОРЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ  
В ДИТЯЧИХ ТЕАТРАЛЬНИХ КОЛЕКТИВАХ»**

Виконав студент II курсу  
групи МСМ 12-20,  
спеціальності 026  
«Сценічне мистецтво»  
Шахман Костянтин Олександрович

Науковий керівник:  
кандидат мистецтвознавства, доцент,  
професор кафедри режисури та  
акторської майстерності НАКККіМ  
Шлемко Ольга Дмитрівна

Рецензент:  
кандидат мистецтвознавства, доцент,  
доцент Київського національного  
університету культури і мистецтв  
Мельник Мирослава Миколаївна

Допустити до захисту  
Протокол засідання кафедри  
від «\_\_\_» \_\_\_\_\_ 20\_\_ р. №\_\_\_  
Завідувач кафедри  
\_\_\_\_\_ проф. Хоролець Л. І.

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b> .....	3
<b>РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ</b>	6
1.1. Історіографія та джерельна база дослідження.....	6
1.2. Методологія та понятійно-категоріальний апарат.....	12
<b>РОЗДІЛ 2. ОСОБЛИВОСТІ ПСИХОЛОГІЇ ДИТИНИ В ПРОЦЕСІ НАВЧАННЯ У ТЕАТРАЛЬНОМУ КОЛЕКТИВІ</b> .....	16
2.1. Форми та методи залучення дітей шкільного віку до театральної діяльності. ....	16
2.2. Психофізичний розвиток дитини засобами театрального мистецтва ...	34
2.3. Емоційно-чуттєва складова занять з дітьми шкільного віку.....	42
<b>РОЗДІЛ 3. РОЗВИТОК ТВОРЧИХ ЗДІБНОСТЕЙ ШКОЛЯРІВ В ДИТЯЧИХ ТЕАТРАЛЬНИХ КОЛЕКТИВАХ НА СУЧАСНОМУ ЕТАПІ</b> .....	49
3.1. Розвиток акторських здібностей в учасників дитячого театрального колективу.....	49
3.2. Репертуарна політика дитячих театральних колективів як важливий фактор їхнього творчого розвитку.....	66
3.3. Досвід діяльності дитячої театральної студії Київської альтернативної школи «Friends».....	799
3.4. Формування духовно-морального обличчя та національної самосвідомості школярів засобами театрального мистецтва.....	811
<b>ВИСНОВКИ</b> .....	85
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ</b> .....	92
<b>ДОДАТКИ</b> .....	98

## ВСТУП

**Актуальність теми роботи** пов'язана з процесами реформування системи освіти, зміною ціннісних соціокультурних та особистісних орієнтацій дітей шкільного віку, потребою їх культурної та національної самоідентифікації, необхідності освоєння світового та вітчизняного культурного надбання, ширшого використання засобів театрального мистецтва для виховання підростаючого покоління.

Після проголошення незалежної Української держави постало питання національно-культурного виховання підростаючого покоління. Одним із стратегічних напрямків, визначених державними документами – Законом України «Про освіту», національною програмою «Освіта» (Україна XXI століття), Концепцією національного виховання та Концепцією художньо-естетичного виховання у загальноосвітніх навчальних закладах є створення умов для виховання і навчання розвиненої особистості. Вагомого значення набувають питання вдосконалення естетичного виховання підростаючого покоління, формування та розвитку естетичних почуттів, художніх вподобань та смаків.

Саме в напрямку розвитку творчої активності мають розвиватися невикористані резерви театральної педагогіки. Одним з таких резервів дитячої театральної творчості, що володіє величезним потенціалом виховного впливу – є гра самих дітей. У дитячому аматорському театральному мистецтві, що зорієнтоване на наслідування окремих принципів і прийомів дорослого професіонального театру, ігрова діяльність дітей використовується ще недостатньо. Нині постає актуальна проблема, пов'язана з необхідністю виховання за допомогою театральних засобів в учасників дитячого аматорського колективу навиків комунікабельності, інтелекту, фантазії, уяви, кмітливості, сміливості, формування естетичної культури, цілісного світогляду.

**Мета дослідження** – з'ясування специфіки творчої діяльності в дитячих театральних колективах.

**Завдання дослідження:**

- охарактеризувати стан наукової розробки проблеми, виявити джерельну базу та визначити теоретичні засади дослідження;
- з'ясувати форми та методи залучення дітей шкільного віку до театральної діяльності;
- виявити можливості психофізичного розвитку дитини засобами театального мистецтва;
- розкрити емоційно-чуттєву складову занять з дітьми шкільного віку;
- з'ясувати методiku розвитку акторських здібностей в учасників дитячого театального колективу;
- охарактеризувати репертуарну політику дитячих театральних колективів як важливого фактору їхнього творчого розвитку;
- осмислити формування духовно-морального обличчя та національної самосвідомості школярів засобами театального мистецтва;
- висвітлити досвід діяльності дитячої театальної студії Київської альтернативної школи «Friends» як чинника розвитку дитячого театального руху.

**Об'єкт дослідження** – процес розвитку дитячих театральних колективів.

**Предмет дослідження** – творча діяльність дітей шкільного віку в дитячих театральних колективах на сучасному етапі.

**Методи дослідження.** Для вирішення поставлених завдань було використано комплекс методів дослідження:

- *методи теоретичного рівня:* логічний, аналізу і синтезу, класифікації, систематизації, індукції й дедукції, порівняння та узагальнення, термінологічний, культурно-історичний;
- *емпіричного рівня:* спостереження, порівняння, узагальнення.

**Наукова новизна.** *Набуло подальшого розвитку з'ясування методів роботи режисера в дитячому театральному колективі; репертуарної політики дитячих театральних колективів як важливого фактору їхнього творчого розвитку; осмислення формування духовно-морального обличчя та національної самосвідомості школярів засобами театального мистецтва; вперше висвітлено досвід дитячої театальної студії Київської альтернативної школи «Friends» як чинника розвитку дитячого театального руху.*

**Практичне значення дослідження** полягає в тому, що теоретичні положення та одержані результати можуть бути використані для залучення дітей шкільного віку до театальної діяльності, розвитку у них естетичних смаків, комунікабельності, світоглядних позицій, удосконаленню процесу їх соціалізації.

**Апробація результатів дослідження.** Основні положення та практичні результати дослідження були впроваджені в практику роботи дитячої театальної студії.

Основні положення дослідження також були оприлюднені у тезах:

Шахман К. О. Психологія як рятівний круг для студента-актора // Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі XXI століття: Зб. наукових праць / Упор., наук. ред., відп. за вип. : С. Садовенко. Київ : НАКККіМ, 2021.

**Структура дипломної роботи** обумовлена логікою розкриття теми, метою і завданням дослідження. Вона складається зі вступу, трьох розділів, які містять дев'ять підрозділів, висновків, списку використаних джерел (72 назви). Загальний обсяг роботи становить 101 сторінку, з них, основний текст – 91 сторінку.

## РОЗДІЛ 1

### ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

#### 1.1. Історіографія та джерельна база дослідження

Розгляд акторської майстерності та режисерської діяльності, педагогічного аспекту театрального мистецтва ґрунтуються на дослідженнях К. Станіславського [50; 51; 52; 53; 54; 55], М. Чехова [66; 67; 68], Л. Курбаса [31], М. Кнебель [29], Н. Сац [45], В. Василька [7], П. Єршова [21], Б. Захави [22; 23], С. Виготського [11], Й. Хейзінги [63], Д. Ельконіна [72], Д. Кавтарадзе [26], Є. Гротовського [17], О. Ремеза [43], С. Гіппіуса [13], М. Соснової [48], О. Кісіна [33], Д. Чайковського [65], О. Шлемко [69; 70], В. Клименко [28], В. Бутка [28], О. Нахімовського [35], О. Ворожейкіної [9], В. Гудзика [18], Н. Донченко [20], Н. Кудрявцевої [18], Г. Олійника [36] та ін.

Проблеми художньо-естетичного розвитку дітей відображено у працях Л. Виготського [10], Г. Ващенко [8], А. Макаренка [34], В. Сухомлинського [56], Ю. П. Азарова [2], Л. І. Божович [5], І. А. Зязюна [38] та ін. Вони вважають, що естетичне виховання, спрямовуючи особистість до духовності і гармонії, закладає основу здорового погляду на світ і життя.

У своєрідній трилогії В. А. Сухомлинського «Серце віддаю дітям; Народження громадянина; Листи до сина» [56] порушуються питання виховання дитини, підлітка, юнака. Видатний педагог вважав, що перед дитиною має відкриватися «чудовий світ у живих фарбах, яскравих і трепетних звуках, у казці та грі, у власній творчості, у красі, що надихає його серце, у прагненні робити добро людям. Через казку, фантазію, гру, через неповторну дитячу творчість – вірна дорога до серця дитини» [56].

Й. Хейзінга у праці «*Homo ludens: людина, що грає*» [63] описує простір людської діяльності і культури як неосяжне поле гри, як всеосяжний спосіб і універсальну категорію людського існування. Д. Б. Ельконін у праці

«Психологія гри» [72] досліджує психологію дитячої гри. Д. Кавтарадзе у праці «Навчання і гра: вступ до інтерактивних методів навчання» [26] досліджує взаємозв'язок гри і навчання школярів. Теорія і практика ігрової діяльності висвітлена в навчальному посібнику Н. П. Донченко «Мистецтво гри: теорія і практика ігрової діяльності в умовах дозвілля» [20].

Гра дає можливість в ненав'язливій формі привити елементарні професійні навички, дати певний інформаційний матеріал, сприяє моральному і етичному вихованню дітей, виховує почуття, робить їх багатшими, тоншими.

Італійський письменник-казкар Д. Родарі в праці «Грамматика фантазії» [44] спробував створити своєрідний посібник з гри, де кожний розділ починається з історії чи казки, придуманої самими дітьми. Описуючи кілька ігор, Родарі подає картину зародження театральної дії, першу стадію драматизації, притаманну майже усім дітям. Письменник закликає не повчати, а грати, фантазувати, разом з ними складати казки, вірші, загадки, історії, малювати, розігрувати сценки, копіювати тварин.

У статті О. Д. Шлемко «Ігровий тренінг як засіб виховання техніки сценічного мовлення» висвітлюється важливість використання ігрового тренінгу, який «сприяє опануванню голосовими та мовленнєвими навичками, спілкуванню з партнерами, подоланню м'язевих затисків в мовленнєвому апараті, розвитку творчого потенціалу студентів, почуття гумору, імпровізаційності, гостроти реакції, слуху, уваги, фантазії, пам'яті, впевненості, розширенню лексичного запасу» [70, с. 81].

Праця В. Клименко і В. Бутка «Ваш вихід, панове або акторська майстерність для початківців» [28], є своєрідним методичним посібником для викладачів та учнів середніх загальноосвітніх навчальних закладів, які опановують дисципліну «Акторська майстерність».

Однак ця дисципліна подана в нетрадиційному викладенні, а тому є швидше захоплюючою грою, де учнів вчать правильно ходити і граціозно стояти, виразно говорити і красномовно мовчати, писати етюди і здійснювати

вистави. У згаданій праці у доступній формі подано основні принципи системи К. Станіславського, методику тренування сценічної уваги, свободи, віри, правди, роботу над етюдами, вправи на темпоритм, словесну дію, основи ораторського мистецтва, засоби опанування характерністю, ази сценарної майстерності, історію створення однієї вистави. У додатках подано Програму курсу «Основи акторської майстерності», Календарно-тематичний план з курсу «Основи акторської майстерності» на два роки, а також урок з акторської майстерності.

У праці О. М. Ворожейкіної «Театральна вітальня (середня школа)» [9] особливу увагу приділено практичній роботі з голосом . дикцією, вправам на розвиток уяви, виразності рухів, ігроритміці, рольовим іграм. Подано добірку сценаріїв, інсценізацій українських народних казок, байок, оповідань. Опанування викладеного у згаданій праці покликано сформувати в школярів низку якостей, зокрема, почуття колективізму, любові до праці, впевненості тощо.

Автор праці «Школа творчого читання» І. Тихомирова стверджує, що «дитячий читацький негативізм став нормою наших днів: книжкою користуються, з книжкою працюють, але не читають і не хочуть читати. Переключення на комп'ютер і телевізор перекрило нічим не заміниме джерело, що живить розум і серце дитини. Вчителі відзначають так званий синдром порушення сприйняття у дітей: розсіяна увага, слабка уява, слабка мізерна емоційна реакція на твір, який вони читають» [60, с. 7].

У навчально-методичному посібнику для керівників дитячих театральних колективів «Театр, де грають діти» [57] розглядаються основні принципи і напрямки роботи з дитячими театральними колективами, пропонується система спеціальних тренінгів. Окремий розділ присвячений художньому оформленню вистави. Основна мета посібника – «узагальнити досвід театральної педагогіки останніх років; окреслити весь спектр дисциплін, що викладаються в дитячому театральному колективі;



познайомити читача з тими ефективними методиками, які до цих пір не були широко відомі» [57, с. 6].

О. М. Нахімовський, один з авторів праці «Професія режисер: Як створити в школі театральне дійство від А до Я; Режисура музейного видовища» [41] стверджує, що «для того, щоб педагог міг використовувати методи театралізації на уроці і принципи театральної роботи у позакласній діяльності з меншими моральними і фізичними витратами, корисно познайомитись з азами професії *режисера*» [35, с. 3]. Окрім викладення методики режисерської роботи в дитячому театральному колективі А. М. Нахімовський торкається також театралізованих уроків. Однак він при цьому зауважує: «Одразу відзначу, що мова йде не про читання по ролях і не про створення повноцінної вистави. Мова йде про розуміння дітьми суті драматургії. Тому в театралізації на уроці можливо, що одну роль в різних епізодах грають різні діти» [35, с. 58].

У посібнику для вчителів «Виразне читання» Г. А. Олійника «висвітлено основи теорії виразного читання як мистецтва слова в педагогічному процесі, техніку мовлення як необхідну передумову словесної дії, етапи підготовки твору до читання та аналізу його з учнями, особливості читання творів різних жанрів, словесну дію та спілкування читця зі слухачами» [36]. Особливо необхідність оволодіння основами виразного читанням та культури мовлення «стосується вчителя початкових класів, оскільки він закладає основи для подальшого розвитку дитини. Забезпечує формування навичок правильного, швидкого, свідомого і виразного читання, культури мовлення, розвиток мовного і мовленнєвого, інтонаційного слуху, формує техніку читання, розвиває почуття, виробляє стійкі навички правильно оцінювати навколишнє. Тому і роль виразного читання тут особлива» [36, с. 5].

Навчальний посібник В. Ц. Абрамяна «Театральна педагогіка» [1] призначений насамперед для викладачів психолого-педагогічних дисциплін та студентів педагогічних спеціальностей. В анотації до посібника

зазначається, що «концептуальними засадами навчального посібника є уявлення про увагу, психофізичну свободу, уяву та фантазію, дію спілкування й мовлення як про найважливіші складові педагогічної технології й техніки, які за умови достатнього розвитку й постійного вдосконалення переходять у педагогічну майстерність, яка, у свою чергу, є засадовою для педагогічної творчості» [1, с. 2].

У навчальному посібнику М. А. Соснової «Мистецтво актора» [48] викладено проблемні, вузлові питання дисципліни «Майстерність актора», осмислені з сучасних науково-педагогічних позицій. Пізнання головних взаємопов'язаних аспектів професії: «гри – діяльності – спілкування свідомості і підсвідомості творчості» сприяє народженню творця театру, активно і цілеспрямовано формуючи в ньому глибину художнього мислення, прагнення до само творчості, до необхідного у професії постійного розвитку свого потенціалу.

М. А. Соснова, зокрема, торкнулася особливостей дитячої гри і гри актора на сцені. Так, вона з цього приводу зазначає: «Для дитячої і акторської гри властиві деякі спільні, а також і різні емоційні стани [...] Відомо, що актори на сцені та діти, що граються, відчувають внутрішню комфортність, задоволення, а інколи і насолоду від переживання незвичності відчуттів, від почуття нового, раніше не знайомого [...] Гра створює в актора і дитини ілюзію іншого плину часу в грі, іншого простору (з якого потім ніби повертаєшся в нормальне життя). Загальновідомо, що гра загострює емоційну пам'ять, що допомагає актуалізувати необхідні відчуття і створити нові яскраві, такі, що запам'ятовуються, чуттєві образи свідомості, відчуття» [48, с. 49-50].

У посібнику «Майстерність актора і режисера» Б. Є. Захави [22] розглядаються питання накопичення матеріалу для ролі, основні етапи репетиційного процесу, інтерпретація п'єси режисером, подана система вправ, які допомагають початківцям акторам і режисерам опанувати свою професію. Автор вважає, що «справжній режисер для актора не лише вчитель

сценічного мистецтва, але й вчитель життя. Режисер – це мислитель і громадський діяч. Він – виразник, натхненник і вихователь того колективу, з яким працює» [22, с. 277]. Великою мірою це стосується режисера дитячого театрального колективу.

М. Й. Кнебель у своїй праці «Поезія педагогіки» доводила, що «педагогіка вимагає від людини якостей, близьких до материнських. Так само, як мати віддає своїм дітям краще, ніж вона володіє, так і педагог вкладає свою душу в учнів. У цьому внутрішній зміст професії. Віддавати душу і важко, і радісно. Важко тому, що це потребує величезної витрати не лише душевних, а й фізичних сил. Радісно тому, що у відповідь ти отримуєш такий потік молодого енергії, який з лишком окупає всі витрати, всі труднощі та всі твої муки» [29, с. 11].

Великий інтерес становлять праці Сац Н. І., засновниці і очільниці шести дитячих театрів, серед яких перший в світі драматичний театр для дітей та перший в світі музичний театр для дітей. У праці «Новели мого життя» Н. Сац, зокрема, зазначає: «Якщо театр допоможе молодим вирости такими, якими хочеться їх бачити, – це буде нагорода, яку неможливо порівняти з дрібницями життя: грошима і “славою”» [45]. Вона надавала великого значення розвитку створеного нею дитячого музичного театру, а тому вона стверджувала, що такий «театр своєю живою дією, образністю, яскравими фарбами захоплено допоможе наблизити дітей до музики, що звучить на сцені, в оркестрі, а музика дасть ще більшу глибинність ідеям вистави, ще більшу емоційність у сприйнятті життя кожної дійової особи на сцені, доведе те, що не завжди можна висловити словами» [45].

О. Д. Шлемко у статті «Студентська театральна студія як чинник системи національно-патріотичного виховання» робить акцент на необхідності формування у майбутніх режисерів «духовно-морального обличчя, виховання у них рис добродійництва, ціннісного ставлення до себе, родини, України, людей, суспільства, професії, мистецтва, довкілля [...] національної свідомості, патріотичних почуттів, активної життєвої позиції,

почуття власної гідності» [69, с. 151]. Власне, режисери, які наділені згаданими якостями, зможуть виховати в дитячому театральному колективі особистостей, яким притаманні такі ж риси.

Опрацювання цих та інших теоретичних джерел дало змогу дійти висновку про те, що в педагогічній теорії та практиці, пов'язаній з театральньо-ігровим мистецтвом, спостерігаються певні суперечності, які гальмують творчий розвиток та формування комунікативних якостей дітей. Насамперед, це суперечність між потребами дітей шкільного віку у формуванні комунікативних якостей і творчій самореалізації та недосконалістю режисерсько-педагогічних підходів в дитячій театральній діяльності.

Отже, аналіз історіографічної та джерельної бази, який свідчить про недостатнє теоретичне осмислення проблеми, зумовив вибір теми магістерського дослідження «Специфіка творчої діяльності в дитячих театральних колективах».

## **1.2. Методологія та понятійно-категоріальний апарат**

Досягнення мети та завдань дослідження великою мірою залежить від правильного вибору методологічних підходів та методів дослідження. Серед використаних методів дослідження: культурно-історичний, термінологічний, історичний, ретроспективний, діахронічний, аналітичний, аксіологічний, аналізу та синтезу, порівняння, абстрагування, спостереження, порівняння.

Історичний метод дає здатність проаналізувати у хронологічній послідовності виникнення, формування і розвиток процесів і подій з метою вияву внутрішніх та зовнішніх зв'язків, закономірностей та суперечностей.

Методи аналізу та синтезу є основними в усіх галузях науки та при вивченні будь-якої теми чи проблематики. Аналіз (з грецької – *розкладання*) – метод пізнання, котрий дозволяє поділяти предмети дослідження на

складові частки (звичайні елементи об'єкта або його властивості і відношення).

Аналіз – метод дослідження, який включає дослідження предмета за підтримки мисленого або практичного поділу його на складові елементи (частки об'єкта, його ознаки, властивості, відношення). Кожну із виділених частин розглядають окремо у межах єдиного цілого. У науковій роботі ми аналізуємо сценічний образ як феномен сценічного мистецтва, в різних її проявах.

Синтез як метод вивчення об'єкта у його цілісності, дав можливість з'єднувати окремі частини чи сторони об'єкта в єдине ціле. Оскільки синтез тісно пов'язаний з аналізом, то він дає змогу поєднати частини предмета, розчленованого у процесі аналізу, встановити їх зв'язок і осмислити предмет як єдине ціле. Так дослідження режисерської діяльності, пошуки сценічної образності можливе лише комплексно без відриву від історичної епохи.

Методи аналізу і синтезу допомогли нам узагальнити нашу роботу і зробити висновки. Огляд літератури здійснено на основі методу аналізу.

Таким чином, спочатку ми аналізували окремо форми та методи залучення дітей шкільного віку до театральної діяльності, методи роботи режисера в дитячому театральному колективі, репертуарну політику, а вже потім використовували метод синтезу – поєднання усього проаналізованого та створення єдиної картини творчої діяльності в дитячих театральних колективах.

Аналітичний метод, що спрямований на визначення внутрішніх тенденцій і можливостей предмета, дав можливість вивчити специфіку режисерської діяльності в дитячому театральному колективі, формування духовно-морального обличчя та національної самосвідомості школярів засобами театального мистецтва тощо.

Під час дослідження застосовувалися методи емпіричного дослідження: спостереження – цілеспрямоване вивчення діяльності дитячої театральної студії, порівняння – процес встановлення подібності або

відмінностей предметів та явищ, а також знаходження загального, притаманного двом, або кільком об'єктам, узагальнення – логічний процес переходу від одиничного до загального.

За допомогою індукції, на підставі знання про частину досліджуваного предмета, переходили до знання загального, а за допомогою дедукції – від знання загальних закономірностей до окремого його прояву.

Будь-яке теоретичне дослідження потребує опису, аналізу та уточнення понятійного апарату конкретної галузі науки, тобто термінів і понять, що їх позначають. Понятійно-категоріальний апарат у галузі театрального мистецтва так само, як і будь-якій науці, складається із необхідних елементів, якими є категорії, терміни та їх визначення. Щоб здійснити теоретичні дослідження, ми зверталися до термінологічного аналізу. Цей метод передбачає вивчення історії термінів і позначуваних ними понять, розробку або уточнення змісту та обсягу понять, встановлення взаємозв'язку та їх субординації, місця в понятійному апараті теорії, на базі якої формується дослідження.

Поняття *режисер* (франц. Régisseur, від лат. rego – керую) – це «творчий працівник театру, який здійснює постановку драматичних (п'єса) або музичних (опера, оперета) творів на сцені. У сучасному вітчизняному театрі такий режисер називається режисером-постановником або просто постановником спектаклю. режисер очолює весь процес роботи колективу над створенням вистави. Здійснюючи певну інтерпретацію п'єси (опери, оперети), він домагається творчого розкриття задуму драматурга (композитора), визначає ідейну спрямованість вистави і ту загальну задачу, заради якої ставиться п'єса».

*Режисура* – своєрідний вид художньої творчості, що дозволяє створювати просторово-пластичне, художньо-образне рішення ідейно-тематичного задуму твору одного з «видовищних мистецтв» за допомогою тільки йому властивих виразних засобів. Розрізняють режисуру

драми, музичного театру (опери, оперети, балету), кіно, естради, цирку, театралізованих та масових свят.

**Актор** – (франц. *acteur*, від лат. *actor* – виконавець), артист (франц. *artiste*, від лат. *ars* – мистецтво), – виконавець ролей у драматичних, оперних, балетних, естрадних, циркових виставах та у кіно.

**Уява** – здатність людини відтворювати в пам'яті образи колишнього (пережитого) досвіду і поєднувати або втілювати їх у нові образи. Лише сила уяви дає можливість акторові повірити в запропоновані драматургом обставини, перейнятися пристрастями та почуттями героя, ніби вони його власні, щохвилини, органічно, правдиво діяти в образі, уявляючи собі водночас «надзавдання», основний ідейний задум, зерно ролі.

**Художній образ** – особлива форма естетичного освоєння світу, за якої зберігається його предметно-чуттєвий характер, його цілісність, життєвість, конкретність, на відміну від наукового пізнання, що подається у формі абстрактних понять.

**Мізансцена** (розташування на сцені) – це елемент режисерської діяльності, що характеризується здатністю мислити пластичними образами; це композиційна організація сценічного простору.

**Сценографія** – це специфічний, дієво-образотворчий вид мистецтва, що являє собою образне пластичне вирішення сценічного простору засобами предметного середовища, світла, кінетики, костюмів і гримом, і передбачає смислову і фізичну взаємодію з актором-персонажем.

**Декорація** – одяг сцени, що передає матеріальне середовище, в якому діє актор. Декорація твориться за допомогою живопису, графіки, архітектури, освітлення, сценічної техніки, проекції, кіно та інших виражальних прийомів. Головними системами декорації є: кулісна пересувна; кулісно-арочна підйомна; павільйонна; об'ємна; проекційна.

## РОЗДІЛ 2

### ОСОБЛИВОСТІ ПСИХОЛОГІЇ ДИТИНИ В ПРОЦЕСІ НАВЧАННЯ У ТЕАТРАЛЬНОМУ КОЛЕКТИВІ

#### 2.1. **Форми та методи залучення дітей шкільного віку до театральної діяльності.**

Добре відомо, що дві тісно пов'язані між собою ідеї – збудження душі у новій якості та вдале визрівання нового врожаю – є базовими для будь-якої стародавньої культури, міфології та обрядовості. Саме вони лежать в основі Діонісійських свят, з яких пізніше з'явився великий Грецький Театр [15, с. 20-30].

Культура розвивається в часі. Чи це означає, що діти повністю витісняються з процесу культурного будівництва? Однак не можна не відзначити, що у всі віки дитяча театральна творчість була тісно пов'язана з освітою та передачею культурних традицій у найширшому значенні цього слова. У формах театральної гри діти завжди долучалися до основних культурних цінностей своєї громади, до її традицій, вірувань та світогляду загалом. Історія театру, де грають діти, безперервна. Але в ній є особливо яскраві злети. Вони завжди припадають на переломні епохи, в той час, коли стає особливо важливим реалізувати дві взаємозумовлені ідеї.

Перша полягає в тому, щоб передати молодому поколінню культурні цінності минулого в найбільш яскравій, незабутній формі, передати так, щоб вони увійшли до плоті та крові, стали особистісно значущими. Друга думка полягає у вихованні покоління вільних творців, здатних генерувати принципово нові ідеї.

Одне без іншого, як показує історичний досвід, неможливо. Особливий розвиток дитяча театральна творчість отримує в Західній Європі в епоху Середньовіччя, звідки на межі XVI-XVII ст. потрапляє спочатку на Україну, а



потім в Росію. Шкільний театр включається в навчальні плани всіх освітніх установ, спочатку духовних, а потім і світських. Він грає величезну роль у становленні та освіті молодого покоління.

Цікава доля шкільного театру в Росії. Долучити Росію до театральної культури задумав цар Олексій Михайлович. Під час подорожі в Україну вперше побачив він величні театральні вистави і привіз із собою до Москви їх організатора – Симеона Полоцького, доручив йому виховання та навчання своїх дітей. Потім продовживши свою освіту в духовних навчальних закладах Західної Європи. У Москві Симеон Полоцький допомагав знатним боярам, зокрема голові Посольського наказу Артамону Матвееву, у влаштуванні домашніх театрів. Не без впливу Симеона Полоцького та Артамона Матвеева відкривається при дворі Олексія Михайловича «Потішна палата». Там для царя і приближених грають німецькі та російські діти під керівництвом пастора Грегорі, найнятого в німецькій слободі [с. 103, 59]. Вони розігрують сюжети з Біблії та давньогрецької міфології. Незалежно від змісту вистав, у яких завжди звучать натяки на політичні події сучасності. Проте закритий, придворний театр не може виконати тих завдань, які ставить новий час.

Бурхливий розвиток, прагнення цеху до об'єднання та само осмислення на межі 20 та 21 століть є цілком очевидний. І очевидно, що розвиток та осмислення явища відбувається за двома основними напрямками:

- унікальність театру, як навчального та розвиваючого середовища;
- дитячий театр, як здійснення пошуку нової театральної естетики.

Ці два напрями можуть здаватися різними, навіть принципово різними. Режисери та педагоги ще зовсім недавно, на конференціях, присвячених дитячому театральному руху, що проходили у найбільших ТЮГах країни у 80-ті роки, переконано доводили, що цілі мистецтва та педагогіки у дитячих театральних колективах не сумісні. Однак реальна практика своєю завзятістю часто спростовує найпереконливішу теорію.

Дитячі театральні колективи, що йдуть абсолютно різними шляхами, знову і знову намагаються поєднати рішення педагогічних та естетичних

завдань і не бажають їх розмежовувати. Можна на цій підставі дорікати дитячому театральному руху за зайву амбітність і відсутність адекватної самооцінки. І ці закиди у багатьох випадках не будуть безпідставними. Але можна згадати також естетичну теорію гри, що розроблялася Кантом, Шіллером, Хейзінгою та їх послідовниками. Не заглиблюючись у серйозні філософські дослідження, скажімо тільки, що тут стуляються поняття: «гра» та «прекрасне», «гра» та «сміхова культура», «гра» та «свобода», «гра» та «творчість». І саме в цьому злитті філософи та практики культури бачать запоруку її життєздатності та саморозвитку. «Культура не відбувається з гри в результаті деякої еволюції, а виникає у формі гри: культура спочатку розігрується» [12, с. 65].

Можна сперечатися про проблеми та успіхи дитячого театального руху. Можна захоплюватися самовідданістю майстрів, котрі безкорисливо присвятили себе дітям, і водночас гірко нарікати на низький середній рівень професійної підготовки тих, хто займається з дітьми театром. Ці суперечки та розмови у пресі та на конференціях закономірні та неминучі. Але, здається, сьогодні дуже важливо зрозуміти інше. Саме на межі ХХ – ХХІ століть дитячий театр, що пройшов крізь століття, усвідомив себе як цілісне та автономне явище. Значить, саме з цієї точки починається його усвідомлене само будування, рух до ідеалу.

Перш ніж створювати дитячий театральний колектив, людині, яка вирішила займатися цією справою, необхідно відповісти на запитання: «Чого я хочу?» Можливі, наприклад, такі відповіді: хочу подружити дітей у класі; хочу зробити свято; хочу, щоб життя в школі було цікавіше. Варіантів безліч. Але, знайшовши свою відповідь, Ви точно знатимете, чим ви збираєтеся займатися, і це допоможе уникнути зайвих нервових витрат. Завжди легше рухатися до мети, яку ясно уявляєш.

Як правило, у початкових класах створення дитячого театального колективу відбувається в момент народження якогось конкретного свята: «Свято абетки» або всіма улюблений «Новий рік». І тут мета ясна.

Необхідно, щоб було цікаво та весело, і якнайбільше хлопців брало участь у дії.

У середній та старшій школі необхідність створити колектив для проведення конкретного вечора зберігається («День Лицею», «Масляна», «Останній дзвінок» тощо). І в цьому випадку завдання залишаються тими самими: всі беруть участь і всім цікаво.

Однак у середній школі вже нерідко виникає потреба у створенні постійно діючого театального колективу. Ініціаторами створення такої різновікової команди у школі, зазвичай, бувають вчителі гуманітарних предметів: літератури, історії, тощо. Перед ними, звісно, постають складніші завдання. Постійно чинний колектив – це вже заявка не лише на гру, а й на творчість.

Однак шлях, який проходять творці тимчасового та постійного колективу, має багато спільного. Відповівши питанням: «Що хочу?», - відразу необхідно задуматися у тому: «Як це зробити?» Потрібно ясно розуміти, що як у початковій, так і у старшій школі йдеться про створення колективу, учасники якого немає спеціальної театральної підготовки. Окрім бажання «грати в театр» та індивідуального таланту, який належить побачити керівнику, у дітей поки що нічого немає.

Звичайно, приходячи на перше заняття, керівник повинен точно знати, що він має намір запропонувати дітям. Тобто ідея має бути ясною та зрозумілою. Це ще не сценарій майбутньої роботи, а вже каркас. Потрібно розуміти: чому ми вибрали ту чи іншу тему, а ось про те, як ми це реалізуватимемо, можна подумати разом. Навряд чи діти почнуть висувати готові ідеї, якщо їм нічого не запропонувати. Отже, кілька варіантів ідей має бути заздалегідь підготовленим керівником. Якщо запропоновані варіанти не запалили учнів, зневірятися не треба. У будь-якому випадку потрібно перейти до дії.

Наприклад, запропонувати дітям зіграти історію, будь-яку, найпростішу (етюд): передати шпаргалку, що відповідає біля дошки так, щоб

учитель нічого не помітив. Потрібно розподілити ролі, домовитися хто є хто, і, зазвичай, діти охоче входять у гру.

Пробуємо різні варіанти: якщо шпаргалку написано великими літерами, а якщо дрібними... Якщо всі в класі за одне? А якщо хтось шкодить і не хоче передавати шпаргалку? Якщо вчитель зайнятий своєю справою? А якщо він дуже уважно стежить за класом, чи не влаштовує хтось якусь каверзу? Який варіант вийшов цікавішим?

Помітили, що ми вже граємо? Безглуздо, наївно можливо, але граємо. Граєте Ви і ваші учні. Творчий результат таких спроб не дуже важливий, головне, що діти включилися в гру.

Керівник гуртка виступає у грі з молодшими підлітками як найголовніший «пустун» та «розбишака». На початковому етапі згуртування колективу саме він є двигуном всіх ідей. Він пропонує пісні, костюми, грим, рухи. Але при цьому чуйно стежить за тим моментом, коли роль лідера можна буде акуратно передати. Він головний вигадник тільки доти, доки діти не повірять йому, не зрозуміють, що для головного «пустуна» все це серйозно, що з ним можна грати, причому грати по справжньому. Коли учні побачать, наскільки захоплений їхній керівник, зрозуміють – все, що він пропонує, робиться не для «галочки», – тоді вони підуть за ним. І вже після цього «понесуть» йому свої ідеї та проблеми, про які їм хотілося б поговорити. «Власний приклад – найкращий доказ не тільки для інших, але головним чином для себе. Коли ви вимагаєте від інших того, що самі вже здійснили, ви впевнені, що ваші вимоги здійсненні, ви з власного досвіду знаєте, важко воно чи легко.» [50, с. 15].

Коли настане такий період і окреслиться коло проблем, що хвилює маленьких акторів, можна переходити до більш серйозного етапу занять.

З малюками можна повторювати одні і ті ж вправи багато разів. Вони реагуватимуть на знайоме радісно. Там нове слід вводити дуже повільно, непомітно, щоб не було помітних зусиль, але був очевидний позитивний результат. Зі старшими все дещо інакше. Топтання на місці тут неприйнятне.

Діти повинні відчувати, що рухаються вперед. І подолання посильних труднощів принесе їм задоволення, породить законну гордість. На заняттях зі старшими дітьми знайомі справи треба постійно ускладнювати, ставити нові завдання.

Отже, попередній період підготовки до створення колективу завершено. Виникає найголовніше питання: «А що ми ставитимемо?». Керівників театральних колективів початкової школи хотілося б одразу заспокоїти: нічого «ставити» не треба! Саме слово має на увазі щось глобальне. Давайте його залишимо до найкращих часів. Питання: «У що ми гратимемо?», - звучить набагато привабливіше. Задавши це питання дітям, Ви отримаєте багато відповідей. Але ми з вами, швидше за все, вже знаємо, у що грати. Починається діалог. І якщо раптом виникне спільний пошук і взаєморозуміння, станеться маленьке диво: діти стануть співавторами майбутнього театального «проекту», який треба реалізувати якнайшвидше.

Будь-який «глобальний» проект на початковому етапі повинен тривати за часом не більше 30-40 хвилин. Це той час, який будь-яка дитина може «тримати» увагу. Добре, якщо робота складається з невеликих сценок на двох, трьох чи чотирьох осіб. Всі ці сценки можуть бути об'єднані однією спільною ідеєю: «День Вчителя» або «День козацтва» або «Новий рік».

Але кожна з них може бути самодостатньою, тобто як скетч, мати початок та кінець. Такий набір сценок дає багато переваг:

- кожна сцену можна репетирувати окремо від інших;
- зібрати двох-чотирьох людей простіше, ніж усіх «акторів», які необхідні для виконання великої казки;
- кожен учасник сценки несе за неї індивідуальну відповідальність, почуття відповідальності не розмивається, як це буває у масовці, погодьтеся, що це дуже важливо;
- короткі, три-чотири хвилинні сценки дозволяють юним акторам максимально сконцентруватися на майданчику, а потім розслабитися; тобто

не виникне перенапруги, і в той же час «актор» не втрачає зібраності у процесі виступу.

Якщо в кожній сценці три – чотири особи, а всього уривків 6–7 на тридцяти хвилинну виставу, то стає зрозуміло, скільки народу братиме участь у цілому проекті. Коли всі фрагменти зроблено окремо, достатньо двох – трьох зведених занять, щоб усі сценки було зібрано.

Щоб захопити дітей підліткового віку, можна згадати незнайомі їм, незвичайні, «театральні ігри» чи ігри нашого власного дитинства, для дітей – екзотичні. Наприклад, «Конкурс інсценованої пісні».

Чому з пісні починати легше та цікавіше? Зрозуміло, що одного – двох – трьох співаючих можна знайти завжди. Значить, починати вже не так страшно: «Нехай у театрі ми ще ніколи не грали, а от співати – співали». Але слова пісні у нашій театральній грі – не головне. Головне – те, що відбувається на тлі слів. А це може виявитися дуже кумедно. Згадаймо пісню: «Я на сонечку лежу...». Левеня та черепаха – солісти. А ось берег, на якому «лежу» - це вже ціла пантомімічна група: хтось – «пальми», хтось – «хвилі», хтось – «птахи, що пролітають». А якщо група танцюючих носорогів і бегемотів пройде в ритмі африканського танцю, ... уявляєте, яке захоплення зазнають і учасники, і глядачі! Якщо підібрати кілька пісень на певну тематику, то вийде маленька музично-пластична вистава. Або створити «театральний зоопарк» діти любляють звірів, і завдяки цьому завданню вони дізнаються що таке етюд. «У класі та на лекціях Страсберг наголошував, що вправи з тваринами допомагають актору мислити, говорити, рухатися та почуватися найбільш природньо у своєму людському образі. Під час роботи над певною роллю ви відокремлюєте основні характеристики тварини або його звички, що символізують природу вашого персонажа. Запитайте себе, яка тварина найкраще охопить особистість вашого персонажа...» [30, с. 153].

У старших класах чомусь прийнято починати створення театального гуртка з постановок матеріалу тією чи іншою мірою пов'язаного зі шкільною

програмою, переважно з програмою з літератури. І тут, здається, головна помилка. «Грати» драматургію, найчастіше українську, старшокласники, які уявлення не мають, як себе тримати на сцені і що робити, просто не можуть. Це завдання непосильне для колективу-початківця.

Старші діти приходять до театрального гуртка досить усвідомлено. Питання про «наказні» вистави: «гратимеш Мину Мазайло або «два» отримаєш», - не розглядаються, оскільки з таких витівок нічого доброго не виходить.

Старшокласникам часто хочеться «серйозної» роботи над «справжньою» драматургією. Однак коли така робота починається, у більшості з них опускаються руки, зникає інтерес. І це природно: не можна із задоволенням виконувати роботу, до якої не готовий.

Зі старшокласниками, так само як з молодшими, найкраще починати з простіших і веселіших речей. Тим більше вони, на відміну від молодших підлітків, вже перестали соромитися по-дитячому пустувати, і мають гарне почуття гумору. Локальна тема дозволить створити виставу, що складається з коротких фрагментів. А це вже суттєво полегшить завдання. У процесі твору та виконання цих робіт відразу визначаються лідери в різних галузях діяльності: ті, хто дуже хочуть на сцену, ті, хто хочуть, але менше, ті, хто хочуть складати тексти, пиляти, стругати та забивати цвяхи, возитися з апаратурою, та т. д. Якщо керівником точно знайдено тему, яка «заводить» учнів, підштовхує їх у тому, що щось робити, - отже, все вийде.

Давно відомо, що гумор викликає бурхливу реакцію глядачів – сміх. Для тих, хто в цей момент на сцені, це буде найкращою похвалою.

А, крім того, дозволить вирішити серйозну проблему – молоді актори перестануть боятися бути на сцені кумедними. Це дуже важливо. Той, хто боїться бути на майданчику смішним, ніколи не набуде справжньої акторської свободи.

Важливо й те, що реакція глядачів слугуватиме єднанню членів гуртка, бо сміх та оплески – це вже успіх. У тих, хто хоч раз пережив цей момент,

виникає потреба пережити його ще. А що для цього потрібне? Працювати далі, зробити щось веселе, щоб знову сміялися і ляскали, а потім можна спробувати зробити щось серйозне, щоб плакали і не ляскали – це ще вища нагорода.

Від керівника залежить напрям роботи гуртка загалом. Окрім напряму, давайте розглянемо більш детально дитячу психіку дітей різного віку, та форми і методи праці з ними.

У молодшому шкільному віці, коли ми маємо справу з актуальністю кінетичних форм сприйняття та освоєння світу, синкретичністю світорозуміння, коли дитина ще не поділяє живе та неживе, одухотворяючи, «олюднюючи» речі та явища дійсності, гра - найважливіший (якщо не єдиний!) спосіб осмислення світу. Дитина сприймає світ усім комплексом своїх здібностей: чуттєвих, раціональних, емоційних, асоціативних. Активні усі рецептори.

Для цього періоду характерна мовна домінанта, навчання мовам культури: мова, жест, міміка, пластика, мова образотворчого мистецтва та музики. Синкретизм світосприйняття співвідноситься з ігровою театральною діяльністю. Тут можна зіграти все: одушевити стихії (вогонь, вода, земля); уявити світ тварин і рослин; зіграти абетку і навіть таблицю множення; стати героєм казки чи міфу. Театр «працює» тут у освоєнні мов природи, культури, науки, пропонуючи освітній засіб, що відповідає віковому образу світу та людини в ньому.

Для середнього віку характерний експериментальний імпульс, розвиток мови та аналітичного мислення, інтерес до «ми» більш ніж до «я». Тут, у освоєнні історико-культурного матеріалу, образів героїв та епох, актуальний і відповідний перебіг шкільного театру, що акцентує увагу на способах особистісного входження у культурну епоху. Не повторюючи та не дублюючи, але оновлюючи та коригуючи, уточнюючи та одушевляючи навчальний матеріал, театр акцентує уяву, аналітичні здібності, словесно-пластичні здібності дітей. Уроки культуро-творчого типу, відтворюючи



образи епох, суттєвий компонент освітнього процесу; їх форми, зміст, тематика виявляються дуже різноманітними у досвіді шкіл, що працюють за цією моделлю.

У старшому (юнацькому) віці актуальні проблеми самосвідомості, питання відносини в системі «я і світ», акцентується завдання соціокультурної самоідентифікації особистості, питання ціннісних сенсо-життєвих орієнтирів у світі. Виникає необхідність отримання цілісного уявлення про світ та відчуття себе у ньому. І тут завдання театральної творчості збігається з юнацьким пошуком себе, забезпечуючи особи, що стає особистою, повноцінний і адекватний зв'язок зі світом і з самим собою у цьому світі. Тут актуальні композиції на моральні теми (Добро і Зло, Любов, Пам'ять, Поезія та ін.); теми громадянськості та правової культури. І, звичайно ж (за умови повноцінної театральної роботи на попередніх освітніх шаблях), звернення до класичного та сучасного драматургічного матеріалу.

Процес освоєння такої моделі є, безперечно, глибоко творчим, що викликає до дії і потребує напруги всіх життєвих, творчих сил молодій людині – духовних та фізичних – зв'язок зі світом треба здійснювати, образно кажучи, відразу на кількох рівнях: інтелектуально-пізнавальному, художньому, моральному тощо. Це і є творчість у широкому загальнолюдському значенні.

Крім того, театр як художнє явище, як творчий організм, де неоднозначно переплетені різні сторони людської діяльності, може стати тим середовищем, яке дає можливості у вирішенні найважливіших завдань:

По-перше, у створенні оптимальних умов активного пристосування до нової соціальної реальності.

Сучасні діти гостро відчують «дорослі» проблеми: інфляцію, економічну дорожнечу життя, зростання злочинності. Вони болісно переживають із приводу соціальних колізій (матеріальної нерівності, відмінності можливостей). Тому підлітки нерідко схильні до песимізму.

По-друге, у задоволенні соціальних потреб дитини: у спілкуванні, у пізнанні себе та навколишнього світу, у творчості.

По-третє, у закладанні основ професіоналізму.

В атмосфері співробітництва, співтворчості, співпереживання дитина має можливість задовольнити потреби в людських зв'язках, у самоствердженні, у системі орієнтації та об'єкті поклоніння, що, на думку Е. Фромма, нейтралізує почуття самотності, неприйнятне для підлітків [62].

Вся система театральних занять покликана допомогти дитині подолати внутрішні перепони, звільнитися від комплексів та відчутти власну унікальність, але – не винятковість. Важливо навчитися бачити ціле і себе в системі цілого, усвідомити значимість інших навколо себе.

На відміну від шкільного гуртка акторської майстерності, студентські роки навчання не здаються такими «веселими». Вища освіта є завершальним етапом процесу отримання фахової освіти та основною стадією спеціалізації й професійної підготовки майбутніх фахівців. Здобування в мистецькому закладі вищої освіти акторської професії справляє значний вплив на психіку студентів, на становлення їх особистості. При цьому навчання характеризується значним емоційним та інтелектуальним напруженням, наявністю стресових ситуацій, що негативно позначається на психофізичному стані студентів.

Психіка актора, – на думку Б. Захави, – «належить не тільки актору-творцю, а й актору-образу: вона, так само як і тіло, служить матеріалом, з якого актор творить свою роль. Отже, психіка актора і його тіло в своїй єдності одночасно є і носієм творчості і його матеріалом» [23, с. 20]. Саме тому психічне здоров'я актора, опанування ним своїх психофізичних даних є важливим завданням театральної педагогіки.

Аналіз спеціальної літератури свідчить, що питання оптимізації психічного стану студентів є актуальним, оскільки він значною мірою визначає успішність їх навчання у вищих навчальних закладах та професійне становлення. Дослідники вказують на низку факторів, які впливають на

психічний стан студентів, зокрема, високі показники хронічної втоми, існування афективних порушень, демотивації тощо, що відображається на якості життя і навчання. Важливо, що пошук шляхів оптимізації психічного стану є особливо актуальним у студентському віці, оскільки саме у цей час формується майбутній професіонал, носій інтелектуального та мистецького потенціалу нації.

Психічні стани, що значною мірою зумовлюють протікання психічних процесів, фізичне та психічне здоров'я студентів є важливими детермінантами успішності у навчанні. Виникаючи у процесі навчальної діяльності, психічні стани є не тільки невід'ємним її компонентом, а й активно виконують функцію регуляції самої діяльності.

Негативно забарвлені психічні «стани (апатія, тривожність, страх, сонливість, втома) зменшують прояви таких професійно важливих якостей як спрямованість на людину, комунікабельність, культурність, креативність» [71, с. 24].

Труднощі й можливі невдачі в навчальній акторській діяльності за певних умов можуть призвести до виникнення стану фрустрації, коли особисто значимий мотив залишається незадоволеним або його задоволення гальмується, а почуття незадоволення перевищує «поріг терпимості» конкретного студента. Якщо у студента-актора часто повторюються фрустрації, то його особистість може набути деформаційних рис, таких як агресивність, задрісність, озлобленість, нерішучість, млявість, байдужість, безініціативність тощо.

Негативну роль у забезпеченні психічного здоров'я здобувачів акторської професії відіграє булінг, що визначається як «діяння учасників освітнього процесу, які полягають у психологічному, фізичному, економічному, сексуальному насильстві, у тому числі із застосуванням засобів електронних комунікацій, що вчиняються стосовно малолітньої чи неповнолітньої особи або такою особою стосовно інших учасників освітнього процесу, внаслідок чого могла бути чи була заподіяна шкода

психічному або фізичному здоров'ю потерпілого» [40]. Поради психолога допоможуть студенту-актору уникнути цькування і здобути фахову освіту з мінімальною втратою психічного здоров'я.

Знання психології потрібне майбутньому акторові також для опанування роллю. «На відміну від психології переживання звичайної людини, психологія переживання актора в ролі є саморегулюючим процесом у всіх випадках, тобто навіть у сценах, коли персонаж один. Таке саморегулювання стосується і особливостей функціонування організму в ході переживання – актор відстежує, контролює та управляє перебігом його змін. Тобто актор сам творить цю психологію та керує нею на основі досвіду і на прикладі життєвої психології» [3, с. 115]. Чимало голлівудських акторів мають психолога, який допомагає їм опанувати власну психіку, роль у кінофільмі і бути постійно в робочому психофізичному тонусі.

Сучасний стан навчальної діяльності в мистецьких закладах вищої освіти вимагає подальших досліджень щодо використання психології з метою оптимізації психічного стану студентів-акторів та підвищення ефективності їх професійної підготовки.

Тому на відміну від студентського навчання, задача педагога «шкільного театру» не створити психологічної проблеми для дітей та підлітків, бо в першу чергу, діти – це несформований психічний організм. «При цьому безпосередньо негативне значення для психічного розвитку має педагогічна занедбаність – повне або часткове виключення дитини із системи навчально-виховних впливів, нездоровий психологічний клімат у родині, неправильне виховання, неповне виховання та виховання поза сім'єю» [6, с. 123].

Таким чином, будучи вписаною у навчальний процес, система «шкільний театр» є підсистемою освітнього простору школи і, не розчиняючись у ньому, передбачає наявність приватних і конкретних цілей у собі. Дитина, яка вступає у театралізовану гру, має власні інтереси; педагог-режисер веде свою діяльність у власній системі; школа - вчителі та

адміністрація - бачать завдання школи по-своєму і так далі. Тому необхідно мати на увазі, що діяльність шкільного театру – це особливий специфічний процес, в якому досягається гармонізація всіх цих приватних цілей.

Починаючи цю роботу, колективу школи слід чітко зрозуміти можливості театралізації та місце шкільного театру в школі з її власними традиціями та способами організації навчального процесу. Тоді потрібно вибрати та вибудувати наявні та можливі форми: урок, студія, факультатив. Нам є необхідним поєднання цих трьох форм.

Розвиваюча функція театру має специфічні особливості прояву (зони найближчого розвитку) залежно від віку дитини та характеру її театральнотворчої захопленості.

Перший етап навчання театру (молодші класи) пов'язані з театральними заняттями дітей під час уроків і позакласної роботи. Особливо перспективним видається введення до навчального плану початкової школи інтегрального уроку «Театр». Називатися він може по-різному: «Початок театру», «Театральні ігри», краще скромніше, ніж «Акторська майстерність» або «Сценічний рух».

Саме синтетичний, збагачуючий аспект у вивченні перших основ мистецтва найбільше сприяє цілісному художньому осягненню дітьми навколишнього світу. Основну частину першого року навчання займають розвиваючі ігри, рухові артикуляційні вправи. Вони входять до складу кожного уроку. Велике увага приділяється розвитку уяви. Пропонуються ігри в асоціації, складання пропозицій, оповідань на задану тему, уявні подорожі, самостійні етюди. Діти знайомляться зі специфікою театральної гри, з такими поняттями, як герой та його характер, дії та вчинки, види дій, мова театру.

Як показує практика, театральні методи можуть використовуватись на будь-яких уроках. Наприклад, викладачі з м. Єкатеринбурга Ольга Данів та Андрій Куранов говорять про те, що «Театр – це природний шлях запровадження дитини дошкільного та молодшого шкільного віку у простір науки математики. Формування у дитини логічного мислення, природничого

світогляду та активного пізнавального підходу до світу, що його оточує, до самого себе» [19, с. 40]

Автори стверджують, що математичне поняття, абстрактний об'єкт для дитини є іграшка, учасник гри, персонаж казки. Розвиток гри або сюжет казки пробуджує його дієвий інтерес до невідомого, є поштовхом до пізнання. Найбільш адекватним засобом для побудови театралізованого навчання іноземної мови у ранньому віці є казка, на нашу думку.

По-перше, казки складають величезний пласт дитячої культури англomовних країн та світової культури в цілому, який зручний для засвоєння саме у цьому віці. Саме з казки починається оволодіння дитиною літературною спадщиною.

По-друге, казка є стимулом до мислення та засобом задоволення потреб дітей: потреба до перетворення; інтерес до всього незвичайного, яке у казці відчувається як звичайне; потреба до співпереживання, самовираження, фантазії.

По-третє, твір та драматизація своїх казок дає більше змогу розвитку творчого потенціалу особистості у процесі постійного зміни. Розвиваючи цю потребу через захоплюючі ігри-вправи, ми допомагаємо розкриттю можливостей людини.

Українські народні казки... Вони так близькі, знайомі малюкам, від них віє теплом і домашнім затишком, вони повертають нас до наших джерел, наших предків... Ці казки запрограмовані у нас на генетичному рівні. На заняттях ми читаємо казку, обговорюємо, а потім розігруємо по ролях.

Урок-імпрровізація, урок-тренінг. Ми фантазуємо і експериментуємо, перевтілюємося і вигадуємо... З цих уроків-імпрровізацій може народитися ціла вистава. Гра тісно пов'язана із формуванням творчих здібностей дітей. А основа будь-якої творчості – увага. «Увага є процес» - чудове твердження М.А. Чехова, адже в самому слові «процес» полягає динаміка, що дає імпульс активній діяльності, що відкриває простір увазі, що народжується від відчуття та бачення [66, с. 375-376].

У тому, що творча уява вже достатньо розвинена грою, що не знаходить собі належного місця в сучасному процесі навчання, складає серйозний прорахунок педагогіці, але театральні методики з їх творчими іграми, заснованими на фантазуванні, імпрровізації, можуть заповнити цю прогалину та реалізувати творчий потенціал дитини.

Подібність гри дитячої та театральної лежить на поверхні. «Інстинкт театру» криється в самій природі дитячої психіки та життєдіяльності, в ігровому одязі (виконання різноманітних ролей), у не загальмованості, у м'язовій розкутості реакцій. Театральне виховання в початковій школі має ґрунтуватися на психологічній схильності дитини до ігрового уявлення та перевтілення.

Прикладом драматичної творчості, де ігрова діяльність виступає як основна, є ігри-драматизації. Це свого роду невеликі сценки, у яких першорядне значення має імпрровізація.

У процесі занять етюди-імпрровізації, як правило, переростають у спектакль-гру, на якому з елементарних ігрових ситуацій — «кубиків» утворюються найпростіші сюжетні схеми, що обростають все новими та новими деталями та запропонованими обставинами. Вистава-гра як драматична форма не вимагає жорстких репетицій, основне його завдання - розвиток у дитині здатності емоційно відгукнутися на художню вигадку.

«...коли дитяча театральна творчість прагне безпосередньо відтворити форми дорослого театру, це стає мало підходящим для дітей заняттям ...» [10, с. 66-67] Ігри-драматизації лише тоді будуть творчими, коли в основі лежатиме імпрровізація. Цей вид діяльності привертає увагу дітей втіленням власного задуму та фантазії, підвищує емоційний рівень сприйняття мистецтва театру, розвиває виконавські навички, формує інтерес до самостійної творчості.

Другий етап (середні класи) – урок, факультатив «Година театру», театральна самодіяльність; у цих формах народжується поєднання інтересу до професійного театру та самодіяльної театральної творчості. Однак якщо

діти середніх класів вперше зустрічаються з уроком Театру, то наш досвід підказує, що з ними значною мірою можна повторити завдання початкових класів: розвиток базових якостей особистості, що впливають на формування театральнo-творчої діяльності.

Курс театру у школі передбачає детальне вивчення історії театру. Ці знання подаються в історичному розрізі, пов'язуються з основними етапами розвитку. Передбачається виразне читання уривків із п'єс, підготовка фрагментів вистав. Учні вже знають, що в основі театральнoго мистецтва лежить гра актора. Вони протягом усіх років займаються акторськими тренінгами. Саме у середніх класах доцільно використовувати методи театралізації під час уроків літератури, іноземної мови, історії, біології.

Основна мета – зацікавити учнів вивченням предмета, розвиваючи цілісне сприйняття навколишнього світу через призму театралізації окремих тем шкільного курсу біології. Розроблено різні форми використання методики на уроках: урок-подорож, урок-казка, урок-вистава, урок у віршах, доповіді та повідомлення, інтегровані уроки. Особливу увагу приділено постановці біологічних вистав як вищої форми театралізації предмета на прикладі рок-опери «Життя і смерть клітини звичайної», шоу-драми «Повзе амеба по субстрату» та водевілю «Екологія та міфи... коралові рифи!» [47, с. 78–79]. Переваги цієї форми викладання біології полягають у більш глибокому осмисленні учнями теми, що вивчається, гармонійному розвитку закладених у кожній дитині прихованих творчих здібностей.

Одночасно відбувається якісне переродження викладача: з вузькоспеціалізованого вчителя він стає різнобічно розвиненою особистістю.

Таким чином, театралізація процесу, привнесення всіх видів мистецтва в суто науковий предмет допомагає учням глибше осмислити та зрозуміти біологію та одночасно розвиває у дітей здатність відчувати, розуміти, любити все прекрасне.

На третьому етапі (старші класи) – театральне навчання ґрунтується на взаємодії всіх компонентів системи: поглиблена робота під час уроків



літератури, факультатив «Основи театральної культури», нарешті, шкільний театр-студія.

Учням пропонується спеціалізація на вибір базі факультативів чи варіативної частини навчального плану. У школі організується театральна студія, куди ходять учні, які виявили інтерес до майстерності актора та режисера. У студії діти готують вистави, продовжують займатися акторським тренінгом. Крім того, учням пропонуються спецкурси, спрямовані на професійну орієнтацію дітей, які б хотіли пов'язати своє життя з мистецтвом, але не бачать у собі талант актора, режисера, художника.

Спецкурс «Театр як об'єкт науки». Цей спецкурс орієнтує учнів на такі професії, як театрознавець, працівник літературної частини театру, театральний критик, журналіст, бібліограф. В рамках курсу даються основи театрознавства, аналізу драми та спектаклю. Учні відвідують театри, пишуть рецензії, їм пропонується дослідницька робота зі збору та обробки інформації про місцеві театри та театральних діячів. Спецкурс «Театр як елемент суспільного духовного виробництва». Цей спецкурс орієнтує учнів на спектр професій управління театральньо-видовищним підприємством: керівник театрального чи концертного колективу, адміністратор, економіст. Серед напрямів спецкурсу: основи економіки невиробничої сфери, економіка та менеджмент у театрі, концертному колективі, цирку, клубі, психологія управління. В курс можна включати виробничу практику, а після закінчення школи видавати посвідчення, тим більше, що адміністратором концертної групи або театру можна працювати, не маючи спеціальної освіти.

Спецкурси та студія дають професійну орієнтацію та припускають, що деякі з учнів продовжуватимуть подальше навчання в училищах та вишах за відповідними спеціальностями. У початковій школі це розвиваючі ігри, елементи театралізації під час уроків, знайомство з театром, як вид мистецтва. У середній ланці діти починають вивчати історію зарубіжної театральної культури, пробують свої сили у створенні міні-вистав. Є. Н. Кедярка у своїй публікації «Роль уроків театру у розвитку особистості

старшокласників» розповідає про програму курсу театру у старших класах. Ця програма має три напрями: вивчення історії та традицій російської національної театральної культури; основи театрознавства (мета цього розділу – виховання розумного, доброзичливого глядача, здатного зрозуміти та оцінити гідно твір сценічного мистецтва); акторська майстерність (розвиваючи вправи на оволодіння навичками правильного дихання, дикції, розвиток асоціативної, м'язової та образної пам'яті, уваги, зняття внутрішнього затиску, набуття свободи) [27].

У середніх школах викладання історії може поєднуватись з позакласною роботою – театралізацією історичних подій. В результаті синтезу науки та театру може виникнути шкільний театр історичної мініатюри. Сценарії доцільно створювати на базі навчальних програм та додаткового матеріалу. Вистави можуть бути музично оформлені. Спроба об'єднання театру та історії у школі не нова, але, як правило, вона зводиться до гурткової роботи з незначним охопленням здібних учнів.

Театралізація історичних подій дасть можливість залучати всіх учнів. З'явиться можливість виявлення та розвитку творчих здібностей кожної дитини. Театральний елемент може бути присутній на уроці постійно, підвищуючи інтерес учнів до історії. Цю методику можна успішно проводити з різними контингентами учнів: загальноосвітня школа; класи з обдарованими дітьми; класи компенсуючого навчання; сільська школа.

## **2.2. Психофізичний розвиток дитини засобами театрального мистецтва**

Здатність дітей захоплено грати між собою та їхня барвиста фантазія, що виявляється під час такої гри, можуть легко обдурити педагога, який вважає, що цього достатньо для створення цікавої театральної роботи. Справа в тому, що закони дитячої гри та закони сцени різні. Грати для себе, «за зачиненими дверима» і грати публічно – зовсім не одне і те саме. Гра

«для себе» психологічно природна, гра «на публіку» суперечить природі [32, с. 33-38]. Про це багато думав і писав К. С. Станіславський.

Закони дитячої гри рухливі та мінливі (ми домовилися грати так, а потім на ходу перемовилися і почали грати по-іншому). А закон, яким будується художній образ, задається художником кожному, у конкретному творі, один раз. У дитячій грі багато умовності, зрозумілої лише граючим, в ній можливі будь-які перепустки фрагментів дії, утрируване позначення якихось явищ. У театрі все це можливо далеко не завжди. Але при цьому буде зовсім не правильним, створюючи дитячий театральний колектив, ігнорувати закони дитячої гри та вчити дітей «грати по дорослому». Це одразу омертвить витівку, перекривши можливість творчої самореалізації дітей.

Театрально-ігрове мистецтво є могутнім засобом формування духовності. Воно відображає в художньому образі принципово новий рівень дійсності. Виступає як універсальний засіб бачення світу очима іншої людини, перетворення зовнішніх культурних сенсів у духовний світ особистості.

Режисерські засоби допомагають у формуванні сукупності почуттів та ідей дитини. Якщо виховне значення інших форм суспільного пізнання має частковий характер, то використання режисерських засобів у вихованні впливає комплексно на розум і серце. І немає такого кутка людської душі, який вони не змогли б зачепити своїм впливом. Режисерські засоби допомагають у формуванні цілісної особистості.

Режисерські засоби в театрально-ігровому мистецтві є незамінними у духовному становленні соціальної людини, адже у людського мислення два крила. Одне – раціонально-логічне, наукове мислення. Друге – емоційно-образне, художнє. Раціонально-логічна форма панує в науці. Вона дозволяє пізнавати закономірності світу. Емоційно-образна форма панує в різноманітних формах мистецтва, таких як театрально-ігрове. Вона дає можливість пізнавати і формувати ставлення до світу. Відкрити світ

художніх цінностей, пробудити в особистості прагнення до творчості, до розкриття власної індивідуальності – це двоєдина мета, яку переслідує режисер. Вона визначає функціонування мистецтва і культури в суспільстві.

Сучасне театральне мистецтво, навіть в своїх авангардних проявах, базується на творчих відкриттях К. Станіславського. Не розуміючи їх, протиборствуючи їм, актори, режисери, театральні педагоги все одно підсвідомо опираються на відкриття генія, як на точку відліку. Не є виключенням і дитячий театральний рух.

Режисер повинен чітко усвідомити всі перипетії п'єси, прослідкувати яким чином герої рухаються від зав'язки до розв'язки і які події на цьому шляху «повертають» сюжет. Поняття події трактується в режисурі і літературознавстві по-різному. То ж під подією ми розуміємо такі вчинки, які різко змінюють хід сюжету і впливають на долю кожного з персонажів п'єси. Для того, щоб зрозуміти, чи є вчинок подією, слід уявити собі, що було б, якби цього вчинку взагалі не було. Якщо п'єса розвиватиметься без змін, то значить, що це не подія. Визначені події вибудовуються у подієвий ряд. Всі події мають бути донесені до глядача точно і зрозуміло. Крім цього важливо з'ясувати найголовніші подієві точки: зав'язку, кульмінацію і розв'язку. Наприклад, кульмінація свідчить про досягнення у п'єсі такої точки розвитку, після якої пристрасті починають затухати. Тобто, кульмінація – це подія, яка вносить кардинальні зміни у долю всіх дійових осіб, заставляє їх проявитись по-новому [52, с. 135].

Працюючи з дітьми, театральні педагоги вибирають з усієї скарбниці, яку залишив великий режисер і педагог, одну межу, один прийом, окремі вправи. Адже, вся система виховання актора, запропонована Костянтином Сергійовичем, занадто складна для маленької людини. Можемо згадати і проблеми початку творчого шляху майстра, коли в пошуках таємниці перевтілення і він сам, і актори ледве не заходили за межі здорового глузду. Без сумніву, «перевтілення» в тому сенсі, як розуміли його прихильники МХАТу в кінці XIX ст., – тимчасова втрата власної особистості і заміна її

особистістю героя – для дитини небезпечно. Втім, це небезпечно і для дорослого. Важко не погодитися і з тим, що система Станіславського, якою вона постала в середині творчого шляху майстра, – система численної кількості елементів – занадто об'ємна для використання її в дитячому театральному колективі. Особливо в театральній грі, де, в принципі, велика увага приділяється іграм. Тут не йдеться про свідомий і остаточний вибір життєвого шляху. В учасників театру не має цілі присвятити себе акторській професії.

Вправи, які передбачає методика роботи з дітьми, повинні бути простими, доступними, наглядними і в ту ж мить мати перспективу. Вони є ніби мініатюрною моделлю всього методу фізичних дій.

Метод фізичної дії, який рухається від того самого акторського «Я», яке стоїть першим у формулі системи: «я дію в запропонованих обставинах», - Станіславський сформулював в кінці творчого шляху. Цей хід приховує в собі багато відкриттів. Він насичує перше природне прагнення молодої людини, яка прийшла навчатися театральній грі, одразу виразити себе в творчості, відкриває їй всю складність і неосяжність цього світу, перебудовує її індивідуальний склад мислення на театральний лад, що дуже важливо і складно на перший час. Цей метод йде за учнем, його природними потребами, природою, ламати яку не можна. Здатність творити на сцені потребує детального розвитку, її потрібно рости бережно, не поспішаючи. Прояв такої творчості на перший час, як правило, незграбний, примітивний – цього не потрібно лякатися.

Учень повинен вчити себе сам – відкривати для себе всі таємниці вільного існування на сцені і в житті. Такий шлях найбільш складний і для учнів, і для педагогів. Назвемо його «педагогікою кореня», або «педагогікою процесу». Він принципово відрізняється від тої традиційної методики викладання, коли учні пасивні. «З ініціативою чи без ініціативи? Схоплює та розвиває чи не схоплює? Ось питання, які не дають мені спокою. Коли після вечірнього чаю настала тиша, я замкнувся у своїй кімнаті, сів зручніше на

диван, обклався подушками, заплющив очі і, незважаючи на втому, почав мріяти. Але з першого моменту мою увагу відвернули світлові круги, відблиски різних кольорів, які з'являлися і повзли в темряві перед заплющеними очима. Я загасив лампу, припускаючи, що вона спричиняє ці явища. "Про що ж мріяти?" – вигадував я. Але уява не спала. Воно малювало мені верхівки дерев великого соснового лісу, які розмірено й плавно погойдувалися від тихого вітру. Це було приємно. Здивувався запах свіжого повітря. Звідкись... у тишу... пробралися звуки годинника, що цокає. Я задрімав. «Ну, звичайно! - вирішив я, стрепенувшись. – Не можна ж мріяти без ініціативи. Полечу на аероплані! Над верхівками лісу. Ось я пролітаю над ними, над полями, річками, містами, селами... над... верхівками дерев. .. Вони повільно-повільно гойдаються... Пахне свіжим повітрям і сосною... Тикає годинник... Хто це хропе? Невже я сам? Заснув?.. Чи довго?..» У ідальні мілини... пересували меблі... Через фіранки пробивалося ранкове світло. Годинник пробив вісім. Ініціатива» [52, с. 40–42].

Згідно традиційної системи, яку ми умовно назвемо «педагогікою результату», педагоги та учні роз'єднані – займаються двома різними справами: одні викладають, інші отримують знання. І знання, які легко дісталися, швидко забуваються. Навпаки, активна позиція учнів перетворюють для них процес навчання в особистісну значиму діяльність. Це дуже важливо не тільки для театральної педагогіки, але й для педагогіки в цілому. Позиція самостійного пошуку істини і перевірка її самостійною практикою – ось принцип навчання К.С. Станіславського. Саме тому сьогодні до «системи» проявляють інтерес талановиті педагоги, які працюють в найрізноманітніших сферах знань.

Заняття в гуртку відрізняються від професійної діяльності тим, що в ньому майбутні учні мають право помилятися. В професійній діяльності помилок не пробачають. Дитина може помилятися в гуртку, помилка в театрі – це провал. За цією логікою учні в театральній студії повинні

створити максимум помилок, щоб максимально наповнено оволодіти своєю можливою майбутньою професією.

Не можна учню нав'язувати своє режисерське уявлення – потрібно підвести учня до народження свого особистого. Не можна нав'язувати учневі знання, необхідності в яких він ще не усвідомив. Учень повинен зіткнутися з проблемою на практиці і сам запитати «чому?» – ось коли педагог віддає свої знання, які стають тепер необхідними.

Актор в школі Станіславського повинен був рости сам; педагог же стимулював його ріст, підживлював шлях, по якому він ішов, створював максимально сприятливі умови для цього росту. Процес навчання був процесом розвитку особистості учня, все більш повним розкриттям його індивідуальності, стимулюванням його самостійної творчості. А це, перш за все, впливало на розвиток комунікабельності. Це дуже важливо в роботі режисера з дітьми. Адже комунікабельність, в більшій мірі, спрямована на розвиток особистості, ніж на професійну підготовку актора. Ось чому необхідний опосередкований підхід в навчанні. Треба не нав'язувати учню готовий результат, а опосередковано підводити його до того, щоб він знайшов вірний результат сам.

Принцип К. Станіславського «від простого до складного» веде до поступового, все більш глибокого оволодіння мистецтвом театру. В процесі роботи змінюється складність матеріалу, який засвоюють учні, ускладнюються цілі і задачі, які цей матеріал перед ними ставить, принципи підходу до матеріалу і оволодіння ним залишаються непорушними. Метод фізичної дії не повинен змінюватися в своїх основних положеннях в залежності від того, над етюдом, уривком, театралізовано-ігровою програмою чи над цілою виставою іде робота. Принципи акторської гри, роботи над роллю, весь шлях до перевтілення повинні залишатися єдиними протягом всіх років навчання.

К. Станіславський виділяє в роботі актора два основних етапи: робота над собою і робота над роллю. На ці етапи, по суті, ділиться і процес

навчання актора. Специфікою першого етапу є оволодіння творчими положеннями методу на найпростішому, елементарному рівні. Тут мова йде про «повернення» людини до себе, від активізації фантазії і уяви до надбання свободи. Але все це повинно бути обов'язково творчим – в тому мінімальному обсязі, на який здатні діти.

Дуже важливо спробувати одразу усвідомити, що дитячий театр – самобутнє явище. Не варто прагнути до того, щоб «все було як у дорослих». Краще пошукати можливості, властиві саме дитячій природі, такі можливості, яких, до речі, дорослий театр може бути позбавлений. Як не важко здогадатися, це, перш за все, щирість та азарт, які є невід'ємною частиною природи здорової дитини. Діти фізично активніші за дорослих акторів, вони гнучкіші, і тілесно, і психологічно. Крім того, вони не обтяжені так сильно життєвими турботами, які заважають дорослим цілком віддаватись творчості. Все це серйозні гідності. Фокус полягає в тому, щоб знайти таку форму побудови свята, вистави, уявлення, в якій закони дитячої гри та особливості дитячої природи стали б визначальними для створення мистецької мови.

Насамперед, цілі та завдання, які педагог ставить перед дітьми, мають бути реальними та здійсненними. А це означає, що вони мають бути максимально конкретними та зрозумілими. «Метод фізичних дій» К. С. Станіславського тут неоціненний. Якщо ви скажете маленькій дівчинці, що грає Попелюшку, що вона повинна тривожитися, чекаючи появи мачухи, швидше за все, нічого хорошого у «акторки» не вийде. Або вона нічого не робитиме, або награватиме і буде метушитися. Але якщо Ви скажете їй, що до того, як мачуха з'явиться на сцені (а це станеться, скажімо, на п'ять рахунків), вона повинна встигнути вимести підлогу та полити квіточки, «акторка» легко впорається з вашим завданням.

К.С. Станіславський казав: «Зараз я покажу вам так зване коло уваги. Він уявляє не одну точку, а цілу ділянку малого розміру яка містить багато



самостійних об'єктів. Погляд перескакує з одного об'єкта на інший, але не переходить кордонів, окреслених колом уваги» [49, с. 112].

Можна відзначити, що ця вправа поступово розвиває відчуття «внутрішнього екрану», що стимулює різні образи уяви. Результат цього процесу – розвиток різноманітних тілесних відчуттів, що мають, зрозуміло, індивідуальне забарвлення. Сам К.С. Станіславський також пропонував своїм студентам шлях від великого кола до маленького та назад. Такий уявний рух і така «гра» з розмірами та межами кіл, природно, активізують і розвивають уявні відчуття актора, включаючи його підсвідомість.

Вправи на концентрацію уваги сприяють внутрішньому заспокоєнню та зосередженню на власних внутрішніх відчуттях. Одна з таких вправ, названа тренерами-психологами «5-4-3-2-1» дуже подібна до «кола уваги» К.С. Станіславського. Наведемо тут порядок виконання цієї вправи.

Подивіться та опишіть 5 об'єктів (один за одним). Сфокусуйтеся на 5 звуках та опишіть їх (один за одним). Сфокусуйтеся на 5 фізичних відчуттях, які ви відчуваєте у своєму тілі та опишіть їх (один за одним). Почніть знову, але з 4 об'єктами, 4 звуками та 4 відчуттями тіла. Почніть знову з 3 об'єктами, 3 звуками та 3 відчуттями тіла. Почніть знову з 2 предметами, 2 звуками та 2 відчуттями тіла. Почніть знову: 1 об'єкт, 1 звук та 1 відчуття тіла.

Описи мають бути конкретними: «Там є стілець, і я бачу вигнутий край сидіння, він виглядає елегантно та комфортно». Дозволяється кілька разів називати ті ж самі об'єкти, звуки та відчуття.

Ця вправа може виконуватися і як розслаблююча вправа у зручному положенні сидячи або лежачи. Можна уявити об'єкти в кімнаті з закритими очима і згадати деталі, також можна створити свій власний шум, наприклад, акуратно щось промасажувати рукою, наприклад, голову прислухатися до свого дихання.

Наступний варіант вправи – поєднання описів з відчуттями, наприклад, радості, подяки. Наприклад: Я чую, як вітер шелестить листям. Це приємний, живий звук (це приємні відчуття). Або другий приклад, протилежний

першому: там я бачу книги, розкидані по підлозі. Я не гадаю, що це добре (неприємні відчуття).

Дослідження показують, що поєднання описів з відчуттями впливають на емоційний баланс. Один з можливих варіантів виконання вправи «5-4-3-2-1» - перемикання уваги на об'єкти та звуки поза приміщенням, а надалі – чергування об'єктів та звуків у кімнаті та поза кімнатою. Що повертає нас до «кола уваги» К.С. Станіславського. Таким чином, психологи ХХІ століття дійшли того ж, до чого прийшов Станіславський на початку ХХ ст. Цей висновок змушує нас задуматись про генія теоретика театрального мистецтва. Понад те, К.С. Станіславський неодноразово підкреслював необхідність вивчення та точного дотримання сцен життєвих психологічних закономірностей. Недарма ж однією з головних засад нашого мистецтва переживання є принцип: «Підсвідома творчість через свідому психотехніку артиста» [53, с. 48].

### **2.3. Емоційно-чуттєва складова занять з дітьми шкільного віку**

Як зібрати дітей на перше заняття? Ми пропонуємо слово – РЕПЕТИЦІЯ: у цьому слові є таємниця. РЕПЕТИЦІЯ – що це? З таємниці і треба почати. Щоб ніхто нікому не сказав, що відбувається на РЕПЕТИЦІЇ, - «могила»! А на репетиції готується «подарунок» школі та батькам, чи ще щось, що можна показати і всіх здивувати. Щоб усі вигукнули: «Ай та перший, другий чи третій А, Б, В!!! Начебто звичайні учні, а таке придумали!». Ось вона... таємниця!

Щоб влаштувати першу репетицію, необхідно вибрати день і заздалегідь попередити хлопців, що завтра ті, хто хочуть, мають затриматися, бо є дуже важлива справа. У призначений день та годину, коли охочі залишилися, з'являється учитель. Важливо, щоб учитель з'явився якось незвично, тобто у тому, у чому учні його не звикли бачити, наприклад, у

спортивній формі. Це здивує, отже, забере увагу. Скориставшись цим, необхідно відразу задати правила гри:

- Зробили коло зі стільців, тільки швидко і тихо, - командує вчитель;

- тепер сіли і послухали: ніхто в школі не помітив, що ми рушили стільці?

А у відповідь тиша...

- Здається, все тихо. Я хочу запропонувати вам зробити подарунок школі, хочете?

А у відповідь тиша.

- Тоді так + Володя, Сергій, Таня – ось ваш текст, Марина, Антон, Андрій – ваш текст. П'ять хвилин, щоб познайомитися з текстом, а потім спробуйте розповісти, про що він, не підглядаючи. Почали! [4].

Звичайно, картина вийшла ідилічною, але суть її в тому, що керівник своїм натиском, ставлячи маленькі завдання, не дає дитині послабити увагу, тим самим починає гру, в яку грає сам і втягує до неї дитину. Дуже корисно спостерігати, як грають наші діти. Якщо їх зацікавила пропозиція вчителя, і вони відчують, що можуть фантазувати, то нестачі ідей щодо того, як краще зробити той чи інший номер не буде. Це можливо, якщо діти на репетиції відчують, що вчитель для них – перш за все співтовариш у грі.

«Правила гри» – це вимоги, дотримання яких Ви вважаєте суворо необхідними. І водночас, це «правила», які яскраво відрізняють наші театральні уроки від звичайних, загальноосвітніх.

Щоб досягти бажаного результату, передусім треба відокремити шкільні уроки від занять «театром». Це не означає, що вони неодмінно мають бути винесені у другій половині дня або за межі шкільних стін. Зовсім ні. Важливо створити цих заняттях принципово іншу, відмінну від звичайного уроку атмосферу. На традиційному уроці, права вчителя та учня розділені. Один знає, інший – навчається. Один ведучий, інший – ведений. Звідси й мізансцена уроку: вчитель та учні перебувають проти один одного. Театральний «урок» – зовсім інша річ. Тут усе визначається законами

колективної творчості. Отже – всі разом. Функція простору – об'єднати всіх учасників процесу незалежно від віку. Зсунуті чи поставлені один на одного парти у класі – це вже зміна простору будь-якого кабінету.

Для театральних занять необхідний вільний простір, можливість безперешкодного пересування, зміни мізансцен. Якщо є можливість проводити заняття в актовій залі, то це «незвичайний» урок.

На традиційному уроці існують непорушні дисциплінарні правила: поводитися тихо, піднята рука – готовність відповідати, перемовлятися не можна і т. д. На заняттях «театром» ці суворості треба серйозно послабити. І справа не тільки в тому, що творчість не народиться за командою: необхідна атмосфера пошуку, суперечки та змагання, що породжує «творчий шум». Справа ще й у тому, що у шкільній денній сітці, як правило, тільки тут і можна пошуміти, трохи побалуватись, посперечатися, а отже й повноцінно поспілкуватися з дорослим. Тут можна не просто побути самим собою, тут можна з собою познайомитися. Творчі уроки мистецтва - це саме та стихія, яка сприяє зростанню особистості як такої, а не лише придбання набору знань та засвоєння норм.

Необхідно згадати, що створення будь-якої, нехай невеликої театральної дії – колективна праця.

Якщо діти, незалежно від віку, відчують, що самі є авторами та виконавцями майбутньої дії, то будь-який керівник отримає цілу криницю вигадок і фантазій, на які невичерпні наші діти. Якщо всю цю енергію акуратно спрямувати у потрібне русло, то питань із дисципліною на таких заняттях буде значно менше. Адже самі учасники дії будуть прагнути, якнайшвидше побачити результати своїх «вигадок» і потім продемонструвати їх глядачеві. Створення доброзичливої, довірчої та ділової атмосфери на заняттях «театром» згодом дозволить вирішувати багато творчих завдань «Отже те, що цікаво, обов'язково привертає увагу, і те, на що спрямовано увагу, обов'язково стає цікавим» [67, с. 234].

Створення творчої атмосфери у групах дітей різного віку, звісно, протікає по-різному. І завдання у своїй вирішуються теж зовсім однакові, і все-таки споріднені. Уроки мистецтва завжди виконують компенсаторні функції. Тут заповнюється дефіцит руху, спілкування, особистісної реалізації.

У початковій школі маленькій людині особливо важко після «вільного» домашнього життя сидіти півдня за партою та ще вдома робити уроки. Дуже важко, та й шкідливо не кричати, не бігати на перервах. Адже у школі все це чітко обмежено правилами поведінки. Тому і постає проблема «неприйняття» школи, яка потім, на жаль, залишається до її закінчення. На театральних уроках цю проблему можна значною мірою вирішити. «Невстигаюча» на загальноосвітніх уроках людина може виявитися незамінним помічником на театральних заняттях, і це підвищить рівень її самооцінки, примирить із товаришами та зі школою загалом. Це він, «неуспішний», найшвидше готує кабінет до занять. Він уже майже вивчив свою роль: у потрібний час тихо переставляти стілець із одного місця до іншого. Хіба це не гідно похвали? Це він, «розбишака», раніше за всіх здогадався, як перетворити парти зі стільцями на гори та ліси. А якщо таких успіхів на театральних заняттях у нього буде дедалі більше, то є надія, що в цій людині «прокинеться» інтерес до інших уроків. Може, прокинеться не скоро, поступово й не до всіх предметів. Але вже ясно, що один урок у школі він точно любить. На уроках «театру» він «встигає». Замало, звичайно, але все ж таки щось.

У театрі діти починають навчатись самодисципліні. Майбутній керівник повинен собі визначити зведення деяких законів, які, як вважає, потрібно виконувати всім дітям. Це закони, без виконання яких заняття відбутися неспроможне, і які забезпечують «техніку безпеки». Наприклад: приходити на репетиції у робочому одязі, під час занять знімати прикраси, не запізнюватись. Дуже важливо з першого заняття привчити дітей до думки, що театр – колективне мистецтво. Якщо ти не прийшов на заняття, то

наступного разу всій групі доведеться «топтатися» на місці замість того, щоб рухатись далі, і пояснювати те, що було минулого разу.

Звичайно, всі правила прищеплюються в м'якій та тактовній формі. Діти самостійно повинні дійти до прийняття цих правил. А для цього можна влаштувати спеціальну гру, мозковий штурм, спрямований на вироблення власних законів. Диктатурою навряд чи досягнеш того, щоб закони були прийняті як свої власні. А крім того, якщо на заняттях буде цікаво, багато дисциплінарних питань відпадуть самі собою. Але про основні правила поведінки необхідно сказати на першому занятті і з часом домогтися їх виконання. Якщо це вийде, якщо виникне «кістяк» театрального гуртка, який добровільно підкоряється цим правилам, то до закінчення школи у Вас буде багато концертів, вистав та інших театральних витівок.

Середня школа має власну специфіку. У 5–7 класах розпочинати театральні заняття простіше і складніше одночасно. Простіше тому, що це вже досить «дорослі» люди, і складніше з цієї ж причини. Малята, граючи, майже ніколи не думають про те, як вони виглядають збоку, і що про них подумують сторонні. Підлітки ж гадають про це постійно. Вони не можуть не думати про це, тому що змінюється їхнє тіло, голос, думки та почуття. Вони самі не знають, як поставитися до нового в собі та шукають підтримки у зовнішньому світі. А зовнішній світ, на жаль, найчастіше сигналізує їм про те, що вони виглядають неважливо: «Ти чому сутулишся? – Що ти весь час метушишся? – це не спів, а якийсь вереск! – Руки у тебе стали криві!» – Ось, зрозуміло, перебільшений, набір зауважень про свою особу, які найчастіше чує підліток. Певна річ, подібні оцінки не надихають його на публічні виступи. Проблема ще й у тому, що до середньої школи у дітей уже складаються стереотипи стосунків із однолітками та дорослими. З'являються мало приємні слова «завжди» та «ніколи»: («Він завжди такий розсіяний!», «У мене ніколи так не вийде»). Якщо в початковій школі звичних негативних реакцій, як правило, ще не склалося, і театральні заняття допомагають запобігти їм, в середній школі справа інакша.

Тут багато сил потрібно витратити на подолання забобонів, що вже утворилися в дитячій психіці. Це вимагає величезного терпіння та такту. Методи ті ж – допомогти знайти себе в якомусь виді діяльності, допомогти повірити в успішність. Але шлях довший і важчий. Проблема полягає ще й у тому, що підлітки соромляться «дитячого» у собі та у «дитячі ігри» вони грати вже не хочуть. І тут треба їх перехитрити, щоб вони повірили: бути дитиною так само чудово, як бути дорослою, будь-який творець, художник має зберегти дитинство.

Існує стійка думка, що маленькі діти – усі артисти. Точно можна сказати: не всі. Хтось, і таких більшість, хоче і любить «по мавпувати» прагнуть привернути до себе загальну увагу, але є й такі, хто цього не хоче. Громадська творчість приваблює далеко не всіх. Інша справа – творчість взагалі. Ось тут слід погодитись: усі діти творці. Але одні схильні до образотворчої творчості, інші – до конструювання, треті – до творення, а четверті до чогось ще.

Легко і зручно, коли дитячі здібності та переваги у творчості яскраво виражені, коли сама дитина їх якоюсь мірою усвідомлює. Тоді можна запропонувати йому здійснювати ту роботу, до якої він сам схиляється.

Але буває і так, що творчі задатки глибоко заховані або лежать у такій сфері діяльності, де їх нікому не спадає на думку шукати (наприклад, людина любить і вміє поратися зі столярними інструментами або з електричними приладами). Тут від педагога потрібна спостережливість, увага та такт.

Не можна гвалтувати незміцнілу творчу природу дитини, змушувати її бути на увазі, якщо вона не хоче цього. Не можна ставити його в ситуацію, де він відчує себе смішним і безглуздим, «гірше за інших». Але в той же час не можна виключати дитину із загальної справи, забувати, залишати осторонь.

Для кожного потрібно знайти цікаве йому заняття, така справа, в якій може творчо реалізуватися.

Працюючи над конкретним уявленням можна розділити клас на «артистів» та «групу забезпечення». Без «групи забезпечення» вистава відбутися ніяк не може, тому вони такі ж шановані учасники дії, як «актори». Вони допомагають виготовити бутафорію, реквізит, костюми та декорації; малюють афіші та запрошення; вони перевіряють готовність майданчика до репетиції, змінюють під час вистави декорації, допомагають «артистам» перевдягатися та гримуватися; вони під час включають звук і світло і роблять багато іншого – все, що потрібно для даної вистави. Ясний розподіл обов'язків усуне зайві образи. Природно, що з часу розподіл «ролей» змінюватиметься. Той, хто сьогодні не міг і не хотів виходити на майданчик, завтра виявить небувалу активність. І навпаки, хтось втомиться грати в «артиста» та захоче спробувати себе у чомусь іншому.



## РОЗДІЛ 3

### РОЗВИТОК ТВОРЧИХ ЗДІБНОСТЕЙ ШКОЛЯРІВ В ДИТЯЧИХ ТЕАТРАЛЬНИХ КОЛЕКТИВАХ НА СУЧАСНОМУ ЕТАПІ

#### **3.1. Розвиток акторських здібностей в учасників дитячого театрального колективу**

Одним із найбільш потенційних шляхів розвитку акторських здібностей у дитини шкільного віку є звернення до основ театральної педагогіки. Неодноразово зазначалося, що театральне мистецтво та педагогіка мають спільне ядро. Воно інваріантне.

Педагогічні та режисерські відкриття К.С. Станіславського у всій їхній цілісності та об'ємності – саме той фундамент, на якому найбільш продуктивно може ґрунтуватися і режисура, і педагогіка театру, де грають діти.

Опанування школярами основ акторської майстерності має протікати за принципом «від простого до складного». Цей принцип веде до поступового, дедалі глибшого оволодіння мистецтвом театру. У процесі роботи змінюється ступінь складності матеріалу, який опановується дітьми, ускладнюються завдання та цілі, які цей матеріал перед ними висуває, принципи ж підходу до матеріалу та оволодіння ним залишаються непорушними. Метод фізичних дій не повинен змінюватися у своїх основних положеннях в залежності від того, над етюдом, уривком чи цілою виставою йде робота.

Дія органічним і природним чином увібрала в себе всі елементи системи К. С. Станіславського, у тому числі найважливіші: свободу, увагу та уяву. Всі елементи мають дієву природу і здійснюються у психофізичній дії. Кожен елемент системи, взятий окремо, обов'язково призводить до дії, а дія змушує працювати всі елементи.

Справжня дія може відбуватися тільки тут, зараз, уперше – цей закон поширюється на весь театр взагалі. Все, що є в системі К. С. Станіславського – від «пристосування» до «запропонованих обставин», – цей закон постійно оновлює, робить таким, що воно народжується на очах у глядача. Правильне слідування цьому закону веде актора до справжнього життя, яке щохвилини народжується на сцені. Його значення у системі Станіславського важко переоцінити, без нього системи просто не існує.

Звільнення м'язів також відбувається через дію. Воно може бути суто механічним, як у тренінгах сценічного руху, наприклад: напружили м'язи – розслабили м'язи. А може здійснюватися у процесі складної психофізичної дії. Коли актор послідовно, логічно, цілеспрямовано, щохвилинно діє, у нього не може бути жодного затиску.

Логіка дій актора на сцені багато в чому залежить від того, чи не буде в ній пропусків. Одна пропущена ланка розірве весь ланцюжок. Рвана, уривчаста лінія дії породжує на сцені неправду, штучність. Для того щоб лінія дії ніколи не рвалася, необхідно ретельно встановити, а потім дотримуватись на практиці не тільки логіки, а й послідовності дій.

Вправи, які передбачає методика роботи з дітьми, мають бути прості, доступні, наочні і водночас мати перспективу. Вони є мініатюрною моделлю всього способу фізичних дій. Ці вправи тренують у дитини якості, необхідні під час роботи за цим методом: вміння переводити вирішення акторського завдання у безперервну лінію дії; вміння вибудовувати та реально здійснювати її на сцені; вміння не пропускати жодної ланки в ланцюжку логічних дій; вміння змінювати логіку поведінки в залежності від зміни запропонованих обставин; вміння вибудовувати наскрізну дію, спрямовану до надзавдання; вміння справді, миттєво діяти на сцені тощо.

Заняття в дитячому аматорському театрі мають відрізнятися від професійної діяльності тим, що в ньому діти мають право помилятися. Дитина може помилятися у дитячій театральній студії, помилка у театрі – це провал. За цією логікою учні в театральній студії повинні зробити максимум

помилку, щоб максимально повно опанувати свою можливу майбутню професію.

Не можна дитині-акторові нав'язувати своє режисерське уявлення, потрібно підвести його до народження свого особистого. Не можна нав'язувати дитині-акторові знання, необхідності в яких він ще не усвідомив.

Заняття в дитячій театральній студії спрямовані на розвиток особистості, а зовсім не на професійну підготовку актора. Ось чому потрібний опосередкований підхід у навчанні. Треба не нав'язувати дитині готовий результат, а опосередковано підводити його до того, щоб він сам досягнув правильного результату.

Керівнику дитячого театального колективу важливо поєднати процес навчання і процес творчості. Оптимальною формою здійснення подвійного навчально-художнього процесу є робота над виставою, оскільки ускладнюються вимоги до акторської майстерності на основі розгляду процесу постановки, виділення основних її етапів, визначення вимог до юних акторів на кожному етапі репетицій.

Головне у дитячому театральному колективі – допомогти дітям розкритися, виявити свої кращі якості, дати шанс творчій реалізації, розкрити талант спілкування, співпереживання та пізнання себе та цього світу. Не варто намагатися створити з дитячої вистави витвір мистецтва (хоча й це є можливим).

Головне – атмосфера радості, тепла та любові. Виховуючи театром ми виховуємо людину майбутнього. “Основні якості, які необхідно розвивати у дітей, які виходять на сцену, – це увага, свобода та уява. Вони знадобляться їм у будь-якій сфері діяльності, особливо у навчанні. Театральні заняття допоможуть розвинути та зміцнити ці якості, зробити їх звичними” [57, с. 114].

Показ вистави – дуже важливий етап для набуття навички публічної творчості. Сміливість існування на сценічному майданчику на очах у глядачів виникає від уміння володіти своєю увагою, а також увагою залу для

глядачів. Тому зростають вимоги до дисципліни та етики юних акторів, інтереси яких повинні бути підпорядковані вимогам загальної колективної роботи.

Важливо з'ясувати термін «шкільна театральна педагогіка» Будучи частиною театральної педагогіки та існуючи за її законами, вона переслідує дещо інші цілі. Якщо метою театральної педагогіки є професійна підготовка акторів та режисерів, то шкільна театральна педагогіка спрямована виховання особистості учня засобами театрального мистецтва.

Подібність концептуальної основи у діяльності актора та вчителя підтверджують такі елементи:

1. Реалізація однієї й тієї соціальної функції виховання.
2. Дія як основа матеріалу педагогічного та акторського мистецтва.
3. Специфіка особистого впливу на аудиторію.
4. Єдність фізичного та психологічного.
5. Звернення до магічного «якби» як джерела уяви та важеля, що переключає виконавця акторської та педагогічної дії з «повсякденної дійсності в площину уяви» (К. С. Станіславський) [42, с. 61].
6. Наявність у діяльності інтуїції.
7. Імпровізаційність самопочуття.
8. Наявність власної самостійної та вільної творчості як основи мистецтва.

Майстерність режисера – це складне поєднання психічних, педагогічних та акторських якостей особистості, і воно не може бути визначено якоюсь однією-єдиною здатністю, хоч би якою значущою вона не була. У педагогіці, як і в театрі, переважає так звана середина, яка знаходиться поряд із мертвою точкою. Відомий режисер і театральний педагог В. Пансо з із цього приводу написав: «Посереднього більше, ніж поганого. Погане не витримує критики, погане зникає, відступає, його закреслюють. Посереднє стійке, тому що воно “на рівні”. Посереднє приймає особливі форми, що захищає себе особливими “теоріями”; воно приблизно і

підпорядковується схемою. Воно не відкриває істин і намагається виглядати правдоподібно. Воно не нове, але намагається виглядати новиною. Воно – те, про що говорять: ні риба ні м'ясо ... » [37, с. 194].

Якщо подумки провести паралель між посередністю актора та посередністю в режисерській техніці, то висновки будуть ідентичні (мова йде лише про специфічні акторські та режисерські здібності вчителя). Виходячи з теорії та практики психології, психології художньої творчості та театральної педагогіки, виділимо чотири кола здібностей вчителя, який працює за деякими закономірностями театральної педагогіки. Для галузі педагогічної діяльності виділяється перше коло здібностей: комунікабельність; емоційна стійкість; професійна пильність; динамізм; оптимізм; креативність та гнучкість мислення.

Для галузі мистецтва виділяється друге коло здібностей, що є зальними 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. Сюди включаються і специфічні художні властивості та почуття особистості: тонкий смак, почуття міри, почуття форми, поетичні почуття, тобто здатність у повсякденному бачити особливе, неповторне.

Третє коло здібностей виділяється для галузі театральної режисури: аналітичні, сугестивні, експресивні, організаторські, які дозволяють режисеру (вчителю) здійснювати емоційно-вольовий вплив на акторів (учнів) у процесі репетицій (уроку), експресивне, організаторське та подієво-видовищне мислення.

Четверте коло здібностей виділяється щодо царини акторської професії: сценічний темперамент, здатність до перевтілення; сценічна привабливість, заразливість та переконливість; сценічно яскраві зовнішні дані.

Сучасна психологія і досвід театральної педагогіки мають у своєму розпорядженні достатній рівень цілеспрямованого втручання у розвиток спеціальних акторських здібностей.

Низка акторських здібностей може бути корисною для вчителя. Розвиток своїх творчих здібностей він зможе здійснювати з опорою на обґрунтовані рекомендації театральної педагогіки. Насамперед це – темперамент життєвий та темперамент сценічний. Якщо ми говоримо про сценічний темперамент, то маємо на увазі динамічні особливості психічних процесів та всіх дієвих проявів актора в обставинах ролі. Аналогічний процес проявляється у творчості вчителя, але в обставинах уроку-вистави. Під дієвими проявами як у життєвому, так і в сценічному (педагогічному) плані слід мати на увазі весь комплекс зовнішніх проявів психічного та фізичного життя людини, з якого складається його поведінка. Режисер на уроці (або актор на сцені) мислить, каже, рухається, переживає, безперервно реагує на всілякі подразники і всі ці процеси так чи інакше реалізуються.

Насиченість дії у запропонованих обставинах вистави чи уроку вимагає від актора та вчителя граничної інтенсивності нервових процесів. Необхідно наголосити, що вчитель на відміну від актора витримує значно більші емоційні навантаження, оскільки він через специфічні особливості професії змушений протягом дня «грати» кілька уроків-вистав у різних класах. Не треба забувати і про те, що вчитель «грає» всі уроки-вистави без жодної репетиції, будучи одночасно «режисером-актором» в умовах відкритої режисерської дії уроку. Отже, для продуктивної діяльності вчителя та актора важливі темпераменти, здатні до інтенсивних реакцій.

Інтенсивність нервових процесів залежить насамперед від типу нервової системи, її сили та реактивності. Дослідження, проведені вченими-психологами Б. М. Тепловим, В. Д. Небилиціним та іншими, показали, що з підвищенням сили нервової системи знижуються деякі її властивості, цінні для театральної та педагогічної майстерності. Б. М. Теплов відзначив таку закономірність: «Сила нервової системи характеризується опірністю до

гальмівної (за законом негативної індукції) дії подразників, сторонніх щодо основної для цього моменту діяльності або, інакше кажучи, слабкість нервової системи проявляється у легкій “гальмозимості”» [58, с. 515]. Ця закономірність вказує на переваги сильної нервової системи для театральної та педагогічної діяльності, що проявляється у здатності легко концентрувати увагу на об'єкті, зосереджувати та спрямовувати свій психофізичний апарат на здійснення сценічної та режисерської педагогічної дії. Сильна нервова система забезпечує тривалість та стійкість враження та емоційної реакції, що допомагає тривалий час зберігати дієву силу спонукань. Майстерність педагогічної праці, як і мистецтво актора, відпрацьовується системою різних вправ, але не зводиться до шаблонного застосування, а передбачає безперервний творчий пошук, новаторський підхід до справи.

Акторське мистецтво – це мистецтво дії в умовних (запропонованих) обставинах вистави на очах глядачів. Дія в цих обставинах має бути обмежено, цілеспрямовано та продуктивно. Те саме можна сказати і про дії вчителя в умовах уроку.

Найважливіша умова для творчості як актора, так і вчителя, розкриття їх здібностей та можливостей – публічність. Вчитель віч-на-віч виходить на зустріч із класом, впливає на уми та серця учнів всіма психофізичними способами, торкаючись думки, почуттів, волі, уяви, уваги та пам'яті слухачів. Проте публічність творчості є джерелом переживань учителя свого успіху чи неуспіху, самооцінки своїх можливостей.

Вчитель на уроці (або актор на сцені) мислить, каже, рухається, переживає, безперервно реагує на всілякі подразники, і всі ці процеси так чи інакше реалізуються. Насиченість дії у запропонованих обставинах вистави чи уроку вимагає від актора та вчителя граничної інтенсивності нервових процесів.

Перевтілення. Одне зі значень слова «втільоватися» – приймати в себе тіло. Іншими словами – змінюватись, залишаючись при цьому самим собою. Якщо для актора необхідність перевтілення в той чи інший образ очевидна,

то важливість цієї здібності для вчителя, на жаль, не знаходить належного розуміння в педагогічному середовищі і досі не є предметом психолого-педагогічних досліджень. Тим часом для вчителя вміння володіти собою, активно впливати і взаємодіяти, зберігати емоційну стійкість у критичних обставинах, створювати образи, відігравати ролі в ситуаціях морального вибору за законами органічного творіння схоже на процес перетворення актора у образ. Однією з необхідних умов розвитку здатності вчителя до перевтілення є рухливість. Вона визначає легкість перемикавання уваги від Я вчителя до Я образу під час тієї чи іншої педагогічної ситуації, можливість переходу від життєвого динамічного стереотипу вчителя до динамічного стереотипу тієї чи іншої ролі в обставинах уроку. Завдяки певній рухливості вчитель здатний змінити сам стиль здійснення режисерського задуму шкільного уроку.

Важливим є ступінь і сила художньої уяви, тобто здатність вчителя створювати уявні педагогічні ситуації та органічно проживати їх на очах у учнів.

Заразливість – це здатність актора викликати своїми емоціями аналогічні почуття у глядачів у процесі вистави, для вчителя – в учнів під час шкільного уроку. Якщо заразливість звернена до емоцій оточуючих, переконливість – до свідомості.

Переконливість – здатність впливати на аудиторію логікою та цілеспрямованістю своїх міркувань та вчинків.

Чарівність – така психофізична якість актора, яке змушує глядача інтуїтивно зацікавитись особистістю, характером, своєрідністю актора. У чарівності виявляються темперамент, емоції та віра, заразливо що діють аудиторію. Чарівність вчителя, що виявляється у його духовності, мудрості, розумі, щирості, доброті, викликає довіру учня.

Чи можливо розвинути в собі позитивну чарівність? За із цього приводу К. С. Станіславський писав: «Невже немає можливості, з одного боку, створювати в собі, хоча б певною мірою, ту “сценічну чарівність”, яка



не дана природою, а з іншого боку, невже не можна боротися із відштовхуючими властивостями актора, скривдженого долею? Так, можна, але лише певною мірою. Причому не стільки в сенсі самого створення чарівності, скільки з боку знищення недоліків, що відштовхують... До певної міри можна навіть зробити “сценічну чарівність” – благородними прийомами гри, гарною школою, які самі собою сценічно привабливі» [51, с. 236].

Які навички та вміння можна закласти у фундамент акторської школи вчителя? Вміти дивитися та бачити, слухати та чути. Вміти у тих чи інших обставинах уроку по-справжньому думати та згадувати. Вміти не знати того, що зараз станеться в тій чи іншій екстремальній ситуації (події уроку). Вміти під час дії перевіряти себе – чи немає зайвої напруги. Все це навички та вміння, що вимагають кропіткої роботи.

Творчість вчителя, як і актора, є складним психофізичним процесом, який можна розглянути у двох аспектах: по-перше – публічність; по-друге – умовність. На вчителя покладається роль лідера, здатного впливати на уми та серця дітей. Вкрай важливо знати, як майбутній учитель в умовах публічності реалізовуватиме ту чи іншу відкриту режисерську дію уроку, і виявляти чи контролювати свої емоції. Активний емоційний стан вчителя впливає на свідомість та діяльність учнів, тому необхідно знати, як майбутній вчитель володіє своїми емоціями, чи здатний він до творчого сприйняття дійсності та творчого впливу на колектив класу в безперервно мінливих внутрішніх та зовнішніх умовах уроку-вистави, зберігаючи при цьому адекватність самому собі, що можна зарахувати до принципів перетворення.

Виховання вчителя засобами театрального мистецтва має враховувати й особливості фантазії вчителя, та загальні цілі у його навчанні. Тренується не тільки його вміння вловити внутрішню драматургічну колізію тієї чи іншої педагогічної ситуації, але його вміння висловити сутність колізії переконливими засобами. Крім того, повинні враховуватися й інші вимоги, які пред'являються вчителю, — вміння організувати режисерську дію уроку,

направити учнів у русло потрібного темпоритму, знайти виразні точки у подіях уроку та у його фіналі. Усі перелічені вище вміння можна з повною підставою віднести до режисерської майстерності.

Залучення вчителя до основ режисерських умінь веде до підвищення його творчого потенціалу та вдосконалення процесу навчання. В обставинах шкільного уроку на матеріалі того чи іншого навчального предмету учитель реалізує принцип моделювання операцій діяльності театрального режисера.

Для вчителя, який працює за деякими закономірностями сценічної педагогіки, важливо знати, що на сьогоднішній день у театральній педагогіці визначилися такі основи режисерських здібностей:

1. Аналітичні здібності (глибина, критичність, гнучкість, самостійність, ініціативність мислення).
2. Подієво-видовищне мислення.
3. Сугестивні здібності, що дозволяють режисеру (вчителю) здійснити емоційно-вольовий вплив на акторів (учнів) у процесі репетицій (уроку).
4. Експресивні здібності (пластика, міміка, жести, мовлення та ін.).
5. Загальнотворчі здібності (інтелектуальна активність, високий рівень саморегуляції особистості).

Як підтверджують дослідження та багаторічна практика провідних режисерів та театральних педагогів, усі компоненти подієво-видовищного мислення включені у діяльність режисера та необхідні вчителю. Всі вищеназвані компоненти можна розвивати за допомогою спеціальних вправ режисерського тренінгу.

Режисура педагогічної дії відрізняється від сценічної. Сценічна дія умовна, вона відбувається у запропонованих обставинах п'єси; режисура педагогічної дії здійснюється у реальних обставинах життя на навчальному матеріалі того чи іншого предмета.

Педагог, який працює в умовах уроку-вистави, організовує та спрямовує процес колективної творчості учнів засобами режисерської та акторської майстерності. Відкрита режисерська дія уроку знаходиться як би

усередині предмета, що вивчається, і життєвої дії колективу класу, активно формує поряд із процесом засвоєння навчального матеріалу його моральний та духовний світ.

Якщо ми звернемося до досвіду Є. Н. Ільїна, достатньо докладно описаного ним самим та іншими дослідниками, можна зробити висновок про те, що він свій урок з літератури перетворює на єдину літературно-музично-художньо-наукову виставу, де всі учні є дійовими особами. Ось як сам педагог-новатор оцінює свій багаторічний досвід: «Підкоряючись жанру уроку-вистави, ми будували своє спілкування так, щоб між нами виникало «поле напруження». «Наелектризований» нашим діалогом клас раптом оживав і починав працювати: потужно, імпульсивно. Імпровізація захльостувала всіх, і всі раптом ставали «діючими особами» [24, с. 214–215].

Необхідно підкреслити, що процес співімпровізації може виникнути цілеспрямовано та бути продуктивним лише у творчому періоді реалізації задуму. Від моменту задуму уроку до його реалізації – «дистанція величезного розміру».

С. Цвейг, осмислюючи художній метод Бальзака, так визначає загальні закони підходу письменника до створення художнього твору: «Його мета – виділити чисті елементи з суміші явищ, суму із різноманіття чисел, гармонію з хаосу звуків, здобути саму сутність, квінтесенцію життя. Ніщо не повинно бути втрачено з цього різноманіття, і для того, щоб втиснути нескінченність у щось кінцеве, недосяжне в щось доступне людині існує тільки один спосіб – ущільнення. Усі його сили спрямовані на те, щоб ущільнити, стиснути явища, прогнати їх крізь сито, в якому залишилося б все несуттєве, а просіялися лише чисті, повноцінні форми...» [64, с. 56].

Цей закон ущільнення дійсний не тільки у роботі режисера, а повною мірою відноситься і до вчителя, що інсценує навчальне поле уроку: він повинен ущільнити, спресувати простір та час уроку; відібрати події, здатні розкрити внутрішні пружини майбутньої режисерської дії на уроці; відтворити на уроці разом із учнями світ людини та природи, наповнений

живими відчуттями. Торкаючись питань режисури уроку, необхідно звернутися до теорії та практики театральної педагогіки, а не слідувати шляхом інтуїтивного вгадування за допомогою проб та помилок.

1658 року геніальний Ян Коменський у своїй «Великій Дидактиці» чітко сформулював три основні завдання універсальної освіти юнацтва:

1. Наукова освіта.
2. Доброчесність і моральність.
3. Релігійність та благочестя.

Для виконання цих вимог лише одних, нехай навіть блискучих знань одного предмета недостатньо. Необхідно ще опанувати і такі спеціальні дисципліни, як основи театральної режисури та акторського майстерності.

Як побудувати урок, щоб увага учасників не слабшала? Як подавати новий матеріал, щоб він засвоювався легко і невимушено? Якими словами можна сьогодні говорити про «розумне, добре, вічне»? У сучасних умовах, коли українська школа значно збільшує питому вагу гуманітарних дисциплін у загальному обсязі освіти, роль педагога, який володіє режисерськими та акторськими навичками, ще більше зростає.

Як допомогти педагогу, як полегшити йому набуття досвіду? Очевидну користь може принести вивчення майбутніми педагогами основ театральної режисури та акторської майстерності. Бо що таке урок, як не маленький спектакль, у якому педагог виступає у ролі автора, режисера та головного виконавця.

Отже, завдання, які майбутній педагог має намагатися вирішити за час навчання в університеті.

#### 1. Виявлення та тренінг режисерських даних:

- здатність до образного, метафоричного мислення та пластичного бачення;
- організаційні якості;
- розвинена фантазія та творча уява;
- здатність до просторово-часового сприйняття;

- широка поінформованість у сфері суміжних мистецтв;
- почуття гумору, художній смак, відчуття стилю та жанру.

## 2. Виявлення та тренінг акторських здібностей:

- емоційна збудливість, здатність до миттєвого безпосереднього сприйняття подій та запропонованих обставин;
- діапазон сценічної заразливості, чарівність, м'якість;
- творча уява;
- здатність до імпровізації, пластична виразність;
- музичні, голосові та ритмічні дані.

## 3. Практичне використання режисерських та акторських навичок у педагогічній діяльності:

- композиція уроку (зав'язування, кульмінація, розв'язування);
- мізансцена;
- темпоритми уроку та мова викладача (дикція, сила звуку);
- імпровізація.

## 4. Застосування театральних прийомів у навчанні:

- організація простору;
- створення необхідної атмосфери;
- рольові ігри та читання;
- використання різних видів театру у процесі навчання (ляльки, різні маски, пантоміма, танець, пісня).

За час навчання кожен студент виявляє та за допомогою колективного тренінгу розвиває акторські та режисерські здібності, а також навчається застосовувати їх на практиці. Вправи акторського тренінгу вже десятки років використовуються театальною педагогікою, але ще далеко не достатньо.

Станіславський вірив, що тренінг – це спосіб оволодіння акторською технікою, і закликав ставитися до вправ так, як танцюрист, музикант, співак ставиться до обов'язкових своїх щоденних екзерсисів і гамм – гарантій збереження себе у творчій «формі». Ці вправи від перших студій двадцятих років до наших днів видозмінювалися, вбирали сучасний акторський досвід і

нові психофізіологічні відкриття, збагачувалися особистими корективами багатьох педагогів.

Вибрати з безлічі вправ найцінніші, згрупувати їх, якось класифікувати – справа складна. Сьогодні вже ясно, що людина користується не тільки традиційними «п'ятьма почуттями», але ще й багатьма іншими, нетрадиційними, і навіть передбачуваними.

Головне – зрозуміти, засвоїти цілі акторського тренінгу, допомогти здійсненню надзавдання самовиховання школяра: розкрити і якнайповніше розвинути свої творчі можливості. Акторський тренінг повинен привести творчий апарат дитини у відповідність до вимог творчого процесу. Тренінг удосконалює пластичність нервової системи та допомагає відшліфувати, зробити гнучким та яскравим психофізичний інструмент підлітка, розкрити його природні можливості і піддати їх планомірності обробці, розширити коефіцієнт корисної дії всіх потрібних з наявних можливостей, заглушити і ліквідувати непотрібні і, нарешті, створити наскільки це можливо. Це його основні завдання.

Розкриваючи чуттєво-емоційну природу дитини, можна виявити необхідність індивідуального розвитку тих чи інших чуттєвих умінь, а потім у тренінгу відпрацьовувати їх. Від виявлення можливості «на око», від розвитку таланту «за інтуїцією» театральна педагогіка вже переходить до справді наукової методики виявлення та вдосконалення таланту.

У К. С. Станіславського питання теорії та практики пов'язані воедино. Положення про примат фізичної дії дозволяє йому з усією точністю побудувати систему освоєння учнями мистецтва переживання: практика супроводжується теорією, а теорія підкріплює практику, і все це пов'язано з тренінгом, з детальним відпрацюванням окремих навичок та умінь. Науковий підхід до справи особливо цікавив К. С. Станіславського у тридцяті роки ХХ ст. Його думки про тренінг почуттів та фізичне пізнання самого себе народжувалися у зв'язку з відкриттями як фізіології так і психології.

Залучення психофізіології на допомогу науці про акторську майстерність – природний наслідок розвитку науки. У 20-х роках ХХ ст. співробітники академіка В. М. Бехтерева робили спроби дослідження акторської діяльності Собінова та Шаляпіна. У 30-х роках ХХ ст. у Москві працювала комісія з вивчення вищої нервової діяльності актора. Наприкінці 40-х років ХХ ст. академік Л. А. Орбелі мав намір поновити роботу комісії. Згодом цими питаннями займалися такі вчені, як Ю. П. Фролов, Е. Ш. Айрапет'янц, П. В. Симонов, Б. Г. Анан'єв, П. К. Анохін. Останній ставив питання про створення експериментального театру, де вивчалася б акторська діяльність. На жаль, з різних причин багато чого з цих починань не отримало достатнього розвитку. Але час наполегливо вимагає з'єднаних зусиль працівників науки та мистецтва [16, с. 25].

Розмова про механізми творчості пов'язана із заповітом Станіславського: «Пізнайте свою природу, дисциплінують її». Єдиний шлях пізнання самого себе – шлях дії, активного на свою природу та взаємодії з навколишнім середовищем. Тільки на цьому шляху і може людина по-справжньому пізнати себе – діючи у житті та оцінюючи свої дії. Адже не лише стихійно жити та стихійно діяти здатна людина. Він ще здатний усвідомлювати свої дії та змінювати свою природу, активно впливаючи на її. І усвідомлювати та змінювати не лише стихійно, а й цілеспрямовано, планомірно. Тому й поставив Станіславський поруч із «пізнайте свою природу» – «дисциплінують її».

Будь-яка життєва дія – це і результат, і процес взаємодії людини зі світом. Як ми сприймаємо явища життя? Як ми впливаємо на них? Як взаємодіємо з іншими людьми під час нашого спілкування з ними? Як народжуються наші думки у відповідь? Як ми робимо найпростішу фізичну дію? На всі ці питання тренінг повинен дати відповідь, причому він має дати його не лише нашій свідомості, а й усьому нашому тілу. Виходить, акторський тренінг повинен виходити з елементів, що створюють життєве самопочуття та виявляються у дії. Найперші, найпростіші його елементи -

відчуття та сприйняття, які ми отримуємо від органів чуття, безперервно пов'язаних з навколишнім світом. Очевидно, з них і треба починати.

Розвиток органів чуття та вдосконалення механізмів сприйняття – перше завдання тренінгу, оскільки саме сприйняття згідно з сучасною психологією є основний регулятор дії. «Чистих» відчуттів – лише зорових, наприклад, або тільки слухових – не буває. Відчуття включаються до сприйняття в різноманітних поєднаннях, з переважанням то одного, то іншого, і всі вони «прикріплені» до другої сигнальної системи людини.

Удосконалення образної пам'яті та освоєння механізмів мислення та мовлення – друге завдання тренінгу. Сприймаючи навколишній світ, діючи у ньому, людина перебуває у постійній взаємодії зі світом, людьми. Освоєння механізму життєвої взаємодії – третє завдання тренінгу.

І всі вони зливаються в головне завдання роботи себе. Перша проблема, з якою стикається викладач акторських тренінгів, – необхідність якось класифікувати вправи, рознести їх за певними розділами, кожен із яких мав би свою особливу мету. Власне тренінг починається з розвитку уяви та зорового сприйняття. Що означає розвинути уяву дитини? Робити якісь спеціальні вправи на уяву? Ні, по-перше, треба допомагати дитині постійно збагачувати свої знання, поповнювати запаси вражень, навчитися дивуватися. Необхідно виховати у дитини спостережливість, пильність, уміння розмірковувати над побаченим та почутим. По-друге, треба прищепити смак до уяви, інтерес, виявити на конкретному прикладі його життя і вчення про несподівану користь уяви. По-третє, над багатьма вправами планомірно і ретельно розвинути окремі якості чуттєвих умінь школяра – силу реакції, її глибину, інтенсивність, швидкість перемикання уявлень, внутрішніх видінь.

Логічно було б класифікувати вправи за розділами задуманого К. С. Станіславським «тренінгу органів чуттів» з урахуванням того, що тренування кожного з почуттів проводиться у формі дієвого аналізу



найпростіших елементів органічної дії, тобто у дії, доведеній до почуття правди та віри.

Зрозуміло, виховання чуттєво-рухових навичок та умінь у навчанні студента не самоціль. Збільшення цих можливостей студента і не мислиться у відриві від всього складного комплексу творчих знань та вмінь. Розширяться сенсорні можливості студента – розшириться і сфера його розумових та емоційних можливостей. Сам собою розвиток окремих чуттєвих умінь може і не дати жодного ефекту, крім місцевого: збільшиться розрізняюча здатність дотику, наприклад, чи покращиться пам'ять слухових сприйнятів.

Загальний ефект, розширення загальної сфери емоційних і розумових можливостей: легко народжується швидка думка, легко виникають емоції, які повинні стати керованими, швидкі та природні перемикання від одного почуття до іншого, яскраві внутрішні бачення - ось цей ефект з'явиться лише у разі, якщо вправи тренінгу відповідатимуть наступним умовам:

- якщо кожне з них матиме конкретну фізичну мету, окрім головної, творчої;
- якщо викладач, стежачи за виконанням творчої мети, контролюватиме і фізичну мету вправи, що виконується студентом;
- якщо коло фізичних цілей буде досить широким та виховання сенсорних умінь буде планомірним та індивідуалізованим для кожного студента.

Характерна ознака нашого часу – пильна, загострена увага до людини, до її духовного світу, до багатьох людських можливостей. Чим повніше будуть наші знання про те, як формується сенситивність у ході життєдіяльності людини, тим більшою ефективністю можна буде спрямовувати її формування, а значить – формувати риси характеру, здібності, схильності, уподобання та інші сторони психічного життя людини. Наступаюча ера програмованого навчання вимагатиме наукової розробки важливої проблеми: поєднання загальних завдань даного навчання із

психофізіологічними можливостями даної дитини. Інакше кажучи – буде потрібно планований і планомірний розвиток природних задатків, а також новостворених сенсорних умінь школяра відповідно до загальних завдань навчання.

Розвиток сенсорних умінь та навичок, знання механізмів емоційної сфери, уміння володіти почуттями і волею – це спільні завдання акторських тренінгів. Художня обдарованість є лише частина загальнотворчої обдарованості, властиві кожній людині. Немає неталановитих людей! Знайти своє покликання – значить знайти переважну грань загальнотворчої обдарованості, в яку, безсумнівно, входить, поряд з художніми, безліч інших здібностей, зокрема математичні, конструкторські, психомоторні, педагогічні тощо.

Значить, сенситивне виховання – складова частина науково-спрямованого, гармонійного виховання особистості. Вирішення цієї проблеми дасть подальшу перспективу акторським тренінгам. Але це справа майбутнього. А поки за допомогою тренінгу ми здійснюємо разом зі школярами захоплюючу подорож по маловивченій країні людських емоцій, людської волі та думки. У копіткій, нехай важкій, але справді творчій роботі і укладено те, що заповідав акторам К. С. Станіславський, вимагаючи: “пізнайте свою природу, дисциплінують її!”

### **3.2. Репертуарна політика дитячих театральних колективів як важливий фактор їхнього творчого розвитку**

Дитячий театр бере свій початок ще з найдавніших язичницьких культур, які колись проводили дітям через обряд ініціації (посвяту дітей у повноправні члени племені). Обряд ініціації – це грандіозний спектакль, який проводився тисячоліттями, але у кожному конкретному випадку ретельно готувався дорослими та розігрувався дітьми. Вистава розігрувалась у складних декораціях, вимагала і відповідного костюмування, і гриму. Не

менш важливу роль діти-актори грали за часів античного театру. Вже в той час (і пізніше і, звичайно, зараз) використання гри дітей та підлітків у виставах було одним із способів передачі театральних традицій та професійних цінностей «у спадок» наступному поколінню, по суті, дитячий театр – невід'ємна частина системи професійної підготовки та виховання актора.

Особливого розвитку дитяча театральна творчість здобула в Західній Європі в епоху середньовіччя, звідки на рубежі XVI—XVII століть потрапляє спочатку в Україну, а потім і в Росію. Театральні заняття включалися у навчальні плани всіх освітніх закладів, спочатку духовних, а потім і світських. Театр грав, як і зараз, величезну роль у вихованні та освіті молодого покоління.

Сплеском активності дитячого театального руху було відзначено рубіж XIX – XX століть. Саме на початку XX століття без дітей уже не обходяться жодні масові свята. Однак з 20-х і до 80-х років XX століття театр, де грають діти, виявляється виключеним із низки естетичних явищ і стає виключно педагогічним феноменом. Надзвичайне піднесення активності дитячого театального руху знову починається з кінця 80-х років. Набирають сили різноманітні форми дитячої театальної діяльності. Виникають театри, які знову прагнуть того, щоб їх розглядали в колі естетичних явищ.

Сама сутність театру як мистецтва багато в чому пов'язана з явищем саме дитячої гри, яка, трансформуючись, набуваючи нових якостей та властивостей, становить суть театального, драматичного мистецтва. Тому сучасний професійний театр не лише своїм народженням, а й усім подальшим життям завдячує дітям як носіям первозданності відкриття складного людського світу.

У багатьох видатних російських акторів та діячів театру шлях на професійну сцену починався з дитинства – це М.С. Щепкін, А.І. Ленський, П.М. Садовський, М.М. Єрмолова, К.С. Станіславський та багато інших.

Вже давно доведено, що основи особистості та здібності людини до художньої діяльності психологічно, фізіологічно і навіть соціально закладаються саме в дитячому віці. У період раннього дитинства, коли одне з найважливіших місць у житті дитини займає саме дитяча гра, гра як діяльність, що сприяє пізнанню навколишнього світу.

Видатний театральний діяч, сподвижник К.С. Станіславського – Н.А. Попов уперше озвучив принципове питання: «Дитячий театр чи театр для дітей?». Попов був переконаний, що діти як особлива вікова категорія потребують (у сенсі естетичного, художнього виховання) професійного дитячого театру, де разом з дорослими акторами гратимуть і діти (підлітки).

Б. Глаголін - відомий театральний діяч початку ХХ століття, говорив про те, що діти гідні свого театру, театру, де буде ставитися без будь-яких поблажок повноцінна, високохудожня драматургія. Вважаючи дітей повноцінними особистостями, він схвильовано писав про проблеми дитячого виховання: «Яке нещастя, коли дітей не тягне ні до театру, ні до творення, ні до малювання чи будівництва, музики... Треба розвивати тоді цю потребу, яка ще не заговорила...». Глаголін пропагував дитячу гру в театрі не лише як тимчасову забаву для дітей, а й як повноцінне театральне мистецтво. Він писав: «Тільки мистецтво надихає, надихає на життя, тому діти гідні справжнього драматичного мистецтва, а не лише ігри у театр» [14, с. 101].

Пошук драматургічного матеріалу також дуже відповідальний момент роботи режисера і всього колективу. Це може бути і п'єса, створена режисером, і готовий драматургічний твір. Якщо до роботи взята вже готова п'єса, то роботу нею слід почати з відповіді на три запитання режисера, заданих самому собі.

Наприклад, на час створення М. Кропивницьким у 1906 р. першого в Україні аматорського дитячого театру був лише один твір з дитячого репертуару – опера «Коза-Дерева» М. Лисенка та ненадруковані дві дитячі опери М. Кропивницького – «Пан Коцький» та «Коза-дерева». Згодом

драматург написав для юних акторів дитячі п'єси-казки «Івасик-Телесик» і «По-щучому велінню».

Дітям, звичайно, подобалася п'єса-казка Кропивницького «Івасик-телесик». Вони всім серцем співчували Івасикові й ненавиділи Відьму та її гостей, і це зрозуміло. Адже Івась добрий, працьовитий хлопчик. Він ловить рибу і тим самим допомагає своїм батькам. Мати запрошує Івасика поїсти й відпочити, але хлопчик відповідає: «Я поїм та й знов у плинть», і далі додає дуже важливі у виховному значенні слова, особливо якщо зважити на юний вік читачів та глядачів п'єси:

З-за молоду треба трудиться,

Так воно, кажуть, годиться.

У цьому вислові головного персонажа твору сконцентрована загальнолюдська мудрість, віковична народна традиція привчати дітей до праці. Співчують діти й Оленці, яку драматург наділив багатьма шляхетними рисами. Це, зокрема, людяність, чулість, здатність до самопожертви. Недобра мати-відьма весь час тримає її замкненою, заставляє багато працювати, а за найменшу провину б'є.

Досить серйозно працював Кропивницький і над іншою своєю дитячою п'єсою – «По щучому велінню». На основі сюжету однойменної народної казки він написав оригінальний твір, що, як уже йшлося, теж має неабияке виховне значення. П'єса досить проста за змістом. У ній чітко змальовані образи двох братів Гаврила і Хоми. Перший уособлює в собі такі суспільні вади, як кривда і нещирість, а другий є носієм віковичних позитивних рис – правдивості, щиросердості, працьовитості. Уже на самому початку п'єси юні читачі й глядачі добре розуміють, що Хома незаслужено зазнає кривди. Це видно з його монологу: «Ну та й намерзся ж здорово і таки натомився. Гаврило знов скаже, що я нічого не робив, батько та мати йому повірять і знов битимуть мене. Отаке коїться у нас щодня. Інші радять втопитись або повіситись, а я того не зроблю, бо гріх, терпітиму краще... Ославили мене ледацюгою, нехай я буду ледацюга; ославили дурнем, нехай буду і дурень...

За віщо Гаврило раз по раз набріхує на мене? Батько й мати йому вірять. Я не смію сказати Гаврилові «брешеш», бо він старший...»

До цього варто додати, що п'єса написана вишуканою українською мовою, близькою до усної поетичної творчості. Все це, як справедливо зауважує М. Йосипенко, є свідченням «серйозного підходу М. Кропивницького до справи написання п'єс для дітей, глибокого знання психології юної аудиторії та її культурно-виховних запитів і потреб» [25, с. 265].

Процес вибору драматургічного твору вимагає відповіді на три запитання. Перше запитання: «Що зацікавило в цьому матеріалі особисто режисера»? Важливо усвідомити, що у матеріалі вразило, у чому хочеться розібратись? Це може бути оригінальність сюжету, злободенність теми, вишуканість мови та діалогів, виразність характерів. Можливо, що зацікавило все разом взяте. Відповідь на це питання допоможе режисерові визначити, що саме треба донести до глядача, щоб його сприйняття співпало з режисерським.

Друге запитання: «Що у цьому матеріалі може зацікавити глядачів»? Тут важливо зрозуміти, що спонукає глядача співпереживати тому, що відбувається на сцені? Чим цей матеріал близький кожному глядачеві? Адже який сенс витратити сили і час на матеріал, який буде цікавий для глядача.

Третє запитання: «Що у цьому матеріалі може зацікавити дітей-акторів»? Без відповіді на це запитання не варто братися до постановки. Що може настільки захопити дітей, щоб вони з радістю йшли після школи на репетицію. З відповіддю на це запитання безпосередньо пов'язана перша читка п'єси перед дітьми.

Режисер має мати у своєму арсеналі чимало засобів, які сприятимуть зацікавленню дітей виставою. Наприклад, навколо вистави можна створити атмосферу таємничості. Тоді читання може стати довгоочікуваним сюрпризом. Можна у самій п'єсі знайти для дітей зовнішні «манки»: можливість покрасуватись у вишуканих костюмах, виявити свої вокальні, чи

танцювальні здібності тощо. Однак зовнішня привабливість може швидко зійти нанівець, якщо не знайти нічого такого, що є суттєво близьким дітям.

Якщо режисер знайшов відповіді на всі три запитання, то він може розпочинати роботу над драматургічним матеріалом. Нерідко у виставах професіональних театрів, а також і дитячих аматорських, режисерська фантазія так насичує виставу найрізноманітнішими ходами і пристосуваннями, що глядачу уже неможливо розібратись, хто у виставі ким і кому приходить, хто чого добивається, і що взагалі відбувається. Для того, щоб уникнути розв'язуванню глядачем подібних постановочних ребусів режисерові слід:

1) одразу ж після читання п'єси записати безпосередні емоційні враження;

2) постаратись в одній фразі визначити для себе, про що п'єса.

Чітко сформульована тема вистави допоможе режисеру в процесі постановочної роботи не розпилюватись на дрібниці, не захоплюватись частковостями і не забувати чого він, власне, прагнув.

Режисер повинен чітко усвідомити всі перипетії п'єси, прослідкувати яким чином герої рухаються від зав'язки до розв'язки і які події на цьому шляху «повертають» сюжет. Поняття події трактується в режисурі і літературознавстві по-різному. То ж під подією ми розуміємо такі вчинки, які різко змінюють хід сюжету і впливають на долю кожного з персонажів п'єси. Для того, щоб зрозуміти, чи є вчинок подією, слід уявити собі, що було б, якби цього вчинку взагалі не було. Якщо п'єса розвиватиметься без змін, то значить, що це не подія. Визначені події вибудовується у подієвий ряд. Всі події мають бути донесені до глядача точно і зрозуміло. Крім цього важливо з'ясувати найголовніші подієві точки: зав'язку, кульмінацію і розв'язку. Наприклад, кульмінація свідчить про досягнення у п'єсі такої точки розвитку, після якої пристрасті починають затухати. Тобто, кульмінація – це подія, яка вносить кардинальні зміни у долю всіх дійових осіб, заставляє їх проявитись по-новому.

Заслуговує на увагу діяльність дитячих театральних колективів, творчість яких відповідає зразкам професіоналізму. Так, музично-драматичний дитячий театр «Пролісок» Закарпатської обл. (режисер В. Філеш) – неодноразовий переможець районних та обласних фестивалів. Цей творчий колектив в основу свого репертуару включає маленькі сценки із минулого та сучасного. На місцевому матеріалі інсценізує казки та легенди місцевих авторів, активно включає до постановок обрядово-звичаєві сценки. Остання робота колективу – «Коза-дереза» В. Шкірі.

Зразковий аматорський музичний театр юного актора «Парадокс» Прилуцького МБК. Сьогодні керівником музичного театру юного актора «Парадокс» є Ярослава Миколаївна Чудновець. Ярослава Миколаївна працює всього декілька років, але вже з перших робіт заявила про себе як неординарний, талановитий та перспективний режисер. Ярослава Миколаївна – мати п'ятох дітей, які є також учасниками театру. Репертуар дитячого колективу складають вистави, уривки п'єс, спектаклі, казки: «Підводне царство», «Білосніжка», «Лісові пригоди», «Летучий корабель» тощо. На цьому колектив не зупиняється. Ярослава Миколаївна втілює в життя нові рішення та ідеї: іде робота над пісенно-танцювальною виставою-мюзиклом, де діти можуть розкрити та показати всі свої здібності і таланти.

Нині коло студій, гуртків, аматорських театрів, курсів тощо для дітей (підлітків) в Україні та за її межами значно розширився. Батьки, розуміючи корисність такої діяльності, прагнуть віддати свою дитину в той чи інший заклад з театральним ухилом, щоб дитина уміла гарно говорити і чітко формулювати свої думки, вільно володіла своїм психофізичним апаратом, не соромилася виходити на сцену тощо. Але не всі батьки замислюються про якість освіти (театральної) її дитини. На жаль, багато закладів із театральним ухилом у наш час займаються «викачуванням» грошей, а педагоги забувають про свою високу місію – виховання дитини. Педагог повинен бути наставником та другом, батьком. Саме в дитячому (підлітковому) віці формуються найважливіші складові особистості: психофізичний розвиток



людини, її світогляд, світосприйняття, позиція та взаємини у соціальному середовищі, естетичні уподобання, вміння мислити, мати своє ставлення і точку зору на той чи інший факт тощо. Погано організований процес навчання у театральній школі (чи студії) є не що інше як прямий обман – обман дитини. Заняття з акторської майстерності підмінюються постановкою вистави з юними акторами. Зачекайте, а як підготовка акторів школи К.С. Станіславського?

Багато хто вважає, що етап становлення та пізнання професії актора можна опустити і відразу ж розпочати роботу, якою займаються дипломовані актори. Але це рівнозначно грі на музичному інструменті, без основ музичної грамоти. Чи можна часто почути, мовляв, навіщо дітям забивати голову не потрібними речами: тренажами, вправами, етюдами, руховими дисциплінами, вокалом тощо? Однак дитина має право отримати повні, фундаментальні знання про професію актора. Навіть якщо половина з них не буде пов'язувати своє життя з мистецтвом, то багато в чому ті марні, за словами деяких педагогів: тренажі, вправи та етюди, рушійні дисципліни, вокал і таке інше допоможуть у житті. Так як у процесі занять і формується людина, її естетичні уподобання, людські якості та вміння жити в соціальному середовищі та підсвідомо закладаються фундаментальні, найважливіші елементи, які вже згадувалися раніше.

Про проблеми людського та творчого виховання дітей, про відсутність акторської школи для дітей можна говорити набагато докладніше і набагато довше, але минаючи етап пізнання акторської школи, акторської бази, звернемося до іншої важливої проблеми – проблеми роботи з акторами-підлітками над драматургічним матеріалом.

Робота над драматургією неможлива без фундаменту, початкових елементів акторської школи. І при роботі з акторами-підлітками педагог-режисер несе не тільки відповідальність за виховання актора, а й є поводитирем у роботі над п'єсою, оскільки підлітки мають малий життєвий багаж та завдання педагога – повести їх правильним шляхом.

Найважливішою проблемою, в цих умовах, є проблема відбору матеріалу. З огляду на те, що матеріал буде виконуватися акторами-підлітками доводиться просіювати його не через одне сито. Вся драматургія, яка береться в роботу з акторами-підлітками, повинна бути адаптована для сприйняття матеріалу най юними акторами, а також сучасним глядачем. А отже, режисеру молодіжного театру необхідно знайти ключі до трактування матеріалу, порушити актуальні питання та знайти ідею, яка торкнеться сучасного глядача і насамперед заразить самого актора-підлітка. Необхідно знайти ті «манки», які поведуть, захоплять актора, розворушать його уяву. Зараз, здається, театр повертається до психологічних проблем, виносить на перший план долю людини, прості людські взаємини, які виявляються потрібними проблемами, близькими кожному.

Найцікавіший матеріал для аналізу та акторського розбору у дитячому театрі представляє історичний роман у віршах Л. Костенко «Маруся Чурай». Сам жанр – історичний роман у віршах, що вже ставить нелегкі завдання у роботі. Події у романі розгортаються 1658 року на Полтавщині, на тлі визвольної війни українського народу під керівництвом Богдана Хмельницького. Маруся Чурай – українська народна поетеса-пісня, з її піснями козаки йшли у військові походи:

«Ця дівчина не просто так, Маруся.

Це – голос наш. Це – пісня. Це – душа.

Коли в похід виходила батава, –

її піснями плакала Полтава» [39, с. 7].

У романі описується її особиста драма – в юності у дівчини було безліч залицяльників, серед яких був молодий козак Іван Іскра, але своє серце вона віддала Грицю Бобренку, з яким пізніше таємно одружилася. Гриць пішов на війну, а дівчина чекала на нього чотири роки. Але, повернувшись із війни, він полюбив дочку багатого полтавського поміщика. Маруся не витримала втрати і вирішила отруїти себе зіллям, яке взяла у місцевої відьми, але яке з фатальної випадковості випив Гриць: «Страшна, панове, приточилась справа.

Хай стане совість на сторожі права!»[39, с. 6]. Суд засудив дівчину до смерті, але її було амністовано указом Богдана Хмельницького, в якому йшлося про помилування «за заслуги батька та солодкі пісні».

В наш час – час технічного прогресу, інтернетизації, зник момент кропіткої розумової роботи, логічного мислення, психологічного аналізу, що необхідне при роботі з драматургією та роллю. Важливо було закохати підлітків у матеріал (жанр історична драма, не дуже зрозуміла підростаючому поколінню), пробудити інтерес і бажання покопатися в історичному минулому країни та людей. Так само постало питання про знання (точніше їх відсутність), у сфері українських національних обрядів та традицій, побуту, виховання, моральних засад, законів того часу. Якому саме випробуванню, наприклад, має бути піддана Маруся, яка мовчить на суді:

«То що ж ми будем думати-гадати,  
як і про це закон є акурат.

Оскаржену на квестію віддати,  
і хай із нею поговорить кат» [39, с. 16].

Або як пояснити акторам ступінь напруженості ситуації, про яку повідомляє людина, що прибула на суд, без докладного історичного та географічного огляду:

«Погиб? Козак? То що у вас в Полтаві?  
Облога? Зрада? Засідка? Бої?  
– Та ні. Маруся. Он сидить на лаві.  
Струїла хлопця. Судимо її.

Той засміявся: – Отакої к бісу.

Під Білу Церкву стягнуто полки.

Палає Київ, знищено Триліси.

У вас же он як гинуть козаки!» [39, с. 10].

Багато часу йде на розуміння цих питань та часто доводиться повертатися до них у процесі роботи, оскільки ці факти диктують багато

обставин фабули, визначають мотивацію поведінки героїв, їх взаємовідносини.

Сучасному підлітку потрібно докласти зусиль, щоб відчувати обставини, що формують поведінку історичного персонажа. Все говорить про те, що юні актори не привчені до свідомої, самостійної роботи, яку вони мають виконувати поза репетиційним процесом. І дорогоцінний репетиційний час доводиться витратити на те, щоб знову повернутися до застільного періоду, і часто режисер-дорослий змушений втручатися в процес розуміння матеріалу дитини і приносити йому інформацію в готовому вигляді, пояснювати всі події, конфлікти, дії, логіку поведінки персонажів, їх взаємини і таке інше.

Наступний важливий момент у роботі над цим твором полягає в тому, що це роман у віршах.

Різноманітність ритмів, що з'єднуються в тексті, часто запозичених із пісенної, фольклорної традиції, що іноді імітують лад усного «історичного» мовлення, у тексті Ліни Костенко – один з головних досягнень роману. Яскравий звукопис («Там бій. Там смерть. Там зламано границі. Людей недохват» [39, с. 12]) тут поєднується з майстерністю побудови діалогу та наділенням кожного учасника судового процесу не лише своєю позицією, а й своїм строем мови.

«Спадає вечір сторожко, помалу,  
ворушить зорі в темряві криниць.  
Сторожа ходить по міському валу,  
і сови сплять в западинах бійниць» [39, с. 15],

Краса і неквапливість описів у романі сусідить з психологічно і ритмічно напруженими, повними дії фрагментами. Через «інтернетизацію», спілкування майже виключно в соцмережах, у юного актора втрачаються і навички живого спілкування, і почуття слова, деформується сприйняття, бідує на здатність висловити власні почуття. Що говорити про особливе спілкування – спілкування мовою поезії:

«Чужа душа – то, кажуть, темний ліс.

А я скажу: не кожна, ой не кожна!

Чужа душа – то тихе море сліз.

Плювати в неї – гріх тяжкий, не можна» [39, с. 8].

Образний ряд роману Ліни Костенко дуже багатий і різноманітний, тому надає безліч можливостей щодо «мовного виховання» юного артиста.

Уміння висловлювати чітко та доступно думку, жваво, природно спілкуватися віршованим рядком – велика проблема. Зрозуміти авторський стиль, привласнити його собі – основа акторської роботи. Найважливіше завдання суто технічне – мовленнєве. Сучасна людина живе в інших ритмах, сприймає та обробляє інформацію миттєво. Цей чинник впливає на швидкість спілкування людей. При виконанні ж ролі в історичній драмі часто потрібно говорити великий потік тексту на одному диханні і при цьому не втрачати думки. Показовий приклад – фрагмент монологу Марусі:

«А смерть кружляє, кружляє, кружляє,

кружляє навколо палі.

Наносить білого снігу

у очі його запалі.

А я нічого не бачу...

якась в очах крутанина...

Кружляє, кружляє, кружляє

ота страшна хуртовина!

Танцює, хижа і п'яна,

льодистими сережками трясє.

Як голову криваву Іоанна

над білим світом Іроду несе...» [39, с. 20].

Звідси виникає важливе питання відчуття ритмічної основи твору. Дуже часто актори-підлітки у роботі не відчують темпо-ритму сцен та матеріалу в цілому.

Існуюче питання – вікові ролі, які мають виконувати молоді актори. Важливо розуміти, що у дитячому театрі важливо зіграти не старість чи молодість як такі, а любов, ненависть, співчуття, жалість, зневагу. Не потрібно грати вік, оскільки актори починають комікувати, працювати на загальноприйнятих штампах зображення віку. Юні актори повинні просто брати обставини втоми, хворобливості, що притаманні людям з віком. Але всі ці, а також інші фактори, лише технічна сторона роботи з матеріалом. І ці проблеми виникають у будь-якому повноцінному творчому процесі.

Роман Ліни Костенко сьогодні розуміється не як текст про долю головної героїні – Марусі Чурай, не про її особисту драму, а про світ, який її оточує. Вона перебуває у якомусь вакуумі, створеному людськими страхами і впливом оточуючих: «Що скажуть?», «Подумають?». Своїми порожніми балачками пліткарі можуть занепасти людину. Як сталося і з Марусею, через помилкові свідчення в суді, особисте упереджене ставлення до неї, небажання розібратися що трапилося насправді. Щоб зіграти виставу на цю тему, актори повинні мати свою позицію та точку зору, яка найчастіше відсутня у молодих людей, і в цьому випадку театр виконує неоціненну роль, навчаючи мислити.

Підводячи межу під сказаним вище, необхідно ще раз повернутися до питання акторської школи та початкових елементів, з яких необхідно починати заняття з дітьми. Злочинним є пропуск акторської школи, оскільки на даному етапі закладаються всі фундаментальні засади розвитку творчого організму. Цей етап є основним для подальшої роботи акторів-підлітків, і зокрема, у роботі над драматургією. І в жодному разі педагог, який працює з підростаючим поколінням, не повинен займатися профанацією своїх прямих обов'язків – виховання людини як творчої одиниці.

### 3.3. Досвід діяльності дитячої театральної студії Київської альтернативної школи «Friends»

Дитяча театральна студія на базі школи – це певна муштра, яка допомагає учням мати більший обсяг знань та творчих здібностей у порівнянні з іншими школярами.

Я працюю у трьох таких школах, і якщо проводити алгоритм успішності, чемності, активності, то діти які навчаються у гуртку, набагато сприятливі до навчання та засвоєння інформації.

Підхід київської альтернативної школи «Friends» – європейський. Там заняття акторської майстерності є обов'язковими і прописані у шкільному плані як окремий предмет. Діти повинні розвиватися всесторонньо, якщо порівнювати зі школами радянських часів, з творчих предметів у школі була лише музика та малювання. Спектр творчих напрямів страшенно малий, що не скажеш про сьогодні. Діти мають право спробувати опанувати не тільки теоретичні дисципліни, але й творчо-гуманітарні.

До програми навчання у «Дитячій театральній студії» Київської альтернативної школи «Friends» входить:

- акторська майстерність;
- сценічний рух, пластика;
- мистецтво створення костюма та гриму;
- сценічний танець;
- виховання сценічного мовлення.

Якщо порівнювати дві школи «Friends», де є обов'язковий предмет «Театр», та «World school», де є лише творчий театральний гурток, можна побачити велику різницю між учнями. Звичайно гурток дає свої плоди, але якщо брати співвідношення процентів усіх учнів обох шкіл ,то діти, де є обов'язковий предмет «Театр» будуть більш розкуті та надихаючі.

Я створив свою методику навчання дітей у театральному гуртку, окрім базових тренажів зі сценічної мови, акторської майстерності та сценічного

руху, ми вивчаємо таку галузь мистецтва як кіно. Так як у мене є диплом спеціаліста аудіовізуального мистецтва, я можу дітям дати додатковий багаж знань із кіносфери. Ми вчимося не боятись камери, як правильно поводити себе на кіно майданчику, ознайомлюємось з таким видом аудіовізуального мистецтва як дублювання. А тепер про все це більш детально.

Зазвичай у телевиробництві існує безліч кастингів, які виявляють дітей здатних існувати у кадрі для різних проєктів, таких як серіали, художні фільми, реклами. Є великий список відбору, починаючи від зовнішності (типаж) до додаткових навичок. Діти дитячої театральної студії можуть сміливо себе пропонувати у будь які телепроєкти. Бо одне з головних завдань нашої студії – знімати казки у форматі фільму.

Вони вже розуміють що таке дубль, як працювати з текстом, і як працювати з камерою на різній відстані (крупний кадр, загальний кадр, середній кадр).

Щодо поведінки на кіномайданчику. У кіноіндустрії обирають тих хто все робить на сто відсотків, і якщо дитина неспроможна виконувати завдання режисера, то йому буде легше знайти їй заміну, аніж витратити на неї час. Час на телебаченні – це гроші. Таким чином, завдяки іграм та знімальному процесу, діти знають коли можна розмовляти, а коли ні.

Якщо порівнювати театр та кіно, то це дві творчі галузі, які між собою схожі, але дуже відрізняються. Психологічно, набагато важче працювати у театрі, бо там є додаткова напруга зі сторони режисера, а в кіно, найбільшу напругу, зазвичай, робиш ти сам. Чим швидше ти відзнімешся, тим більше тебе будуть цінувати. Є таке чудове слово у кіноіндустрії «таймінг», там кожна секунда рахується у мільйонах.

І третє, це дублювання. Це найулюбленіший процес дітей, коли вони можуть побавитися з голосом не піклуючись про своє тіло, коли вони можуть зіграти будь-якого героя своїх улюблених мультфільмів або фільмів. І додатково, ми робимо великий акцент на сценічному мовленні. Коли діти



розуміють як важливо тримати в тонусі свій мовний апарат, вони одразу починають активно працювати.

### **3.4. Формування духовно-морального обличчя та національної самосвідомості школярів засобами театрального мистецтва**

Найголовніше завдання педагога акторської майстерності полягає не тільки у процесі передачі знань театрального ремесла молодшому поколінню, але і у створенні національних засад свідомості. Розумінні життя народу, етичних норм та людяності.

Більшу частину процесу навчання, викладач приділяє саме вихованню підростаючого покоління, бо для того щоб почати працювати над п'єсою, або уривком, потрібно створити певну творчу атмосферу. Це можна створити викладачеві творчої спеціальності за допомогою поетичного слова.

Роль мистецтва, особливо мистецтва класичного, полягає в тому, що воно пробуджує почуття, вчить мислити образами, ставити себе на місце іншої людини, переживати, співчувати, шкодувати, прощати, вчить розумінню та любові. Поклонінню перед святинею – тобто всьому тому, без чого неможливе саме поняття «духовно-моральне виховання».

Образи та зразки класичного мистецтва, безумовно, увібрали в себе багато духовно-моральних чеснот. За допомогою кращих зразків культури і мистецтва, знання, втілене в образі, набуває рис закінченості, проживається дитиною і входить до неї в серце та свідомість, стаючи невід'ємною частиною його особистості. Класичне мистецтво допомагає відчутти щирість почуттів та правдивість думки, без чого неможливий розвиток самосвідомості дитини.

Один з найулюбленіших творів дітей шкільного віку є вірш Василя Симоненка «Ти знаєш, що ти – людина». На обговоренні цього матеріалу цікаво вислухати думки дітей. І що дійсно дивує, що молодше покоління аналізуючи вірші, починають формулювати свою думку, яка абсолютно

співпадає із сюжетом твору. Саме в обговоренні і формується національна свідомість та моральні цінності дітей.

«Сьогодні усе для тебе –  
Озера, гаї, степи.  
І жити спішити треба,  
Кохати спішити треба –  
Гляди ж не проспий!» [46, с. 360].

Ще один з важливих творів В. Симоненка доцільно використовувати на практиці з дітьми. Це вірш «Я...». Він настільки точно передає головну думку автора, що його можна використовувати як гімн акторської майстерності. Діти казали: «Він про індивідуальність», «Він про незаконне цькування людини», «Він про гарне ставлення до себе і оточуючих», «Він про повагу великих людей і неповагу малих», «Він про єдиний світ, де немає війни».

«У кожного “Я” є своє ім'я,  
На всіх не нагримаєш грізно,  
Ми — не безліч стандартних «я»,  
А безліч всесвітів різних.  
Ми — це народу одвічне лоно,  
Ми — океанна вселюдська сім'я.  
І тільки тих поважають мільйони,  
Хто поважає мільйони “я”» [46, с. 335].

Чуючи ці відповіді, педагог починає формувати новий пласт для роздумів, перетворюючи історію твору на певний сюжет. Зазвичай сюжет історії створюється на дитячому рівні, у формі казки або етюдів на тему «школи». Бо на найпростішому порівнянні, діти в майбутньому будуть «створювати» цей світ.

«Краще загинути самому, але не дати загинути мільйонам – всьому рідному народові» [61, с. 4].

Виховання якостей людини за допомогою патріотизму звучить досить дивно останнім часом. На перший погляд, це неможливо. Але якщо тільки замислитися, що йдеться про духовно-моральний світ кожного з нас, це цілком прийнятне завдання. Що ж таке моральність, загалом і як її можна «виховати» за допомогою патріотизму?!

По-перше, потрібно відповісти на запитання, що таке патріотизм? Багато сучасної молоді не мають уявлення, що це таке патріотизм і не надають цьому належного значення.

Не потрібно влаштовувати «танці» на бойових машинах та розписувати пам'ятники непристойними словами. Саме ці дії призвели до того, що слово «патріотизм» нині втратило справжнє значення. І навіть такі слова, як честь, повага, віра, пам'ять, нівелюються на рівень слів сучасного сленгу і мало використовуються у суспільстві. Але справа не лише у війні, бо патріотизм це ще і любов до Батьківщини, гордість за досягнення та перемоги, дотримання звичаїв та традицій, повага своїх предків, співпереживання зі своїм народом втрат.

На сьогоднішній момент багато хто з тих, хто називає себе істинними патріотами, насправді не є такими. Якщо людина сповідує моральні цінності, то це вже добре. Отже, вона здатна до духовно-морального чину. Ось і повернулися до того, з чого почалися наші міркування.

Моральність – це внутрішня установка особистості діяти згідно зі своєю совістю та вільною волею?. На відміну від моралі, яка узгоджується із законом, моральність висуває вимоги до самого себе і є духовною основою. Патріотичне виховання може впливати на моральність і внутрішню сутність людини, впливаючи на її свідомість та ставлення до духовно-морального світу. Прищеплювати якості патріота потрібно з дитинства, коли дитина ще перебуває під впливом думки дорослих. Однак деякі підлітки не належать до патріотів. Чому? Це залежить від батьків чи тих, хто міг би дати дитині корисну та необхідну інформацію, від якої залежить багато вчинків. Потрібно розуміти всю серйозність виховання духовно-моральних цінностей.

Людина проявлятиме себе у суспільстві відповідно до прищеплених правил моралі та духовних якостей.

Хотілося б звернути увагу, що саме патріотичне виховання виступає основою розвитку духовно-морального потенціалу особистості.

Як привити патріотизм дитині під час навчання акторській майстерності? Окрім творів, існують українські свята, такі як «День козацтва», «День збройних сил України», «День Незалежності» та багато інших. Якщо ці свята позиціонувати як виступи акторського гуртка, то дітям легше запам'ятати і зрозуміти, чому цей день такий важливий для нашої країни. Форма гри та свята найкращий спосіб зацікавити дитину.

За допомогою театру діти залучаються до національних культурних традицій. У них формуються почуття національно-культурної свідомості, власної гідності. Через зацікавлену участь школярів у дитячому театрі дітям шкільного віку прищеплюється інтерес до важливих етичних, соціальних, історичних, державницьких тем.

## ВИСНОВКИ

У магістерській роботі досягнуто мету дослідження та вирішено всі порушені завдання. Системне дослідження режисерської діяльності, пошуки нових режисерських виражальних засобів дає підстави зробити такі висновки:

1. *Аналіз наукової літератури* щодо проблем, порушених у магістерській роботі, дає підстави стверджувати, що незважаючи на науковий інтерес до театральної творчості дітей шкільного віку, в Україні досі відсутнє ґрунтовне комплексне дослідження цієї проблеми. Проблема діяльності дитячих театральних колективів є багатоаспектною і розглядається в контексті полінаукового підходу з урахуванням положень театральної педагогіки, культурології та мистецтвознавства.

2. *З'ясовано основні форми та методи залучення дітей шкільного віку до театральної діяльності.* У загальноосвітніх школах спостерігаються тенденції щодо адекватного розуміння ролі дитячої театральної творчості, але поки що в цілому театральна робота зі школярами характеризується епізодичністю, несистематичністю, залученням до неї обмеженої кількості дітей. Театральна самодіяльна творчість не стала важливою ланкою в системі навчально-виховної роботи в сучасній школі. Формування художньо-естетичного смаку дітей засобами театральної діяльності не набуло важливого значення в системі освіти та позашкільному вихованні дітей. Театральна діяльність дітей шкільного віку має не постійний, а епізодичний характер. Постійні театральні колективи працюють переважно в позашкільних закладах. Здебільшого до участі у театральних аматорських гуртках залучаються обдаровані діти, що знижує естетично-виховний потенціал театральної шкільної діяльності. Суспільство звертає недостатню увагу на розвиток дитячої театральної творчості, не усвідомлюючи небезпеку пасивності сприйняття дітьми дійсності, яке породжує байдужість, інертність, гальмування розвитку вольових якостей.

За допомогою театральної діяльності має формуватися художньо-естетичний смак особистості, здатної не лише сприймати світ мистецтва і насолоджуватися ним, а й перетворювати його відповідно до мотиваційних установок, уявлень про красу, ідеали, гармонію душі. Активна участь школярів у самодіяльному театральному мистецтві повинна формувати в них уміння орієнтуватися в особливостях різних видів мистецтва з позицій основних естетичних категорій; у процесі спілкування з самодіяльним театральним мистецтвом і явищами в ньому в учнів мають розвиваються творчі здібності: вміння діяти словом, жити життям літературних героїв, взаємодіяти з аудиторією тощо. Функціонування театральної самодіяльності буде ефективним лише у випадку гармонійної єдності двох її сторін: художньо-естетичної та творчо-виконавської, оскільки розвиток однієї з них призводить до змін в іншій.

**3. *Виявлено можливості психофізичного розвитку дитини засобами театального мистецтва.*** Важливу роль у режисерській роботі з дитячим колективом відіграє комплексний психофізичний тренінг, що є комплексом вправ, покликаним допомагати актору, знаходити вірне творче самопочуття, сприяти розвитку і удосконаленню акторського «апарату» – його творчої уваги, уяви і фантазії. Вправи, які передбачає методика роботи з дітьми, повинні бути простими, доступними, наглядними і одночасно мати перспективу. Вони є своєрідною мініатюрною моделлю методу фізичних дій К. С. Станіславського. Позиція самостійного пошуку істини і перевірка її самостійною практикою – ось принцип навчання К. Станіславського. Саме тому сьогодні до «системи» проявляють інтерес талановиті педагоги, які працюють в найрізноманітніших сферах знань. Оволодіння акторською технікою допомагає дітям шкільного віку набути навичок соціальної взаємодії з однолітками. Це полегшує розв'язання такого важливого завдання в розвитку дітей цього віку, як знаходити друзів, стимулюється готовність до самостійної пошукової діяльності, що призводить до більшої впевненості та прийняття самостійних рішень у невизначених чи складних ситуаціях.

**4. Розкрито емоційно-чуттєву складову занять з дітьми шкільного віку.** Батогранність театрального мистецтва стимулює розвиток творчих здібностей школярів. Сприйняття дітьми шкільного віку театрального мистецтва виховує в них почуття прекрасного, вчить бачити красу навколишнього світу. За допомогою театрального мистецтва в дітей формуються естетичні смаки, враховуючи вікові та психологічні особливості школярів. Керівники позашкільних театральних гуртків намагаються розвинути у вихованців акторські здібності, уяву, вміння поводитися на сцені, позбуватися скутості. Важливе виховне значення для дітей шкільного віку має їхня участь у оглядах, конкурсних програмах, фестивалях. Дитина повинна отримувати позитивні емоції та задоволення від творчої діяльності в театральному колективі, у неї має бути зацікавленість та бажання виконувати творчу роботу.

Заняття театральною творчістю сприяють концентрації особливої уваги та чутливості до вчинків інших людей у житті, розвитку вміння бачити, розуміти мету і значення різноманітних дій людини. Працюючи над роллю, дитина-актор починає краще розуміти вчинки людей. Більш тонко сприймаючи внутрішній сенс мовлення, різноманітність її інтонаційних відтінків, дитина більш точно оцінює і свої власні вчинки. Театр розвиває у дітей активність уваги, спостережливість, уміння фантазувати. Особливо великі можливості закладені в театральній роботі зі старшокласниками, оскільки саме в старших класах підлітки починають поглиблено цікавитися питаннями мистецтва, пошуками моральних ідеалів, критеріїв естетичного оцінювання явищ дійсності.

**5. З'ясовано методику розвитку акторських здібностей в учасників дитячого театрального колективу.** В дитячому театрі здійснюється поєднання теоретичних знань та практичних умінь і навиків, творчого прояву особистості дитини та естетично-виховного процесу. Варто зазначити, що естетичний рівень підлітків, які займаються в дитячих театральних гуртках, набагато вищий, ніж в дітей, які не займаються жодною творчою діяльністю.

Отже, головною метою дитячого театру має бути виховання творчої особистості, яка вчиться створювати необхідні творчі умови, рухаючись в цьому напрямку самостійно.

Заняття в дитячому аматорському театрі мають відрізнятися від професійної діяльності тим, що в ньому діти мають право помилятися. Натомість в професійній діяльності помилок не пробачають. Не можна дитині-акторові нав'язувати своє режисерське уявлення, потрібно підвести його до народження свого особистого. Не можна нав'язувати дитині-акторові знання, необхідності в яких він ще не усвідомив.

Режисер – це художній керівник колективу мистецьких однодумців, котрий виховує їх на єдиних ідейних, естетичних та етичних принципах, організатор усього творчого процесу підготовки і здійснення вистав, збереження їх якості, який забезпечує планову і ритмічну діяльність і доцільне завантаження усього колективу театру, ідейно-мистецький інтерпретатор драматургічного твору засобами театрального мистецтва.

Керівнику театрального колективу важливо поєднати процес навчання і власне процес творчості. Оптимальною формою здійснення подвійного навчально-художнього процесу є робота над виставою, оскільки ускладнюються вимоги до акторської майстерності на основі розгляду процесу постановки, виділення основних її етапів, визначення вимог до юних акторів на кожному етапі репетицій. Головне у дитячому театральному колективі – допомогти дітям розкритися, виявити свої кращі якості, дати шанс творчій реалізації, розкрити таланти спілкування, співпереживання та пізнання себе та цього світу. Не варто намагатися створити з дитячої вистави витвір мистецтва (хоча й це є можливим). Головне – атмосфера радості, тепла та любові. Виховуючи театром ми виховуємо людину майбутнього. Головна мета дитячого театрального колективу – виховати творчу особистість, навчити дитину самостійно створювати необхідні для творчості умови, усувати внутрішні і зовнішні перешкоди, звільнити шлях для творчості.



Дитячий театральний колектив характеризується широкою творчою амплітудою освітньо-виховних функцій, які через систему зображувальних, виражальних художньо-емоційних засобів, театральне моделювання несуть змістовне навантаження у формуванні естетичних орієнтацій підлітків. Показ вистави – дуже важливий етап для набуття навички публічної творчості. Сміливість існування на сценічному майданчику на очах у глядачів виникає від уміння володіти своєю увагою, а також увагою залу для глядачів. Тому зростають вимоги до дисципліни та етики юних акторів, інтереси яких повинні бути підпорядковані вимогам загальної колективної роботи.

**6. Охарактеризовано репертуарну політику дитячих театральних колективів як важливого фактору їхнього творчого розвитку.** Репертуарна політика дитячих театральних колективів є важливим фактором їхнього творчого розвитку. За допомогою правильно підбраного репертуару виховувати в дітях любов до прекрасного. При формуванні репертуару дитячого театрального колективу важливо забезпечити єдність ідейно-художніх і педагогічних вимог. Ідейно-художня цінність репертуару аматорського дитячого театру являється однією із найважливіших вимог для успішного вирішення комплексу виховних та учбово-творчих завдань, що постали перед керівниками. Глибокий і вдумливий аналіз характерів персонажів п'єси, підкріплений безпосередньою дією на сцені, не може не впливати на формування тих чи інших особистих якостей учасників театрального колективу. В процесі аналізу п'єси, а також при її сценічному втіленні емоційно змальовані твердження і оцінки школярів часто переростають у переконання, що слугують основою формування світобачення і характеру. Вистава, створена силами самодіяльного театрального колективу позитивно впливає на школярів-глядачів. Саме тому формування репертуару є одним із найвідповідальніших моментів у роботі керівника театрального колективу. Показ вистави є однією найдієвіших складових діяльності дитячого театрального колективу. Виступ на сцені перед глядачами є свідченням того, наскільки ідеї та образи драматичного

твору вплинули на юних акторів, стали для них близькими, наскільки в них сформовані вольові якості, вміння триматися перед аудиторією. Вистава є показником рівня усвідомлення юними акторами своєї місії змінювати життя на краще, бути пропагандистом найкращих людських помислів, переживань, вчинків, краси людського життя.

**7. Висвітлено досвід дитячої театральної студії Київської альтернативної школи «Friends».** З'ясовано, що до програми навчання у «Дитячій театральній студії» київської альтернативної школи «Friends» входить: акторська майстерність; сценічний рух, пластика; мистецтво створення костюма та гриму; сценічний танець; постановка сценічного мовлення. Причому заняття акторської майстерності є обов'язковими і прописані у шкільному плані як окрема дисципліна. Сполучення основ ігрової майстерності з акторською майстерністю, сценічною мовою та сценічним рухом, в контексті комплексного заняття з ігровою основою надає можливість кожній дитині з будь-якими здібностями та нахилами реалізувати свій творчий потенціал в театральній та ігровій діяльності.

**8. Осмислено формування духовно-морального обличчя та національної самосвідомості школярів засобами театального мистецтва.** Функціонування дитячого аматорського театру в різних соціокультурних сферах є особливо актуальним для теперішнього часу, оскільки творча активність особистості школяра нерідко замінюється пасивним малозмістовним дозвіллям – переглядом розважальних телевізійних передач, відвідуванням низького художнього рівня дискотек. Кінцевою метою навчально-виховного процесу театральних колективів є естетичне виховання його учасників, яке досягається за рахунок систематичної цілеспрямованої педагогічної діяльності керівника театального гуртка. У процесі діяльності у театральних колективах створюються можливості творчої самореалізації дітей, відчуття значимості своєї особистості. Вона забезпечує необхідне для їх віку спілкування з ровесниками, захищаючи від впливів асоціальних шкільних та підліткових

груп, залучає до суспільних цінностей та активно формує художньо-естетичні смаки. За допомогою театру діти залучаються до національних та світових культурних традицій. У них формуються почуття національно-культурної свідомості, власної гідності. Через зацікавлену участь школярів у дитячому театрі дітям шкільного віку прищеплюється інтерес до важливих етичних, соціальних, історичних, державницьких тем.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абрамян В. Ц. Театральна педагогіка. Київ : Лібра, 1996. 224 с.
2. Азаров Ю. П. Педагогіка Любви и Свободы. Москва : Топикал, 1994. 608 с.
3. Барнич М. М. Психологія переживання актора в ролі // Питання культурології. 2015. Вип. 31. С. 112-119.
4. Белошкіна И. Б. Театр где играют дети: Учеб.-метод. пособие для руководителей детских театральных коллективов / И. Б. Белошкіна, Ю. Н. Витковская, Н. В. Ермолаева и др. Москва, 2001. 288 с.; ил.
5. Божович Л. И. Личность и ее формирование в детском возрасте. Москва : Педагогіка, 1968. 120 с.
6. Варій М. Й. Загальна психологія.: підр. [для студ. вищ. навч. закл.]; 3-тє вид., випр. та доп. Київ : Центр учбової літератури, 2009. 1007 с.
7. Василько В. С. Фрагменти режисури. Київ : Мистецтво, 1967. 412 с.
8. Ващенко Г. Виховання волі і характеру: підручник для педагогів. Київ, Школяр, 1999. 385 с.
9. Ворожейкіна О. М. Театральна вітальня (середня школа). Харків : Вид. група "Основи", 2010. 207 с.
10. Выготский Л. Н. Воображение и творчество в детском возрасте. 2-е изд. Москва : Просвещение, 1967. 93 с.
11. Выготский Л. С. Воображение и творчество в детском возрасте. Психологический очерк: книга для учителя. 3-е изд. Москва : Просвещение, 1991. 93 с.
12. Гейзінга Й. Homo ludens / Пер. з англ. О. Мокровольського. Київ : Основи, 1994. 167 с.
13. Гиппиус С. В. Актерский тренинг. Гимнастика чувств. Санкт-Петербург : АСТ, 2017. 510 с.

14. Глаголин Б. С. Несколько слов о детском театре // Сказка. Саратов, 1906. 193с.
15. Головня В. В. История античного театра. Москва, 1972. 399 с.
16. Григорьева О. А. Школьная театральная педагогика: Учебное пособие. Санкт-Петербург : Лань, 2015. 45 с.
17. Гротовский Е. Театр. Ритуал. Перформер / пер. з польсь. Львів, 1999. 187 с.
18. Гудзик В. П., Кудрявцева Н. Б. Комплексний психофізичний тренінг : методичний посібник. Київ : ДАКККіМ, 2005. 88 с.
19. Данив О. В., Куранов А. В. Игровые методы в изучении предмета математики // Материалы Международной конференции «Дети. Театр. Образование». Екатеринбург, 1996. С. 40.
20. Донченко Н. П. Мистецтво гри: теорія і практика ігрової діяльності в умовах дозвілля : навч. посібник. Київ : ДАКККіМ, 1999. 176 с.
21. Ершов П. М. Режиссура как практическая психология. Взаимодействие людей в жизни и на сцене. Режиссура как построение зрелища. Москва : Мир искусства, 2010. 408 с.
22. Захава Б. Е. Мастерство актера и режисера: учеб. пособие для спец. учеб. заведений культуры и искусства. Изд. 4-е, испр. и доп. Москва : Просвещение, 1978. 334 с.
23. Захава Б. Е. Мастерство актера и режиссера: учеб. пособие для ин-тов культуры, театральных, и культ.-просвет. училищ / изд. 3-е, испр. и доп. Москва : Просвещение, 1973. 233 с.
24. Ильин Е. Н. Герой нашего урока. Москва, 1991. 288 с.
25. Йосипенко М. Марко Лукич Кропивницький. Київ : Держ. вид-во образотворч. мистецтва і муз. літ. УРСР, 1958. 323 с.
26. Кавтарадзе Д. Н. Обучение и игра. Введение в интерактивные методы обучения; 2-е изд. Москва : Просвещение, 2009. 176 с.

27. Кедяркина Е. Н. Роль уроков театра в развитии личности старшеклассников // Материалы Международной конференции «Дети. Театр. Образование». Екатеринбург, 1996. С. 95–97.
28. Клименко В. В., Буток В. Д. Ваш вихід, панове або акторська майстерність для початківців. Київ : Таксон, 2002. 236 с., іл.
29. Кнебель М. О. Поэзия педагогики / Вступит. ст. Г. А. Товстоногова. Ред. Н. А. Крымова. Москва : ВТО, 1976. 526 с.
30. Коэн Л. Справочник по методике актерских упражнений. Милтон-Парк, Абингдон, Оксон; НьюЙорк : Рутледж, 2016. С. 153.
31. Курбас Л. Філософія театру; упоряд. М. Лабінський. Київ : Вид-во Соломії Павличко "Основи", 2001. 917 с.
32. Куцин Е. К. Роль театральнo-драматичної діяльності у розвитку молодшого школяра // Наукові записки Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського: зб. наук. пр. / Ред. кол. : Коломієць А. М. (гол.ред.) та ін. Вінниця : Вид-во ВДПУ ім. М. Коцюбинського. Випуск 59. 2019. С. 33-38.
33. Кісін В. Режисура як мистецтво та професія. Життя. Актор. Образ: Із творчої спадщини. Київ : КМ Akademia, 1999. 268 с.
34. Макаренко А. С. Педагогическая поэма. Киев : Рад. школа, 1987. 512 с.
35. Нахимовский А. М. Как создать в школе театральное действие от А до Я // Профессия режисер: Как создать в школе театральное действие от А до Я; Режиссура музейного зрелища. Москва : ВЦХТ, 1999, № 12 (28) С. 3–120.
36. Олійник Г. А. Виразне читання. Основи теорії: посібник для вчителів. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2011. 224 с.
37. Пансо В. Труд и талант в творчестве актера. Москва, 1972. 270 с.
38. Педагогічна майстерність : підручник / І. А. Зязюн, Л. В. Крамущенко, І. Ф. Кривонос та ін.; за ред. І. А. Зязюна. 2-ге вид. допов. і переробл. Київ : Вища школа, 2004. 422 с.

39. Поезія; Маруся Чурай: посібник / Ліна Костенко; Автор-уклад. В. О. Казакова. Харків : Ранок, 2002. 64 с.
40. Про внесення змін до деяких законодавчих актів України щодо протидії булінгу (цькуванню): Закон України від 18 груд. 2018 р. № 2657-VIII. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2657-19#Text> (дата звернення: 12.11.2021).
41. Профессия режисер: Как создать в школе театральное действие от А до Я; Режиссура музейного зрелища. Москва : ВЦХТ, 1999, № 12 (28). 171 с.
42. Работа актера над собой. В творческом процессе переживания. Москва : Эксмо, 2013. 448 с.
43. Ремез О. Я. Введение в режиссуру. Москва : ГИТИС, 1987. 86 с.
44. Родари Д. Грамматика фантазии. Введение в искусство придумывания историй. URL: <http://io.nios.ru/articles2/67/17/grammatika-fantazii-vvedenie-v-iskusstvo-pridumyvaniya-istoriy> (дата звернення: 12.11.2021).
45. Сац Н. Новелы моей жизни. Т. 2. Изд. 3, стереотипное. Москва : Искусство 1979. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=23835&p=1> (дата звернення: 12.11.2021).
46. Симоненко В. Вибрані твори / Упоряд. А. і Д. Ткаченків. Серія «Шістдесятники». 4-те вид. Київ : Смолоскип, 2017. 852 с.
47. Смелова В. Г. Музыка, искусство, движение и драма в биологии // Материалы Международной конференции «Дети. Театр. Образование». Екатеринбург, 1996. С. 78–79.
48. Соснова М. А. Искусство актера: учеб. пособие для вузов. Москва : Академический Проект: Фонд “Мир”, 2005. 432 с.
49. Станиславский К. С. Работа актера над собой // Станиславский К. С., Чехов М. А. Работа актера над собой. О технике актера. Москва : Артист. Режиссер. Театр., 2007. С. 112.
50. Станиславский К. С. Этика. Москва : Искусство, 1981. 35 с.

51. Станиславский К. С. Мое гражданское служение России. Москва : Правда, 1990. 656 с.
52. Станиславский К. С. Работа актера над собой. Москва : Артист. Режиссер. Театр, 1967.
53. Станиславский К. С. Собр.соч: В 8 т. Москва : Искусство, 1954. Т. 2. 424 с.
54. Станиславский К. С. Собрание сочинений: в 9 т. Москва : Искусство, 1989. Т. 2. Работа актера над собой. Часть 1: Работа над собой в творческом процессе переживания: Дневник ученика / Ред. и авт. вступ. ст. А. М. Смелянский, коммент. Г. В. Кристи и В. В. Дыбовского. 511 с.
55. Станиславский К. С. Собрание сочинений: в 9-ти т. Т. 3. Работа актера над собой. Ч. 2: Работа над собой в творческом процессе воплощения / вступ. ст. Б. А. Покровского ; общ. ред. А. М. Смелянского. Москва : Искусство, 1990. 508 с.
56. Сухомлинский В. А. Сердце отдаю детям; Рождение гражданина; Письма к сыну. 2-е изд. Киев : Рад. шк., 1987. 544 с. : ил. URL: <https://predanie.ru/book/140175-serdce-otdayu-detyam/> (дата звернення: 12.11.2021)
57. Театр, где играют дети: учеб.-метод. пособие для руководителей детских театральных коллективов / Под ред. А. Б. Никитиной. Москва : Гуманит. Издат. Центр ВЛАДОС, 2001, 288 с.: ил.
58. Теплов Б. М. Проблемы индивидуальных различий. Москва, 1961. 536 с.
59. Тиганова Л. В. Литературно-художественная деятельность Симеона Полоцкого: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Москва, 1956. 19 с.
60. Тихомирова И. И. Школа творческого чтения: метод. пособие. Москва : ВЦХТ ("Я вхожу в мир искусства"), 2003. 160 с.
61. Тичина П. Творча сила народу: статті. Спілка рад. письменників України, 1943. 184 с.
62. Фромм Э. Человек для себя. Минск : Коллегиум, 1992. 253 с.



63. Хейзінга Й. Homo Ludens. Досвід визначення ігрового елемента культури / пер. з англ. О. Мокровольського. Київ : Основи, 1994. 250 с.
64. Цвейг С. Избранные произведения: В 2 т. Москва, 1956, Т. 2. 611 с.
65. Чайковський Д. С. Режисерський задум вистави. Допоміжні матеріали для вивчення однієї з основних проблем режисерської творчості: навч. посібник. Ужгород, 2002 р. 98 с.
66. Чехов М.А. Про техніку актора // Станіславський К. С., Чехов М. А. Робота актора над собою. Про техніку актора. Москва : Артист. Режисер. Театр., 2007. С. 375–376.
67. Чехов М.А. Тайны актерского мастерства. Путь актера. Москва : АСТ, 2011. 560 с.
68. Чехов М. Об искусстве актёра. Москва : Искусство, 1999. 271 с.
69. Шлемко О. Д. Студентська театральна студія як чинник системи національно-патріотичного виховання // Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології : Матеріали Дев'ятої Міжн. наук.-творчої конф., м. Київ, 20 квітня 2016 р. / за заг. ред. К. І. Станіславської. Київ : НАКККіМ, 2016. С. 150-153.
70. Шлемко О. Д. Ігровий тренінг як засіб виховання техніки сценічного мовлення // Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі ХХІ століття: виклики та концепції сьогодення: Зб. наук. праць / наук. ред., упор.: С. Садовенко. Київ : НАКККіМ, 2018. С. 80–82.
71. Шмелева С. А. Психические состояния студентов педагогических специальностей и их взаимосвязь с профессионально важными качествами в процессе обучения в вузе: автореф. дис. ... канд психол. наук : спец. 19.00.13 – психология развития, акмеология (психологические науки). Казань, 2010. 27 с.
72. Эльконин Д. Б. Психология игры. Москва : Педагогика, 1978. 215 с.

## ДОДАТКИ



Рис. 1. Магістрант К. Шахман проводить заняття з майстерності актора з учасниками Дитячої театральної студії Київської альтернативної школи «Friends». 2021 р.



Рис. 2. Сцена з казкової вистави Дитячої театральної студії Київської альтернативної школи «Friends» «Яйце-Райце». 2021 р.



Рис. 3. Сцена з казкової вистави Дитячої театральної студії Київської альтернативної школи «Friends» «Коза-Дерева». 2021 р.



Рис. 4. Сцена з вистави Дитячої театральної студії Київської альтернативної школи «Friends» «Коза-Дерева». 2021 р.





Рис. 5. Груповий етюд учасників Дитячої театральної студії Київської альтернативної школи «Friends». 2021 р.



Рис. 6. Груповий етюд учасників Дитячої театральної студії Київської альтернативної школи «Friends». 2021 р.



Рис. 7. Парний етюд учасників Дитячої театральної студії Київської альтернативної школи «Friends». 2021 р.



Рис. 8. Парний етюд учасників Дитячої театральної студії Київської альтернативної школи «Friends». 2021 р.



Рис. 9. Груповий етюд учасників Дитячої театральної студії Київської альтернативної школи «Friends». 2021 р.