

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ
КАФЕДРА РЕЖИСУРИ ТА АКТОРСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ
ІМЕНІ НАРОДНОЇ АРТИСТКИ УКРАЇНИ ЛАРИСИ ХОРОЛЕЦЬ

КВАЛІФІКАЦІЙНА РОБОТА
на здобуття освітнього ступеня «Магістр»

на тему:
«Режисер, актор, глядач: взаємодія, особливості»

Виконала: студентка II курсу
групи МСМ-11-21з
спеціальності 026 «Сценічне
мистецтво»
Порядченко Леся Анатоліївна

Науковий керівник:
доктор культурології, професор,
заслужений діяч мистецтв України
Садовенко Світлана Миколаївна

Рецензент:
кандидат мистецтвознавства,
професор, заслужений діяч мистецтв
України
Неволов Василь Васильович

Допустити до захисту
Протокол засідання кафедри
№ ___ від _____ 20__р.
Завідувач кафедри, проф.
_____ **Віктор ГИРИЧ**

Київ-2022

УМОВНІ ПОЗНАЧЕННЯ

НЛП – нейролінгвістичне програмування;

ВАК – модальності (візуал, аудіал, кінестетик);

В – візуальна модальність;

А – аудіальна модальність;

К – кінестетична модальність.

ЗМІСТ

ВСТУП	5
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНЕ ПІДГРУНТЯ ДОСЛІДЖЕННЯ ВЗАЄМОДІЇ РЕЖИСЕРА, АКТОРА, ГЛЯДАЧА	10
1.1. Сутність базових понять дослідження: художня діяльність, творча діяльність, режисер, актор, глядач, нейролінгвістичне програмування	10
1.2. Історіографія питання взаємовпливу режисера, актора та глядача у сценічному мистецтві	21
1.3. Психологічні аспекти становлення проблеми взаємовпливу режисера, актора, глядача	32
РОЗДІЛ 2. ОРГАНІЗАЦІЯ ВЗАЄМОДІЇ РЕЖИСЕРА, АКТОРА ТА ГЛЯДАЧА	44
2.1. Творча взаємодія режисера, актора, глядача: особливості, ролі функції	44
2.2. Використання дієвого нейролінгвістичного впливу режисера на актора та актора на глядача у процесі реалізації творчого задуму культурно-мистецького проєкту	54
2.3. Методичні рекомендації щодо використання елементів нейролінгвістичного програмування як засобу впливу режисера на актора та актора на глядача в процесі реалізації творчого задуму проєкту	68
РОЗДІЛ 3. ОСОБЛИВОСТІ СТВОРЕННЯ ТВОРЧОГО ПРОЄКТУ У ВЗАЄМОДІЇ РЕЖИСЕРА ТА АКТОРА, АКТОРА ТА ГЛЯДАЧА	80
3.1. Взаємодія у творчій діяльності режисера та актора (на прикладі роботи народного художнього колективу Театру пісні «Ладоньки» Центру позашкільної роботи Святошинського району міста Києва)	80

3.2. Результативність нейролінгвістичного впливу режисера на актора та актора на глядача у процесі реалізації творчого задуму культурно-мистецького проєкту 92

ВИСНОВКИ 98

ВИКОРИСТАНІ ДЖЕРЕЛА 105

ДОДАТКИ 114

ВСТУП

Актуальність дослідження. Проблема особистісної взаємодії та взаємовпливу між трьома суб'єктами театрального процесу, якими є режисер, актор та глядач у культурологічному вимірі ХХІ століття набуває широкої актуальності. Адже мистецтво режисера полягає у творчій організації всіх складових постанови з метою створення єдиного, гармонійного й суцільного художнього витвору. Цієї мети режисер може досягти завдяки реалізації свого творчого задуму, здійснюючи керівництво творчою діяльністю всіх учасників процесу створення культурно-мистецького проєкту. Окрім додаткових театральних бутафорій та декорацій, які відіграють важливу роль у досягненні результату постанови трупі, в роботі над виставою важливе значення має дія, яку безпосередньо забезпечує актор. Пластичність рухів актора, його мовлення, увага мають справити безпосереднє враження на глядача під час вистави. Залежно від того, як знайде шляхи взаєморозуміння режисер та актор, від того буде залежати й результат акторської гри, майстерність виконання ролі, а відтак і сприймання всієї постановки глядацьким залом.

Одним з ефективних засобів забезпечення творчої взаємодії режисера – актора – глядача, на нашу думку, є використання технологій нейролінгвістичного програмування (НЛП), завдяки яким режисер зможе «достукатися» до підсвідомості актора, вплинути на його емоційне розкриття характеру героя, а відтак і створити ситуацію позитивного настрою у процесі взаємного спілкування, що призведе до ефективної взаємодії комуніканта з респондентами, а актора, відповідно, з глядацьким залом під час постановки.

Питання застосування прийомів нейролінгвістичного програмування у різних сферах життя людини вивчали зарубіжні фахівці (Р. Дітлс, Е. Россі, Б. Еріксон та ін.), теоретики і практики (М. Павлова, В. Семенов, А. Ситников, В. Ельмановіч К. Андреас, А. Барбітова, Ю. Гіппенрейтер, Дж. Гріндер, С. Ковальов, Дж. О'Коннор, Дж. Сеймор, Б. Люїс та ін.).

Їхні дослідження доводять, що маловивченим залишається психолінгвістичний аспект дієвої взаємодії режисера – актора – глядача, що позитивно відображається на результаті втілення творчого задуму вистави. Втім цілеспрямоване використання методів і прийомів НЛП сприяє самопізнанню людиною самої себе, розвитку її пам'яті, мислення, уваги, уяви, що впливає на кінцеві результати діяльності взагалі і мистецької зокрема.

Отже, недостатність використання нейропсихологічних детермінант саме у процесі спілкування режисера та актора, актора й глядача потреба реалізації творчої взаємодії режисера – актора – глядача засобами нейролінгвістичного програмування й відсутність необхідного теоретичного обґрунтування, попит щодо комплексного використання технік НЛП у процесі встановлення творчого тандему комунікації суб'єктів театральної діяльності та недостатня розробленість в культурологічній сфері піднятої проблеми зумовили вибір теми пропонованого дослідження: *«Режисер, актор, глядач: взаємодія, особливості»*.

Об'єкт дослідження – процес взаємодії режисера, актора та глядача під час реалізації творчого задуму культурно-мистецького проєкту.

Предмет дослідження – використання технологій нейролінгвістичного програмування як особливого засобу взаємодії режисера, актора та глядача в процесі реалізації творчого задуму культурно-мистецького проєкту.

Мета – теоретично обґрунтувати та експериментально підтвердити ефективність використання нейролінгвістичних технологій у особистісній взаємодії між суб'єктами театрального процесу – режисера й актора та актора й глядача.

Визначена мета зумовила постановку таких *задач дослідження*:

1. Проаналізувати джерельну базу та охарактеризувати сутність базових понять дослідження (художня діяльність, творча діяльність, режисер, актор, глядач, нейролінгвістичне програмування).

2. Визначити історичний та психологічний аспекти проблеми дослідження.

3. Розкрити сучасний стан вирішення проблеми дослідження в науковій теорії і практиці.

4. Виокремити методи й прийоми нейролінгвістичного програмування та умови їх застосування у процесі творчої взаємодії режисера – актора – глядача.

5. Розробити та експериментально перевірити ефективність використання технологій нейролінгвістичного програмування у процесі творчої взаємодії режисера, актора та глядача під час реалізації творчого задуму вистави.

Методологія дослідження. У процесі роботи застосовувались методи науково-педагогічних досліджень, адекватні меті й завданням:

теоретичні: аналіз джерельної бази з проблеми дослідження; вивчення досвіду з визначеної проблеми; порівняння результатів наукових пошуків щодо особливостей використання технологій нейролінгвістичного програмування у режисерській діяльності в процесі роботи над реалізацією творчого задуму культурно-мистецького проєкту; уточнення основних понять досліджуваної проблеми;

емпіричні: спостереження, опитування, анкетування, бесіди з респондентами, написання методичних рекомендацій, формулювання висновків та визначення перспектив дослідження, реалізація творчих задумів культурно-мистецьких проєктів з оприлюдненням їх у соцмережах (https://www.youtube.com/channel/UCtOHRUh_m21HA2x-MxG3Fcw/videos ; <https://www.youtube.com/channel/UCNoMklRosA4Bz4X7G2GL3JQ/videos>);

статистичні: порівняння результатів, отриманих на констатувальному, формувальному та контрольному етапах дослідження.

Наукова новизна дослідження полягає у тому, що **в роботі**

Уперше:

актуалізовано та здійснено науковий розгляд проблеми щодо творчої взаємодії режисера, актора та глядача під час реалізації творчого задуму культурно-мистецького проєкту;

запропоновано використання технологій нейролінгвістичного програмування у сфері культурологічної взаємодії режисера, актора та глядача в процесі реалізації творчого задуму вистави.

Уточнено сутність і зміст базових понять дослідження, а саме: художня діяльність, творча діяльність, режисер, актор, глядач, нейролінгвістичне програмування.

Подальшого розвитку набуло питання взаємодії та взаємовпливу між всіма суб'єктами, задіяними у реалізації творчого задуму культурно-мистецького проєкту.

Практичне значення дослідження полягає у виокремленні методів і прийомів нейролінгвістичного програмування, які сприятимуть налагодженню творчої взаємодії, взаємовпливу між режисером і актором та актором і глядачем та експериментальному підтвердженні їх ефективності в процесі реалізації творчого задуму культурно-мистецького проєкту.

Апробація дослідження. Результати дослідження обговорювались на Міжнародній науково-практичній конференції «Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі XXI століття: розмаїття, взаємодія, єдність» (9 грудня, 2021 р., м. Київ) та Всеукраїнській Науково-практичній конференції з міжнародною участю «Традиційна культура в умовах глобалізації: виклики війни» (17-18 червня, 2022 р., м. Харків), що відображено в матеріалах конференції та друкованих працях автора у фахових виданнях з культурології:

1. Порядченко Л. А. Втілення ідей патріотизму, героїзму, незламності народу у взаємодії режисера, актора, глядача // Науково-практична конференція з міжнародною участю «Традиційна культура в умовах глобалізації: виклики війни». Харків. 17-18 червня 2022 р.

Статті:

1. Садовенко С. М., Порядченко Л. А. Культурологічний вимір нейролінгвістичного програмування у триєдності взаємодії режисера, актора, глядача. Knowledge, Education, Law, Management. Lublin: ISAP, 2021 №7 (43) vol.2. P. 26-30. ISSN 2353-8406

2. Порядченко Л.А. Продюсування театрального мистецтва дітей з особливими освітніми потребами як спосіб їх соціалізації // Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі ХХІ століття: розмаїття, взаємодія, єдність. Зб. наукових праць / Упор., наук. ред., відп. за вип. : С. Садовенко. Київ : НАКККіМ, 2021. 336 с. С. 156–160.

3. Порядченко Л. А. Взаємодія у творчій діяльності режисера та актора в Народному художньому колективі Театрі пісні «Ладоньки» Центру позашкільної роботи Святошинського району міста Києва // Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі ХХІ століття: досягнення, інновації, перспективи. Зб. наукових праць / Упор., наук. ред., відп. за вип. : С. Садовенко. Київ : НАКККіМ, 2022. С. 120–128.

4. Порядченко Л. А. Нейролінгвістичний вплив режисера на актора, а актора на глядача в процесі реалізації творчого проекту // Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір: матеріали VI Всеукр. наук. конф. молод. вч., асп. та магістран. / М-во культ. України та інформ. політики ; Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец. ; Київ. націон. універ. кул. і мист. ; Наук. тов. студ., асп., доктор. і молод. вч. (Київ, 03 листопада 2022 р.). Київ : НАКККіМ, 2022. 182 с. С. 112-117

Структура магістерської роботи складається зі вступу, трьох розділів поділених на підрозділи, висновків, списку використаних джерел (загальною кількістю 82) та 4 додатка. Загальний обсяг роботи – 123 сторінки.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИЧНЕ ПІДГРУНТЯ ДОСЛІДЖЕННЯ ВЗАЄМОДІЇ РЕЖИСЕРА, АКТОРА, ГЛЯДАЧА

1.1. Сутність базових понять дослідження: художня діяльність, творча діяльність, режисер, актор, глядач, нейролінгвістичне програмування

Одним із пріоритетних завдань нашої розвідки стояло визначення і уточнення сутності базових понять дослідження: режисер, актор, глядач, художня діяльність, творча діяльність та нейролінгвістичне програмування. Розглянемо особливості кожного з вищезазначених понять.

Режисура, як особлива творча діяльність бере свій початок в європейському просторі від XV-XVI століття. Основу цього процесу становило перенесення вуличних, майданчикових вистав в окремо виділені приміщення, а потім і у спеціалізовані будівлі – театральні палаци. Починаючи з XVII-XIX століття в театрах з'явилися перші художники-декоратори, які взяли на себе роль організаторів театральних постановок. Ці художники-декоратори стали першими виконавцями функціональних особливостей режисера-постановника вистав [26; 38; 36].

Поняття «режисер» вперше з'явилося у словнику Даля, де воно тлумачиться як людина, що керує грою акторів у виставі [2]. Інше визначення поняття «режисер» знаходимо у словнику Ефрона та Брокгауза, датоване 90 роками XIX століття, де дане поняття визначається, як «У наш час автор хоч і присутній на репетиціях, втім, йому вже не має потреби дбати про деталі постановки; це – турбота режисера, від якого потрібно не тільки ґрунтовне знання сцени, літератури та археології, але ще багато такту та вміння ладнати з артистами» [15, с. 236]. Отже, як бачимо, у даному визначенні зазначено, що

режисер бере на себе функції, які раніше виконував автор твору – драматург. Ці функціональні зміни в роботі театру спровокували величезний стрибок розвитку режисури, який був ґрунтовно вивчений та практично застосований ще у XIX столітті такими вітчизняними режисерами-постановниками, як Р. Вагнер, Л. Кронег у Мейнінгенському театрі і завершився своєрідною революцією в сценічному мистецтві на рубежі XIX-XX століть появою цілої плеяди «великих» режисерів, які визначили розвиток режисерської професії на багато років уперед. Серед вітчизняних режисерів слід відмітити методологію реалізації режисерського задуму вистави, запропоновані К. Станіславським, В. Мейерхольдом, О. Таїровим, Є. Вахтанговим. У Франції важливий вклад у розвиток режисури внесли режисери А. Антуан, Ж. Капо; у Німеччині – М. Рейнгардт; в Англії – Г. Крег.

Існує велика кількість визначень сутності поняття «режисер». Одним з найбільш популяризованих є визначення режисури, як «способу життя», а режисера, як «людини, яка мислить простором». Проте, професія режисера є багатогранною, тому ми можемо виділити багато різних варіацій режисерства, зокрема: режисер драми, оперний режисер, балетмейстер, режисер музично-драматичного театру, режисер пантоміми, режисер цирку, режисер кіно (художнього, документального, науково-популярного, мультиплікаційного) – режисер постановник тощо. Однак, шляхом аналізу різних визначень поняття, приходимо до висновку, що існує лише одна професія – режисер, а все решта – це лише ознаки, що виокремлюють специфіку режисерської діяльності у різних сферах її прояву з різницею у технологіях, що використовуються у різних видах мистецтв [65]. Отже, режисер – це спеціаліст, який покликаний здійснювати творчий задум вистави за допомогою специфічних засобів своєї професії і реалізує його в часі і просторі, створюючи твори просторово-часових видів мистецтв. Творчість режисера складається з двох етапів: творчого задуму вистави та реалізації її постановки. Задум – це вихідне уявлення режисера про майбутній твір, його мистецький праобраз, в основі якого лежить творчий процес [65]. Однак, незважаючи на все значення

підготовчої роботи, задуму, все ж таки основний момент творчості режисера припадає на роботу на майданчику (репетиційний період у театрі, знімальний період у кіно та на телебаченні). І як би попередньо не готувався режисер до роботи, на цьому етапі його творчість завжди має імпровізаційний характер. Імпровізація – це творчий миттєвий акт створення художнього твору, фантазія на задану тему. Саме в процесі імпровізації найвиразніше проявляються риси творчої індивідуальності режисера, оскільки сам творчий процес безпосередньо залежить від багатьох чинників, які в повній мірі виявляються саме у процесі роботи: це і творча активність самих акторів і їх взаємодія між собою і вплив допоміжних матеріалів: декорацій, освітлення, узгодженої роботи всіх учасників під час роботи над виставою. У реалізації задуму режисера панує образотворчість, – тобто, відтворення засобами режисури зовнішнього чуттєво-конкретного способу дійсності. Основними ознаками професії режисера є його творча індивідуальність, неповторна своєрідність, яка уніфікує його творчий потенціал і надає особливої образності результатам його творчості. Режисер – це надзвичайно творча особистість, яка за рахунок власної інтуїції здатна створити унікальну художню концепцію твору. Чим складніша концепція твору, тим більше витончених образотворчо-виражальних засобів використовує у своїй роботі режисер. В результаті чого твір стає носієм художньої інформації, яка розкриває його специфіку, надає емоційний вплив, що не можливо забезпечити стандартними мовними нормативами. Досить часто у своїй творчій діяльності режисер використовує метод колажу для поєднання в єдиному витворі мистецтва різнорідних об'єктів, що сприяє підсиленню ідейно-естетичної дії на глядача. До цього методу часто зверталися такі відомі режисери, як Євген Вахтангов та Бертольд Брехт, Ервін Піскатор та Юрій Любимов, Андрій Тарковський та Федеріко Фелліні. Колаж є організацією образотворчо-виразних засобів за параболічним принципом і є структурною основою інтелектуалізму в режисурі, що забезпечує численні смислові паралелі та контрасти. Він оперує всілякими зближеннями, аналогіями, варіаціями, повторами, що грають часом

роль лейтмотивів. Монтуючи епізоди, кадри, мізансцени, репліки, режисер створює зримий інтелектуальний колаж, що несе в собі художньо-образну інформацію. Монтаж, організація матеріалу, і є працею режисера, його способом створювати твір мистецтва [65; 72; 74].

Творча діяльність режисера тісно пов'язана з багатьма чинниками творчого процесу. Зокрема реалізація творчого задуму проекту неможлива без його втілення акторським складом. Воля режисера має тісно переплітатися з волею, характером, мовленням і пластикою актора, який втілить режисерський задум у своєму образі, своєю акторською грою передасть всю своєрідність героя. У своїй творчій діяльності режисер виступає провідником творчого процесу. Він використовує актора на користь творчого задуму вистави. За допомогою психофізичного апарату актора, його інтонації, пластичності рухів режисер втілює у сценічну дію авторську думку і тим самим поєднує між собою всі складові творчого лабіринту: автора твору, режисера постановника, актора та глядача. Саме в цьому «лабіринті зчеплень» Лев Толстой і вбачав сутність мистецтва [76]. В результаті чого глядач має чітко зрозуміти, відчутти, побачити, що хотів показати автор змістом свого твору.

Актор виступає на сцені. Він є живим зв'язком між текстом автора, сценічним поглядом режисера постановника та глядачем, який сприймає твір мистецтва. Тому саме пластичність рухів, пози, жести, міміка актора разом зі сценічними конструкціями поєднуються за задумом режисера у єдине ціле і породжують окремий витвір мистецтва, художнє явище, що безпосередньо впливає на глядацьку залу. Тому наступним базовим поняттям нашого дослідження є визначення ролі актора у творчому тандемі режисер – актор.

Відповідно до тлумачення поняття «актор», яке подається в словнику іншомовних термінів, актор – це «виконавець ролей у театральних виставах, кінострічках, людина, яка показує себе не такою, якою є насправді» [2]. Тобто, акторська професія в більшості літературних джерел визначається як майстерність перевтілюватися у різні образи. Актор змушує людину, яка знаходиться в глядацькому залі повірити у реальність того, що відбувається на

сцені чи на телеекрані. Талановиті актори можуть змусити людей плакати, сміятися, радіти, злитися та виражати інші емоції у відповідь на побачений вимисел. Іноді навіть самі актори настільки перевтілюються у свого героя, що самі забувають, що вони грають. Професія актора – це єдина професія, в якій людина може спробувати себе у різних образах, перевтілитися у різні персонажі, пристосувати на себе особливості різних професій, і разом з тим залишатися професіоналом у своїх мистецькій діяльності. Стати актором – це дати собі можливість прожити у одному своєму житті десятки інших життів. Отже, актор – це майстер перевтілення. В теорії акторської майстерності виділяють два види перевтілення: зовнішнє і внутрішнє. Під час зовнішнього перевтілення актор приміряє на себе зовнішні риси свого героя: грим, костюми, особливості рухів тощо, що могло б забезпечити його максимальну схожість із героєм, якого описав автор твору. Під час внутрішнього перевтілення актор намагається прийняти на себе звички, поведінку, особливості мислення головного героя. Для цього йому буває часом необхідно вивчити специфіку життєдіяльності людей описаної у творі історичної епохи, характер, поведінку героя. Іноді актори навіть вдавалися до того, щоб перед виконанням певної ролі пожити життям свого героя з метою кращого відчуття всього спектру емоцій, тієї реальності, в якій перебуває головний герой [9].

Часто у довідковій та науковій літературі термін «актор» є синонімом терміну «артист». Тому ми вирішили розібратися із особливостями кожного з цих понять та визначити їхні спільні й відмінні властивості. Відповідно до визначень, які подаються у Енциклопедії сучасної України, «актор» – це «виконавець ролей у театральних виставах, кіно-, телефільмах». Термін «артист» має більш широке значення. Артистами називають і акторів, і музикантів, і співаків, і танцюристів, і виконувачів трюків під куполом цирку, і розмовників тощо [28]. Відповідно, артист може бути представлений у різних жанрах: розмовний, вокальний, хореографічний, інструментальний, оригінальний тощо. Отже, кожного актора можна вважати артистом, але не кожного артиста можна назвати актором.

Загальновідомо, що якщо режисер має прямий вплив на актора, то основною місією актора є донесення творчого задуму автора та режисера до глядача, пробудження у глядацькій залі саме тих емоцій, тих відчуттів і переживань, які були попередньо запрограмовані автором твору.

Глядацька аудиторія має надзвичайно важливе значення у тріаді режисер – актор – глядач, оскільки мистецька діяльність режисерів і акторського складу спрямована саме на глядача, на його реакцію, на його сприйняття всього побаченого чи почутого під час постановки. Розглянемо, що собою являє глядач і яка його роль у творенні мистецтва.

В Академічному тлумачному словнику української мови глядач визначається, як «той, хто дивиться що-небудь, спостерігає щось, той, хто дивиться сценічну або екранізовану виставу»[2]. Взагалі, глядач – це дуже складне поняття. Якщо порівняти глядача минулого і сучасності, то можна помітити еволюцію розвитку і вдосконалення. Якщо раніше публіку можна було здивувати полум'ям, яке вилітає з рота, то сучасний глядач потребує значно екстравагантніших ефектів для захоплення уваги і здивування аудиторії.

Глядач за період становлення театрального та кіномистецтва значно змінився. Не можна стверджувати, що у сучасного глядача, який став більш недовірливим, ніж за часів Шекспіра, стало менше фантазії. Навпаки, його фантазія набула досконалості і стала більш витонченою, досконалою. Результатом постановки вистави є реакція глядача. Актор – у постановці стає містком між творчим задумом автора та режисера до глядацької зали. Проте, якщо режисер, автор твору і актор знають про творчий задум та про режисерські методи виконання гри актором, то глядачі – це непередбачувана різноманітна аудиторія, реакція якої і дає справжній результат постановки. Так, багато акторів знають як легко грати для вщерть наповненої глядацької зали і як важко для одиничної аудиторії.

Коли в залі багато глядачів, їхня реакція на репліки та гру акторів проходить хвильове емоційне перенесення, де кожен учасник емоційно

пов'язаний з іншими глядачами і дає відповідну реакцію на акторську гру. Це той випадок, коли кількість переходить у якість. Коли ж у залі досить мало глядачів, цю невидиму нитку, яка б поєднала всіх учасників спостереження дійства між собою акторам провести набагато складніше. Те, на що не реагують глядачі майже порожнього залу може захопити вщерть наповнений зал [46; 80].

Важливе значення у роботі актора з глядачем має і категорія, до якої відносяться глядачі. В більшості випадків це різноманітна аудиторія, яка приходить подивитися виставу в театрі чи спостерігає кінофільм. Але бувають моменти, коли актору приходить працювати з глядачами, що співвіднесені за віком, родом діяльності, родинними зв'язками тощо. І основна задача актора однаково особливо вплинути на всі категорії глядачів, викликати в них подібні емоційні переживання, аплодисменти, однакові реакції на репліки та всю гру.

К. Станіславський зазначав, що головне завдання театру щоб після перегляду вистави глядач побачив світ по-іншому, глибше ніж до відвідування театру. На думку К. Станіславського основне в роботі актора не жанр, не амплуа, не традиція гри, а особистість самого актора, який здатен відгукуватися на навколишній світ, переживати його, пропускати через свої почуття, емоції для створення правдивості сценічної дії. Тільки таким чином буде забезпечений зв'язок сцени з життям і актора з глядачем. К. Станіславський зазначав : «Глядач, як і артист, є творцем спектаклю, і йому, як і виконавцю, потрібна підготовка, гарний настрій, без яких він не може сприймати вражень і основної думки поета і композитора». Театр повинен не «вчителювати», а образами захоплювати глядача і через образи вести до ідеї п'єси. Не може бути великого мистецтва без великої думки і великого глядача» [70, с. 58].

На думку народного артиста і режисера А. Попова, театр має виховувати глядача. Виховувати довірою. Глядачі мають виходити з театру, наповнені роздумами, переживаннями, зрозумівши певні моральні цінності, які покликана виховати у глядача переглянута вистава, а не просто посміятися чи

поплакати [46]. Театр призначений в непомітній формі вносити у серця глядачів любов до прекрасного, великого, творчого, зневагу до підлого, злого та підступного. Для цього театр має бути вихователем, і мудрецем, який знає і вміє більше за своїх учнів, інакше не зможе нічому навчити» [1, с. 81].

Підсумовуючи аналіз тріади понять режисер – актор – глядач, зазначимо, що коли режисер та актор у своїй діяльності спрямовані на глядача, то їхні роздуми і їхня діяльність непомітно спрямовуються на мистецтво. А роздуми про мистецтво відповідно спрямовують думки у бік глядачів. Отже, народ і мистецтво не можуть існувати один без одного. А відтак важливого значення набувають наступні дефініції: «художня діяльність» та «художня творчість».

Відповідно до загальноприйнятих визначень, «художня діяльність» це – особливий вид людської активності, унікальний в його ставленні до культури. Це єдина діяльність, змістом якої є створення, зберігання, функціонування та передача духовних цінностей. Художня діяльність є різновидом духовної діяльності людини. Ця діяльність прямо спрямована на «обробку», оформлення, облаштування та одухотворення навколишнього світу і самої людини [2; 29; 58]. Тому саме в художній діяльності і в її результаті яскравіше і безпосередніше виявляється культура епохи, періоду, країни, етносу.

Різновидом художньої діяльності є художня творчість. В науковій літературі поняття «художня творчість» визначається як «діяльність, результатом якої є винайдення якісно нового витвору мистецтва, що відповідає вимогам часу, оперуючи вже існуючим багатством культури (матеріальними й духовними цінностями)» [75, с. 120].

У мистецтвознавстві виділяють основні принципи художньої творчості:

- особистісне ставлення творця до навколишнього світу, до суспільства в цілому, індивідуальні особливості творця;
- у художній творчості присутні і переважають емоційні реакції на відображення дійсності та емоційне віддзеркалення світу;

- творець під час створення художнього образу відкриває такі характерні особливості дійсності, що можливо розкрити лише на рівні глибоких емоційних переживань, глибокого раціонального освоєння світу [12].

Особливою характерною ознакою художньої творчості є те, що людина працює не за необхідністю, а за покликанням створювати шедеври. Без художньої творчості, без задоволення від її результату людина не може жити, не може існувати, їсти, спати, дихати. Стимулом до художньої творчості має бути не примушування, зокрема, прагнення до винагороди, а глобальна потреба у творчості.

Процес творчості поділяється на два основні періоди: творчий задум і практичне безпосереднє втілення задуму. Якщо мета першого періоду – знаходження стимулу до реалізації творчого задуму. Це може бути враження від побачених експонатів мистецтва на виставках, образи. То мета другого періоду – надання витворам уяви досконалого, чуттєво сприйманого образу завдяки формуючим умінням. Це прагнення сформувати твір у таку доцільну в собі виразну цілісність, щоб він поставав органічною єдністю форми та змісту, а кожен його елемент був внутрішньо переконливим.

Сам процес творчості вимагає від митця повного занурення у зміст свого творіння. Митець має жити своїм творінням, утримувати в уяві його образ та окремі деталі доти, доки творіння не набуде довершеної досконалості. Виходячи з вищезазначеного, можемо стверджувати, що режисер та автор, а відтак і актор, і глядач мають втілювати в собі художні образи, настільки бути зануреними у процес творчості, щоб надихатися творчим задумом вистави, переживати ролі героїв так, ніби вони самі проживають це життя.

Однією з ефективних на сьогоднішній час технологій, що продуктивно рухає всі сфери життя вперед є технологія нейролінгвістичного програмування. Цю технологію, на наші думку, доцільно активно використовувати і в мистецтві. В деяких видах мистецтва вона вже знайшла своє відображення. Зокрема телебачення та кінематограф завдяки даній

технології рекламує для споживача різноманітну продукцію, впливає на сприйняття тієї чи іншої інформації. НЛП на сьогодні широко використовується у психології, медицині, педагогіці, юриспруденції, політиці. Вченими проведено велику кількість досліджень, які підтверджують дієвий вплив технологій нейролінгвістичного програмування і на психологічний стан пацієнтів у медицині, і на споживчу спроможність покупців у сфері торгівлі, і на досягнення нових вершин у сфері освіти, і на переконливість виступів і доповідей у політичній сфері чи юридичній діяльності. На наш погляд ця технологія також вдало може бути застосована і у мистецтві, зокрема у тріаді впливу режисер – актор – глядач. Тому одним із визначених нами базових понять дослідження було саме «нейролінгвістичне програмування». Розглянемо особливості цього поняття.

Нейролінгвістичне програмування досить нова технологія, яка бере свій початок в середині ХХ століття, виникла трохи більше тридцяти років тому в американському університеті міста Санта-Круз. Засновниками НЛП є лінгвіст Джон Гріндер і математик Річард Бендлер. Їхні дослідження ґрунтувалися на роботах відомих практичних психотерапевтів Фріца Перлза (гештальт-терапія), Вірджинії Сатир (сімейна терапія) і Мілтона Еріксона (сучасна гіпнотерапія). На підставі узагальнення їх робіт Гріндер і Бендлер розвинули НЛП як модель, що описує психічні процеси людини, і запропонували людям схеми досягнення успіху в різних сферах діяльності [82, С. 15-58]. Наразі дослідженням особливостей НЛП цікавляться і сучасні нейропсихологи, що займаються розробкою міжпівкульної асиметрії: права півкуля – образне, ліва півкуля – «комп'ютерне» мислення, а також кібернетик Карлоса Кастанеду.

НЛП, або «нейролінгвістичне програмування» вони визначають як процес моделювання усвідомлених та неусвідомлених унікальних для кожної окремої людини типів поведінки, який спрямований на подальший рух і розвиток особистих якостей. Це за умови, якщо технології НЛП людина використовує виключно для себе і своїх цілей. Так, наприклад, якщо вона бажає досягти успіху у певній сфері діяльності, то, на думку авторів

технології, достатньо копіювати манеру поведінки і особливості якоїсь людини, яка була успішною у даній сфері діяльності і успіх обов'язково дасть свій результат.

Однак, технології НЛП доцільно використовувати не лише задля самовдосконалення свого внутрішнього потенціалу, а й впливати завдяки ним на оточуючий світ, змінюючи його та модифікуючи у відповідності до поставлених цілей.

Якщо більш детально розглянути особливості самого поняття «нейролінгвістичне програмування», то можемо помітити, що в основі даного поняття лежать кілька основних термінів: нейро, лінгвістика, програмування.

Термін «нейро» тісно пов'язаний з психологією, з особливістю мислення людини, з характером її мисленнєвої діяльності. Світогляд кожної людини, її стереотипи мислення, які виникли в результаті взаємодії з навколишнім світом сильно впливають на подальші події в нашому житті. А відтак ключ до особистого і ділового успіху лежить у самій людині. Від того, як вона думає залежить і повнота розкриття та реалізації її внутрішніх ресурсів.

Наступним терміном у НЛП є «лінгвістика», тобто «мова». Мова відіграє дуже важливе значення у житті кожної людини. Завдяки мові людина висловлює власні думки, розуміє думки інших членів суспільства. Навчання правильно спілкуватися за допомогою мови, чітко висловлювати свої думки, які сприятимуть реалізації поставлених цілей – ось той результат використання мови, який прагне досягти кожна людина. Здатність до спілкування – найбільша цінність кожної людини, оскільки воно дає можливість існувати в суспільстві, обмінюватися думками, взаємодіяти з іншими членами соціуму.

Третім терміном в аббревіатурі НЛП є термін «програмування». Кожна людина в своєму житті будує подальші плани, створює стратегії свого подальшого руху, життєвих подій, які мають привести до досягнення поставлених цілей. Кожного разу, коли людина робить у своєму житті вибір: чи йти їй цією дорогою далі, чи змінювати напрямок руху, вона обирає

стратегію мислення, поведінки, яка має привести її до відповідного результату [21].

Таким чином кожна людина повсякчас неусвідомлено програмує себе словами, думками на певний результат. НЛП дає унікальну можливість усвідомлено коригувати власну стратегію розвитку і таким чином впливати на розвиток подій як в особистому житті, так і в житті суспільства в цілому. НЛП – це дослідження мислення, поведінки і мовних можливостей кожної людини, завдяки яким з'являється можливість усвідомлено вибудувати ефективні стратегії, які допоможуть удосконалити різні сфери нашого життя: стосунки, побут, спілкування з оточуючими, бізнес. тощо.

Дослідивши особливості базових понять дослідження приходимо до висновку, що режисер, актор і глядач є вагомими учасниками творчого процесу роботи над виставою, де кожен своєю діяльністю безпосередньо чи опосередковано вносить свій особливо-значущий вклад у розвиток художньої творчості. А використання технологій нейролінгвістичного програмування під час творчої взаємодії режисера, актора та глядача може допомогти у сприянні кращого взаєморозуміння між учасниками творчого процесу.

1.2. Історіографія питання взаємовпливу режисера, актора та глядача у сценічному мистецтві

Театральне мистецтво є однією з галузей світової культури. Його особливістю є відображення людського життя за допомогою сценічної гри акторів перед глядачами.

Розглядаючи історію становлення взаємодії між трьома ключовими суб'єктами творчого процесу, доцільно розглянути послідовність розвитку театрального мистецтва взагалі і в Україні зокрема.

Початком зародженням театрального мистецтва у світі можна вважати перші перевтілення давніх людей під час полювання, коли вони одягали на себе шкіру тварини і, прикидаючись нею, виходили на полювання.

На території сучасної України розвиток театру бере свій початок ще з глибини віків. Наші предки виконували елементарні театральні постановки в народних іграх, танцях, обрядах. Ще, починаючи з XI століття перші актори виконували театральні постановки скоморохів.

В епоху Київської Русі театральне мистецтво набувало широкої популярності саме не релігійному поприщі. Згадки про перші церковні дійства XI століття можна побачити на території Софії Київської.

На базі перших церковних навчальних закладів: Львівської, Лаврської шкіл та Острозької академії, ще в XVI–XVII століттях відбувалися драматургічні постановки релігійного спрямування.

У XVII–XVIII столітті в українській драматургії широкої популярності набувають вертепи – театри маріонеток, які подорожували та виконували різноманітні драми та постановки на різдвяно-релігійну тематику.

Перший театр був відкритий в Україні у 1795 році у Львові. В інших містах України перші стаціонарні театри почали з'являтися: у 1806 році – у Києві, у 1810 році – в Полтаві, в 1809 році – в Одесі [3; 65; 74].

Першими драматургами українських театрів були Іван Котляревський та Григорій Квітка-Основ'яненко. Особливостями українського академічного театру були постановки їхніх літературних творів, що характеризувалися бурлеском та експресивністю в поєднанні з гумором та мальовничістю [7].

Починаючи з другої половини XIX століття в Україні починають діяти аматорські театральні колективи. Саме тоді мистецька спільнота поповнилася корифеями українського театру – драматургом та режисером Михайлом Старицьким, Марком Кропивницьким та Іваном Карпенком-Карим. Важливу роль у становленні українського театру виконала вся родина Тобілевичів, які і виступали в ролі акторів, і мали свої театральні трупи, і були режисерами на театральних постановках під псевдонімами Івана Карпенка-Карого, Миколи

Садовського та Панаса Саксаганського. Однією з провідних українських театральних актрис ХХ століття стала Марія Заньковецька [27; 37; 38].

У ХХ столітті розпочався новий період становлення та розвитку українського театального мистецтва. У 1918 році у Києві розпочав свою діяльність Молодий театр, який відстоював позиції авангардизму та Державний драматичний театр, який з 1922 року став модерним театром «Березіль». Його очолили Лесь Курбас та Гнат Юра. Саме в цей період зірками театальної сцени стають всім відомі українські талановиті актори Мар'ян Крушельницький, Амвросій Бучма, Олександр Сердюк, Наталія Ужвій, Олімпія Добровольська, Юрій Шумський та інші корифеї української театальної сцени.

Особливістю театру «Березіль» було продовження режисерської традиції драматичного театру. Його своєрідністю стала реалістично-психологічна школа. Сцена для глядачів виконувала роль експериментального майданчика, де декорації виконували важливу роль у архітектурі п'єси. Геніальність режисера-постановника Леся Курбаса сприяла популяризації української драматургії на світовому рівні. Він у своєму театрі виконував роль і актора, і режисера, і драматурга, і перекладача світової літератури. Так, за час свого існування театром «Березіль» були вперше поставлені п'єси українських письменників та драматургів Володимира Винниченка, такі як «Чорна Пантера і Білий ведмідь», «Базар», та Миколи Куліша «Мина Мазайло», та Народний Малахій». Лесь Курбас у своїй режисерській діяльності неодноразово звертався і до творів світової літератури. Саме на сцені його театру оживали і набирали особливої популярності постановки за творами Генріха Ібсена, Вільяма Шекспіра, Фрідріха Шиллера, Мольєра та інших. Таким чином український глядач мав можливість доторкнутися до витоків європейської драматургії. Відповідно досліджень Н. Чечель особливістю режисерських постановок Леся Курбаса була особлива гра акторів. Режисер важливе значення надавав чіткій, несподіваній інтонації, перенаголошенні слів, гіперболізованим, експресивним жестам, які створювали партитуру ролі,

спрямовували актора на пластичність рухів. Вистава немовби витанцювувалась й проспівувалась у дусі пісенно-танцювальної традиції класичного українського театру. Метод фіксації мовлення на точних інтервалах, укрупнений план, деталізація, несподівано гострий ракурс дозволяли створювати своєрідні стоп-кадри, які дискретно монтувалися за принципом контрасту (контрапосту) [30; 31; 33; 49; 54; 59; 62; 63].

До експериментальних пошуків українського режисера Леся Курбаса і нині звертаються українські митці театральної сцени. На сьогодні в пам'ять про Драматичний театр «Березіль» відкрита театральна бібліотека та започаткований театральний фестиваль «Мистецьке Березилля», присвячений пам'яті Леся Курбаса [63].

За часи становлення незалежної України значно підвищився інтерес до народного чи вуличного театру. На території України з'являються нові театри, в мистецькій сфері відкриваються нові постаті. Так, великий внесок у становлення та розвиток українського театру та кіно внесли відомі як в Україні, так і далеко за її межами режисери Олександр Довженко, Юрій Ільєнко, Сергій Параджанов, Роман Вітюк та інші. Вони винесли українське кіно і театр на європейський простір. За часи незалежності великої популярності набувають такі актори, як Ада Роговцева, Богдан Ступка, Ольга та Наталія Сумські, Анатолій Хостікоєв, Богдан Бенюк, Іван Миколайчук, Раїса Недашківська, Микола Яковченко, Борислав Бурундуков та інші відомі як в Україні, так і за її межами актори [23; 38].

Історія становлення театральної діяльності в Україні стверджує той факт, що українське театральне мистецтво за часи свого становлення зазнало значного реформування та перетворення, удосконалення та розвитку.

Розглянемо детальніше історичні особливості співпраці об'єктів театального процесу в тріаді «режисер – актор – глядач». На сьогоднішній день однією з проблем становлення театру є налагодження співпраці між всіма учасниками театального процесу. Одним з таких важливих напрацювань вважається вивчення культурно-семіотичного простору в театрі, що будується

на основі співпраці категорій «глядач – театр», «персонаж – персонаж», «режисер – драматург» театру.

Режисерські спроби побудувати взаємодію знаходять себе в тому чи іншому культурно-семіотичному просторі театральної діяльності, а вектором цих пошуків було приведення до єдиної для всіх «мови-посередника» в ланцюжку «драматург – режисер – виконавець – глядач», який, в свою чергу, гарантував би злиття соціального та культурного у театральній творчості.

Але незважаючи на деякі великі режисерські відкриття в цій галузі, шукана багатьма зацікавленими особами «мова-посередник» досі перебуває у відкритому пошуку.

На допомогу прийшла семіотика як теоретична дисципліна, що зародилася на початку ХХ століття, вона була такою універсальною наукою, яка пропагувала ідею знаку. Відомий вітчизняний вчений Ю. М. Лотман активно вивчав її. У його працях театр постає як велика різноманітність сценічних «текстів» і культурних кодів (драматурга, режисера, актора, сценографа), об'єднаних у єдину галузь культурно-семіотичного театального простору. «Тексти» та коди народжують особливий рівень якості театального простору, за Ю. М. Лотманом, «Семіосферу» [48, с. 90]. Тобто, такий простір, в якому існує певна домовленість, необхідна передумова реалізації спілкування та існування мовлення та мовленнєвої діяльності. Зважаючи на це, абсолютно будь-яка реальність, що стосується частини, в області семіотичної сфери, обов'язково втілиться в знакову і перебуваючи в цьому становищі буде вже вторинною системою [48, с. 91].

Наповненість і цілісність змісту вистави задовольняються із цих сторін завдяки роботі єдиного становища його розробки як системи певних «текстів» та «граматики». Але при цьому театральний простір Ю. Лотман поділяє на два складні фрагменти, які протистоять один одному - це територія сцени і територія залу для глядачів (як умовне і сьогодення). Тому, за Ю. Лотманом, і діалог авторів вистави із залом має не руйнувати цю конфронтацію, а спиратися на неї. Проте численні дослідники та практикуючі театру, у

пошуках мови для акторів та глядачів, так і не внесли ясних методологічних положень для передумов появи такої мови. У зв'язку з цим побудову єдиного культурно-семіотичного простору театру слід починати з простору сцени, виключивши з нього (нехай навіть не видимого) глядача. Фактично йдеться про необхідність розробки професійного симбіозу в межах культурно-семіотичного простору сцени за аналогією з музичним мистецтвом (наприклад, з оркестром). Обговорюватися може сценічна граматики з двох напрямів: аналогії з теорією музики та прийомами вербалізації у літературі. І вже потім можна розглядати можливості укрупнення основного тексту за допомогою декорацій, костюмів, музичного оформлення, реквізиту та іншого – як складових частин семіосфери театру, що в сукупності складають наявність мови-посередника між театром і глядачем [48, с. 89]. Про коректність зіставлення у цьому відношенні музичного та театрального мистецтва (порівняння театральної та літературної мов не викликають сумнівів), свідчать деякі феноменологічні характеристики театру. В обох цих видах мистецтв є темп, ритм, композиція, мелос (озвучення ролі) та інші характеристики.

Серед вітчизняних дослідників театральної практики перші спроби зрозуміти та класифікувати театральний світ у культурно-семіотичному сенсі були здійснені лише на початку ХХ ст. Режисери зі світовою славою Є. Вахтангов, В. Мейєрхольд, К. Станіславський, А. Таїров та ін. шукали загальний театральний простір, що закріплюється через супутнє професійне чуття, інстинктивно чи осмислено зводили ті чи інші режисерські прийоми, що дають можливість гарантувати повноцінне творче співробітництво кожного, хто бере участь у театральному процесі.

Важливо згадати, що всі ці маститі режисери шляхом проб і помилок дійшли висновку про важливість відділення театрального простору переважно як «мовної» сутності, що допомагає презентувати це місце для сторонніх свідків (зокрема, глядачів), для самих акторів та режисерів – у вигляді якоїсь особливої системи предметно-мовних одиниць та знаків, зрозумілих усім, хто

причетний до театральних дій. Має значення, що до «мовного» семіотичного простору театру входять не лише декорації, бутафорія, реквізит тощо, але й самі актори як задум драматургічного матеріалу. Постановник вистави, захищаючи своє призначення, ніби «ліпить» із глини соліста ролі та його оточення, створює мізансцени. У той самий час актор не лише є «мовною» деталлю сценічного простору, а й «живою» сутністю цього простору і тому вимагає персонального підходу як до «живого» суб'єкта. З усього цього зародилася нова у світі школа «перевтілення», заснована К. Станіславським, що передбачала використання персонажу в сценічному просторі як непорушної осмисленої «мови» (зовнішній малюнок ролі, уособлений прихованим станом) за спільних зусиль та обставин заданих режисером [70].

Розбіжності у «зовнішньому» та «внутрішньому» призводять до єдності в культурно-семіотичному просторі театру, на що не раз звертали увагу режисери та актори. Певною мірою сприяло появі двох головних акторських шкіл («школа переживання» та «школа представлення»), кожна з яких шукала свої шляхи вирішення цих проблем.

Як наслідок, школа В. Мейєрхольда, що довела значну перевагу «мовного» театального простору («зовнішнє» виявляється носієм символічних смислів, при цьому береться до уваги когнітивний стан артиста). Режисер, граючи, звертаючись з робочим простором театру, акторською пластикою та «масковістю» звертав їх у сценічну графіку художнього символізму та плідні тілесні зразки («біомеханіка»), із застосуванням яких зароджувалися соціальні сенси, націлені на реакцію залу для глядачів [50, с. 89].

Відкинувши прямолінійну правдоподібність, режисери, орудуючи символами та знаками, трансформували сценічний простір, що потребує дешифрування авангардних кодів від глядачів. Б. Брехт у своїх пошуках «живлення» простору сцени розділив, а потім знову звів пластичний орнамент ролі з внутрішнім ставленням виконавця, як творчої людини, що розкладає по полечках персонаж, якого він грає. Режисер та драматург гарантував для цього

акторам можливість абстрагуватися від персонажів для більшого розуміння соціальної та духовної суті цих персонажів. Разом з цим цілісний культурно-семіотичний простір поєднував два семіотичні підвиди: «глядач – сцена» та «виконавець – персонаж» [21, с. 47].

Якщо порівнювати театр із галерейною сферою, то коли ми приходимо на сучасну виставку, насамперед, звертаємо увагу на супровідний текст до роботи, де художник пояснює ключі сприйняття, адже полістилізм у мистецтві існував ще на початку ХХ ст. У театрі ж цю роль сьогодні виконує саме початок вистави, де перші 15 хвилин, коли автор наперед налагоджує діалог із глядачем, допомагаючи йому зчитувати коди та правила гри є визначальними. А мистецтво глядача – бути готовим до будь-якої конвенції та бути сприйнятливим до того, що і як диктує художник.

Ще в 1921 році А. Я. Таїров писав: «З'ясувати, яку роль має відігравати глядач у театрі, – сприймати чи творити – це відповісти на питання, якою має бути вся структура сучасного театру та театру майбутнього». Сам А. Таїров відводив глядачеві роль пасивного співучасника, однак такого, який творчо сприймає виставу. У ті ж роки В. Мейерхольд шукав шляхи активізації та безпосереднього залучення глядача у сценічну дію. К. Станіславський, як відомо, вважав глядача «третім творцем спектаклю» [50; 70].

Зазвичай глядачі театральної постановки різняться між собою. Є серед них і недалекі, і малокультурні, дуже старі і дуже молоді. Дехто потрапив на виставу випадково, інший чекав її тиждень. Інший бачив цю п'єсу не раз і прийшов порівняти молодого виконавця з прославленим артистом минулого десятиліття, а інший знайомиться з театром і драматургом. Визначимо, як характеризують глядача і глядацький зал самі актори і режисери. Відомий актор і режисер Олег Павлович Табаков з цього приводу говорив: «Глядацька зала народжує таку підйомну силу, порівняти яку можна хіба що з крилами сучасного дельтаплану, що підіймає людину в небо. Здавалося б, нічого не буває дивнішим і безглуздішим за людину, яка надягає на себе цю дивну металеву конструкцію з крилами, обтягнутими парусиною або пластиком.

Проте ж, відштовхнувшись від землі, злетівши в повітря, вона представляє собою саме дивне і прекрасне видовище» [6, С. 34-39].

«Мені здається, – пише Марк Розовський, – що глядач, який сидить сьогодні в залі, в чомусь такий самий, яким був, ймовірно, на початку 20-х років, а в якійсь мірі такий же, яким він був в кінці 50-х – початку 60-х, коли в житті театру стало включатися нове покоління інтелігенції. Сучасному глядачеві пропонуються замітники, сурогати не вистражданого авангарду, якась подоба чогось такого, що, нібито, з себе щось представляє. І глядач, як голодна рибка, яка мало що бачила, клює на цю наживку. Вони платять гроші, театри запрошують, вони заповнюють зали, потім плюються» [6, с. 34–39].

Я не дуже розумію, висловлюється митець, поділ мистецтва на «комерційне» і «некомерційне» – є мистецтво, а є не мистецтво. Наш театр – для обраних, і вся принадність у тому, що цими обраними можуть бути всі. Масова культура – антикультура, засіб обману. Завдяки масовій культурі відбувається велика деформація глядацького свідомості. Завдяки величезним грошам, які в неї вкладаються, завдяки тому, що називають «шоу-бізнесом», масова культура повільно, але вірно привчила всіх до думки: вона – то і є те саме мистецтво, яке людям необхідно. Між тим, коли після «Дяді Вані» незнайомий глядач хапає мене за лікоть і каже: «Спасибі вам, сьогодні я побував у раю», – для мене це дорожче всіх рецензій у всіх відомих журналах разом узятих» [46, с. 59].

Чи задоволені творці глядачем? Однозначно відповісти важко. Все залежить, напевно, від театру і навіть від вистави. Якщо режисер з акторами не зуміли захопити публіку – значить відповідно отримують «зворотний зв'язок». Провиною цього будуть винні вони самі і їх театр.

Без сумніву, є певний відсоток публіки, не кращим чином підготовленої до сприйняття театру. Найчастіше глядача псує нехудожня продукція, яку він «поглинає». Але, як в музиці, коли часом розумієш твір лише з третього разу, так і в сценічному мистецтві можна навчитися мови театру і виховати в собі прагнення до вільного володіння ним.

Наталія Тріблех вже багато років є актрисою Театру кіноактора, і вона просто обожає свого глядача. Вона зазначає: «Публіка у нас дивовижна! Постійна, вдячна: навіть, влітку, театр повний, а у фіналі кожної вистави акторів регулярно задаровують квітами. І це зовсім не прем'єрні, а вже які-небудь соті покази! У нас, з самого початку існування театру, відразу ж з'явилася своя, дуже вірна і доброзичлива публіка. Я знаю людей, які дивляться улюблені вистави і по десять, і по п'ятнадцять разів. Підтримку таких глядачів відчуваєш просто фізично. Інший раз йдеш на виставу хворим, розбитим, а то і з температурою, в метро ледве волочиш ноги. І ось починається спектакль... Перший акт долається ще з важкувато, потім починаєш відчувати, що звідкись беруться сили, а вже до фіналу все – я абсолютно здорова! Без цього тісного зв'язку з глядачем зробити на сцені щось варте уваги практично неможливо. Хоча іноді буває публіка з негативним настроєм – граєш і відчуваєш: який сьогодні важкий зал! Але ми і такий, здавалося б, непробивний зал, в кінці кінців, розкручуємо – за рахунок своєї пластики, що називається... Частіше все ж наша публіка буває чуйною і вдячною. Ми заводимо глядачів, а вони своїми позитивними емоціями – нас. Для актора успіх – визнання публіки. Саме вона розставляє все і всіх на свої місця. Здивувати, захопити нинішніх розпечених всілякими видовищами глядачів – дорогого вартує» [25, с.158].

На питання: чи відчуваєте ви зал, і чи робить він на вас зворотний вплив, найскандальніший режисер Роман Віктюк, відповів: «Звичайно, і дуже сильно. Зал – це завжди дуже складно. І по різному складно. У різних залах ти зачіпаєш різні центри: коли зал потрібно підняти, то ти це робиш фізично, коли він вже летить разом з тобою, тоді і ти існуєш по-іншому. Це все і складно, і, в той же час дуже цікаво: це майже що лаятися з залом, чи любити його» [25, с. 48].

Театр Віктюка – режисерський театр. Саме тому його ім'я винесено в назву театру, воно притягує публіку. Якщо використовувати мову глядача, то можна сказати, що він йде «на Віктюка», незалежно від того, в якому театрі показується спектакль.

Будь-який актор, режисер скаже, що глядач вартий того, щоб йому поклонятися. Співати дифірамби. Жоден найрозумніший театрознавець не може подарувати акторові такого щастя, яке дарує пересічний глядач, не передовий, тонко організований цінитель, а самий «темний», початківець, «первісний» наш шанувальник, від якого раптом починає виходити хвиля неземної подяки.

Отже, як бачимо, в мистецтві вирізняються різні інтерпретації змісту і значення театру. Театр – це драматичне мистецтво спілкування. Комунікація означає «передачу інформації або обмін нею за допомогою розмовної, письмової або іншої інформації» (Оксфордські словники). Театр – це природний інстинкт людства [2]. Ми поповнюємо наш життєвий досвід із предметів навколишнього світу, тобто інформації, яка передається людству завдяки п'яти сенсорним почуттям: зір, слух, нюх, дотик і смак. Сучасні театральні постановки використовують вплив на всі органи чуття задля того, щоб глядач зміг краще поринути у світ театрального дійства, краще зрозуміти мову і емоції героїв. Задля цього можливо використовувати ті методи і прийоми, що пропонує нам для застосування технологія нейролінгвістичного програмування. За допомогою театру ми виражаємо ті переживання, які були сприйняті нами з оточуючого світу. Театр – це досвід. Театр також інформує. Актори діляться досвідом або інформацією, а глядачі згадують свій досвід одночасно під час перегляду театральної постановки. Це основний зв'язок між актором і глядачем. Театр пізнавальний. Театр виховує. Шрі Рамкрішна Парамхангсадеб сказав «*thaetaar korle lokshikkhe hoу*» (Театр є засобом масової освіти). Театр може охопити широкі верстви населення. Він отримує доступ до цінної інформації та змінює ставлення та поведінку людства. Театр може повідомити певній цільовій аудиторії інформацію та підвищити її обізнаність про права людини, вирішити проблеми зі здоров'ям [47].

З вищезазначеного можемо зробити висновок, що в театральному мистецтві кожен з учасників театрального дійства: і драматург, і режисер, і актор, і глядач є важливими об'єктами театрального процесу. І тісна взаємодія

між ними в процесі творчої взаємодії роботи над спектаклем відіграє надзвичайно важливе значення в реалізації творчого задуму вистави.

1.3. Психологічний аспект становлення проблеми взаємовпливу режисера, актора, глядача

Протягом багатьох століть та десятків років науковий світ цікавила проблема поєднання психофізіології зі сценічними мистецтвом. Вирішенням поставлених завдань займалися представники фізіології Л. А. Орбелі, П. К. Анохін, Ю. П. Фролов, Е. Ш. Айрапетянц, І. І. Короткін, психологи Л. С. Виготський, А. Р. Лурія, П. М. Якобсон, режисери В. О. Топорков, А. Д. Дикий, Ю. А. Завадський, Г. А. Товстоногов, О. М. Єфремов, П. М. Єршов та інші.

Більшість дослідників цікавила проблема творіння – психології художньої творчості, оскільки саме художня творчість лежить в основі мистецьких досліджень в галузі театральної педагогіки, психотерапії, практичної психології. Адже психологія художньої творчості є рушійною силою світобудови, світовідчуття, світорозуміння. Досліджуючи проблему психології художньої творчості ми пізнаємо особливості побудови гармонійних взаємовідносин, духовного розвитку особистості і суспільства вцілому.

На думку Й. Хайзінга, який в своєму дослідженні намагався визначити основне призначення театру, лише драматичний твір втілений в дії здатен зберігати міцний зв'язок із грою. А гра, яка в свою чергу являється дією з вирішення напруги, при єдності місця, сенсу і часу що обумовлюються ігровим простором на основі певної ілюзорності і таємничості призводить до радості та розрядки цієї напруги. В результаті відбувається зміна стану свідомості актора та глядача, що є вершиною театального мистецтва – катарсисом [51].

На думку іншого науковця Е Берна, на відміну від Й. Хайзінга, роль театру полягає в тому, що він здатен піднести людину на високий емоційний рівень, що в свою чергу позитивно впливає на людину. Оскільки, на думку Е. Берна, людині потрібне спілкування, а емоційна та сенсорна недостатність подразників спричиняють психічні порушення психічного стану людини. А це призводить до біологічного вимирання суспільства. І саме театр покликаний зберегти життя людини на достатньому емоційному рівні для подальшого її існування. Людина, перебуваючи в ролі глядача, переживає за героїв п'єси, в цей час відбувається приховане спілкування, що повністю задовольняє потребу людини, яка позбавлена цього в соціумі. На думку психолога, театр – це лабораторія для прихованого оздоровлення психіки людини. Театральна вистава виступає оздоровлюючим чинником у процесі взаємодії актор-глядач. Глядачі через емоційне переживання злетів та падінь актора-персонажа, не зважаючи на те чи глядач переживає позитивні чи негативні емоції, однаково позитивно впливають на психічне здоров'я людини [75].

К. Станіславський вважав, що глядач – третій творець, який переживає разом із актором. Поки він споглядає виставу, нічого особливого не відбувається; проте вже після все згущується, і враження дозріває. Успіх не швидкий, але тривалий, що зростає від часу. Хороша вистава обов'язково б'є по серцю, діє на почуття [69]. Враження зростає та складається логікою почуття, поступовістю його розвитку. Природа одна всесильна та проникає у глибокі душевні центри, тому вплив пережитого під час перегляду вистави зачіпає найглибші душевні центри глядача.

Зрозуміло, що чим сильніше враження, тим обґрунтованіша надія на його кінцеву ефективність, на те, що «надзавдання» твору, проведене «крізь» співпереживання та співтворчість глядача-читача, буде сприятливо ним засвоєно.

Реальний вплив мистецтва настільки переплітається з багатьма іншими впливами - економічними, соціальними, культурними, що розрізнити кожне з них окремо практично важко. Людина, як мисляча і чуттєва істота, постійно

доводить наскільки вона складніша за ті уявлення про неї, які коли-небудь створювалися в минулому, існують у сьогоденні і, напевно, будуть створюватися в майбутньому. Homo sapiens – людина розумна, але вона вся вибудована з протиріч і пристрастей земного життя. І тільки як людина земна вона стверджує свою самоцінність і взагалі представляє якийсь інтерес самій собі та оточуючим [75].

Так відкриваючи внутрішній світ особистості, мистецтво залучає нас до найрозвиненіших форм її життєдіяльності та якогось особистісного та соціального ідеалу. У цьому сенсі мистецтво – найлюдяніша форма спілкування та залучення до вершин людського духу.

Тепер спробуємо розібратися, що змінюється в особистості самого актора у процесі сценічного перевтілення? Від яких причин залежать особисті перебудови під час репетицій? Чому одні люди здатні внутрішньо змінюватися в нових пропонованих обставинах, навіть якщо вони існують лише в їхній уяві, а інші ні? Наскільки ці зміни психології самого актора сприяють народженню нової особистості, такої, в яку вірить глядач, за якою подумки слідує? І не тільки співпереживає та доповнює в уяві життя свого героя, а й оцінює, засуджує, сміється, зневажає: адже в театрі не лише співпереживають, а й міркують, і актор організує цю роботу сприйняття глядачів.

Особистість формується і проявляється лише у діяльності. У процесі сценічної дії і тільки в ній реалізується все особливе і типове, що є сценічним створенням актора. Внутрішній, психологічний зміст людини (її переконання, потреби, інтереси, почуття, характер, здібності) обов'язково виражаються в неї в рухах, діях, вчинках. Сприймаючи рухи, події, вчинки, діяльність людини, люди проникають у її внутрішній психологічний стан, пізнають її переконання, характер, здібності.

В діяльності актора дія є непримиренною зі статичною визначеністю, а непорозуміння часто виникають тому, що одні прагнуть її будь-якою ціною, інші – в ім'я невловимих відтінків і стрімкості дії цураються всякої визначеності. К. Станіславський знайшов динамічну визначеність у природі

акторського мистецтва, й у перевтіленні зокрема. На його думку в акторському мистецтві вона полягає в принципі «фізичної дії», у перевтіленні – у короткій формулі: «від себе до образу». Що означає «від себе»? Немає двох однакових людей – чому ж «від себе»? Що означає «до образу»? Його внутрішній світ виявляється у діях, а дії визначаються цілями, до яких цілей образу треба йти від себе? [75].

Сценічна дія, як і життєва, має більшу або меншу вольову напруженість і так само, як життєва, має певні цілі. Зрештою, будь-яка людська діяльність спрямована на досягнення певної мети. Принцип доцільності чітко проявляється у вищій нервовій діяльності. Наскільки велике значення цілі дії надавав І. Павлов, видно з того, що він ввів у науковий побут поняття «рефлекс мети» [70].

З усвідомленням мети події і тих засобів, за допомогою яких цю дію можна здійснити, формується мотив – спонукальна сила вчинку. Сценічний вчинок так само, як і життєвий, диктується тим чи іншим мотивом. Разом з тим мотиви багато в чому визначають своєрідність особистості. Адже щоб пізнати людину, треба зрозуміти, з яких причин вона робить саме такі вчинки, які переслідує цілі, чому діє тим, а не іншим способом.

Можна з упевненістю сказати, що сценічна поведінка могла б послужити прекрасною моделлю вивчення мотивів поведінки та динамічних проявів особистості і її діяльності. Серед безлічі мотивів, що зумовлюють поведінку людини, можна виділити ті, які пов'язані з глибокими життєвими потребами, і ті, що викликані зміною якоїсь конкретної ситуації. Як правило, режисура пропонує виконавцю саме такі «тактичні» мотиви, на основі стратегічних мотивів (надзавдання) ролі. Але для того, щоб доцільно і послідовно діяти на сцені, актор повинен мотиви свого героя осмислити як власні. Цьому значною мірою сприяє аналіз ситуацій п'єси, який актор виконує разом із режисером у репетиційний період.

Але буває так, що між життєвими ситуаціями самого актора та сценічними ситуаціями немає жодної подібності. Відповідно, не буде

подібності і між мотивами дій актора та персонажами п'єси. Тоді під час роботи над роллю піддаються трансформації ті мотиви, які формуються з урахуванням найзначніших життєвих потреб актора. З них найважливішими стимулами сценічної дії, звісно, будуть потреба в творчості, прагнення самовираження та спілкування, пошуки сенсу життя, ставлення до життя, тобто, понад надзавдання за К. Станіславським [69].

Особливе місце в опануванні особливостей мотивів персонажа займають процеси ідентифікації та проєкції. Актор не лише наділяє персонаж власними мотивами, а й приймає деякі мотиви самої ролі. Емоційне ставлення актора до мотивів дійової особи допомагає йому знайти особисті спонукальні причини дії в одному напрямку зі своїм персонажем. Вони й уможливають перший крок на шляху до перевтілення – виникнення паралельної спрямованості мотивів актора та його героя. Саме таким чином і потрібно розуміти основне положення системи К. Станіславського «йти від себе до образу», що означає по суті пошук своїх особистих підстав для дії в одному напрямку зі сценічним персонажем. Завдяки цьому паралельність мотивів актора і ролі стає першим кроком на шляху до перевтілення, до створення сценічної особистості. Співпереживаючи герою, погоджуючись чи сварячись з ним, актор створює мотив «активного ставлення» до персонажа. Цей мотив і рухає його творчу природу за лінією та логікою дій персонажа, якого він грає [75].

Слід зазначити, що і глядач відчуває співпереживання за ситуацію та долі героїв з тих самих причин і тим самим способом. Щоправда, цей процес відбувається переважно неусвідомлено. Саме таким чином він може засвоювати нові суспільні настанови, ідеї, способи поведінки.

Хоча відтворення емоційно забарвленої системи мотивів особистості дуже суттєвий, початковий етап підготовки ролі – це спонукання до дії, усвідомлення себе у запропонованих обставинах ролі. Не менш важливими є і способи досягнення поставленої мети. Глядачеві важливо зрозуміти не тільки, чого хоче персонаж, але і як він цього досягає. Це «як» визначається

передналаштуванням сприйняття та реагування, цілісним станом готовності до дії, тобто «установкою на гру» [75].

Як було показано раніше, незадоволена потреба і мотив ігрової дії, що виник на її основі, служать лише джерелом активності особистості актора, а спрямованість цієї активності визначається установкою. Установка істотно характеризує особистість.

У житті причиною виникнення установки служить сприйняття суб'єктом змін ситуації, що сприяють чи заважають реалізації його потреби. Щоб змінити ситуацію, людина – відповідно до цієї установки – певним чином спрямовує свою активність.

Сценічний вплив відрізняється від життєвого тим, що він формується за наявності установки не на реальну, а на уявну ситуацію. Адже в театрі умовні не лише простір та час, а й люди зовсім не ті, за кого себе видають. Знаючи про нереальність цього світу, актор знає і про те, що в уявній ситуації може бути лише уявна потреба.

Чи може у такому разі образ уяви, фантом, стати установкою, реальним фактором реальної поведінки актора та реального задоволення його реальної потреби? К. Станіславський каже, що магічне «якби» є свого роду поштовхом, збудником активності на сцені. Він вважає, що «якби» викликає миттєву перестановку, «зрушення» в особистісній організації актора [69]. Психолог Узнадзе стверджує, що подання нової ситуації викликає у суб'єкті «перемикання установки» [71].

Сутність роботи актора «школи переживання» полягає, за К. Станіславським, в організації такого стану «підсвідомого», коли природно та мимоволі виникає готовність до «органічної дії в ролі». Цей стан «віри» і є цілісною психофізичною налаштованістю на певну дію, тобто – у термінології школи грузинських психологів – «неусвідомлена установка». На її основі відбувається перебудова низки психічних процесів: змінюється спрямованість уваги та її концентрація, мобілізується емоційна пам'ять, складається інший спосіб мислення. І все це завдяки реальному задоволенню реальної потреби

митця у реальних результатах своєї творчості. Зміна установки веде до формування нової системи відносин актора та ролі, відносин актора до персонажів, відмінних від його власних. Змінюється його ставлення до світу, людей, своєї справи, самого себе. При цьому правда актор усвідомлює наявність цієї створеної установки, цієї другої логіки і може контролювати її, інакше він потрапляє у патологію та натуралізм [69].

Учень В. Бехтерева В. Мясичев пропонує розглядати відносини як суттєву сторону особистості. Він вважає, що дії та переживання тісно залежать від того, які відносини з навколишнім світом склалися в процесі індивідуального досвіду. Психологи школи В. Мясичева розуміють характер як систему переважаючих у людини відносин, закріплених у процесі розвитку і виховання [51].

Репетиційна робота під керівництвом режисера передбачає вироблення в актора переважно оціночних відносин до ролі та обставин життя ролі. Але ця робота буде успішною лише в тому випадку, якщо в актора є емоційне ставлення до неї. А воно можливе на основі активного, зацікавленого ставлення до життя в різноманітних його проявах. Якщо у виставі на основі оціночних відносин виникають різноманітні відносини від імені ролі, народжується справжнє сценічне переживання. Побоювання, любов, ворожнеча, суперництво – все розмаїття почуттів персонажа виникає, очевидно, на основі оціночних відносин самого актора – людини, збагаченої індивідуальним досвідом, яка має певні ціннісні орієнтації та моральні критерії. Залежно від того, як актор разом із режисером трактують події п'єси як він ставиться до свого персонажа, тобто яким буде його надзавдання ролі, що спирається на його надзавдання життя, виконавець будуватиме свої взаємини з дійовими особами вистави.

Дія характеризує людину своїм реальним, фактичним перебігом – не лише тим, що людина робить, а й тим, як вона це робить. Внутрішній світ людини розкривається переважно у її діяльності, і перетворення проявляється у поведінці [75].

Чи може актор за будь-яких обставин зовсім розлучитися зі своїми власними, властивими йому, діями? Ні. Хоча б тому, що людина щохвилини робить безліч дій мимоволі, не усвідомлюючи, Чи може актор повністю засвоїти чужі, штучно нав'язані йому дії? Очевидно, також ні. Адже для цього йому потрібно було б перестати бути самим собою, втратити весь свій життєвий досвід, всі свої індивідуальні властивості. Отже, у перевтіленні відбувається усунення актором певних своїх власних дій та засвоєння деяких дій, що не властиві йому.

У акторському перевтіленні буває так: лише одна риса образу, чужа актору, вноситься ним у власну логіку поведінки. Якщо ця риса – домінуюча пристрасть, то стає можливим повне і яскраве перетворення. Образ достовірний, актор невпізнаний. Отже, відштовхуючись від власної психологічної природи, актор у процесі логічно побудованої, доцільної, органічної сценічної дії змінює деякі суттєві характеристики власної особистості, змінюючи образ дій. Тому що сценічний образ є не що інше, як сценічний образ дій. В цьому випадку в актора: творчо створюється мистецька мотивація; створюються та утримуються свідомістю установки персонажа, що визначають інший характер дій у запропонованих обставинах; виникає особливий психічний стан, характерний для творчої наснаги – стан якоїсь роздвоєності особистості, коли одна частина спостерігає за діяльністю іншої; на цій основі перебудовуються психічні процеси сприйняття, пам'яті, уяви.

Актор у ролі відчуває і мислить інакше, ніж у житті, все це він робить за свого героя; змінюються ставлення актора до всього, що оточує його на сцені; з'являється інший малюнок пластики, міміки, мови і цим змінюється стиль поведінки. До нього можуть надаватися національні, професійні, вікові характеристики. На основі всіх цих «змін» на сцені виникає інша жива людина, плоть від тіла актора, але породжена її творчою природою [54].

Як вважав К. Станіславський у душі та тілі артиста деякі елементи ролі та її майбутнього виконавця знаходять спільний споріднений зв'язок, взаємну симпатію, подібність та близькість за аналогією чи суміжністю. Риси артиста

та зображуваної ним дійової особи частково або повністю зближуються одна з одною, поступово перероджуються одна в одну і у своїй новій якості перестають бути просто рисами самого артиста або його ролі, а перетворюються на риси «артисто-ролі» [52].

Здійснювані у процесі перетворення дії – їх називають «сценічними» – відрізняються від будь-яких повсякденно-життєвих дій тим, що виникають на замовлення, ніби їх викликала реальна необхідність. Таке «якби» – перша і, можливо, єдина ясна ознака природних акторських здібностей.

Мистецтво – найбільш звершена і заразлива форма спілкування між людьми. Головною, і основною умовою виникнення контакту між художником, театром, актором з одного боку і глядачем, слухачем з іншого, є високий рівень справжнього мистецтва. Не можна вимагати від глядача позитивних відгуків, хвилювань, переживань, якщо сам художник не професіонал своєї справи [40].

Якщо режисер-дилетант і повністю поглинений проблемою самовираження, то професіонал думає про те, як оволодіти увагою глядачів. Якщо творець хоче вести аудиторію в потрібному йому напрямку, то він повинен постійно думати про неї. Під час вистави глядач сидить у залі, і, якщо про нього не піклуватися, увага кожного буде зменшуватися, а саме так легко втратити глядачів. Актор у виставі повинен повідомляти щось таке, що безперервно підвищуватиме глядацький інтерес, так щоб у фіналі він досяг максимуму. Тоді глядачі будуть задоволені.

Історія, яку розповідає актор зі сцени, має мати енергію, заряджати глядача. У добре розказаній історії енергія зростає і передається в глядацький зал. Якщо акторові вдасться зберегти зацікавленість глядача, то в кульмінації він забуває про все. У стані максимальної внутрішньої енергії глядачі можуть досягти вершини щастя, дарованого мистецтвом, – катарсису. Але не можна постійно розраховувати на везіння та інтуїцію.

Добре розказана акторами історія – це жива енергія спрямована до залу, енергія, яка змушує глядача хвилюватися, плакати і сміятися. Стратегія професійної розповіді в значній мірі – план, за яким росте ця енергія.

«Захопити глядача – значить змусити його не просто зрозуміти, але головним чином пережити все що відбувається на сцені, збагатити його внутрішній досвід, залишити в ньому незабутні враження» – писав К. Станіславський [53].

Глядач приходить у театр, завантажений своїми проблемами, тому завдання акторської трупи полягає в тому, щоб глядач на деякий час забув проблеми зовнішнього світу, щоб у ньому прокинулися емоції від того, що він бачить, будучи зануреним у театральний світ. Для цього треба розбудити в ньому емоції, підтримувати їх і розвивати до максимального рівня.

Вистава і актор задають глядачеві запитання, і маленькими дозами дають на них відповіді. У кожній відповіді міститься нове питання. І так, контролюючи інформацію, актори можуть підтримувати увагу глядачів. Питання – відповідь, питання – відповідь, і так далі. Глядацькій аудиторії подобається складати цілісну картину зі шматочків інформації [36].

О. Мітта зазначив, що існує кілька правил, за допомогою яких можна розпалювати глядацький інтерес під час розповіді історії:

- видавати інформацію маленькими порціями;
- кожного разу повідомляти менше, ніж хоче дізнатися аудиторія.

Поки актор контролює інформацію, він господар становища;

- самі ласі шматочки інформації слід приховувати до самого кінця;
- не потрібно нічого повідомляти просто так, персонаж актора повинен поборотися за кожную краплю інформації;
- чим більше праці буде вкладено в пошук інформації, тим ціннішою буде вона для глядача [36].

У подачі інформації найважливішими моментами є поворотні пункти, коли ковток нової інформації повертає всю історію в несподіване нове русло.

Такі повороти визначають клас історії. Чим повороти незвичайніші, тим цікавіші історії.

Ще один більш глибокий рівень емоційної залучення глядача в гру актора - співпереживання. Воно виростає з цікавості, і виникає у глядача, коли персонажі близькі і зрозумілі, коли вони мають спільні моральні цінності з героями на сцені. Співпереживання породжує ідентифікацію, коли глядач, сидячи на своєму місці, живе і діє разом з героями, переживає разом з ними, їх проблеми стають близькі і зрозумілі, і глядач бажає їм перемоги. Ідентифікація відбувається значною мірою на підсвідомому рівні. Колективне несвідоме наше «я» спонукає глядацьку аудиторію відчувати співчуття і турботу про героїв, які зрозумілі і близькі, мають спільні з нами моральні цінності.

На цю тему написано блискучі психологічні праці, наприклад, німецьким ученим Карлом Юнгом. Але і без філософії зрозуміло: чим зрозумілішим є персонаж, тим зрозуміліші його тривоги і проблеми. У числі твердих правил «добре розказаної історії» є таке: спочатку актор повинен показати привабливі якості героя, допомогти глядачеві полюбити його або викликати співчуття, а вже потім звернути увагу глядачів на його недоліки [58].

Глядач – творець, без якого театральне мистецтво залишиться мертвим. Але будь-яке мистецтво вимагає певної підготовки, кола знань, душевного настрою. Глядач має бути талановитим, чуйним до суспільної атмосфери театру і вистави, здатним вгадати і налаштуватися на «кут зору» автора і акторів вистави, зрозуміти, про що йде мова.

Одним з постулатів психологічної взаємодії режисера, актора та глядача є те, що мистецтво відіграє важливу роль у збереженні психічного здоров'я всіх учасників творчого процесу. Так, безпосередньо на проблему корекції психіки за допомогою мистецтва театру транспонується становище теорії Роджерса, що свідчить, що індивід не може змінити події, але може змінити своє ставлення до цих подій, що є завданням психотерапії. Театральний спектакль, як друга реальність, спонукає до дії механізм психологічного

захисту, виступаючи як справжня реальність, що унікально сприймається індивідом.

Виходячи зі сказаного, суб'єктивний сенс творчості актора полягає в розширенні «душевного простору» в силу професійної приналежності, в реалізації свого внутрішнього світу в театральній практиці засобами вистави, ролі та зцілення своєї душі в моменти катарсису.

Якщо уявити ідеального глядача рівним акторові, то їх співтворчість – це катарсичне єднання артистичних душ. Артистизм як особливий стан психіки дає схильність до перевтілення, гри, самовираження у творчості. Саме складність внутрішнього світу, обумовлює здатність до співпереживання, вміння поставити себе на місце іншого і виступає умовою досконалого катарсису.

РОЗДІЛ 2

ОРГАНІЗАЦІЯ ВЗАЄМОДІЇ РЕЖИСЕРА, АКТОРА ТА ГЛЯДАЧА

2.1. Творча взаємодія режисера, актора, глядача: особливості, ролі функції

Діяльність актора та режисера тісно пов'язана з виробленням відповідних емоцій, відповідного ставлення до змісту драматичного твору, до творчого процесу у акторів та глядацького залу. Тому їм необхідно знаходити ті методи, ті прийоми, які сприятимуть встановленню тісного взаємозв'язку, тісного контакту між усіма сторонами творчого процесу. Бо режисер в першу чергу знаходить способи довести свою думку і думку драматурга до актора, який в свою чергу мусить дібрати дієві методи донесення головної думки драматичного твору до глядача. В театральній постановці звичайно існують і інші способи привернення уваги глядачів: декорації, музичний чи світловий супровід, тощо. Але основне навантаження на себе щодо утримання уваги глядацького залу, зацікавленості їх змістом драматургічного твору несе саме актор, який попередньо вихований і наставлений режисером.

Для встановлення взаєморозуміння між режисером та актором, режисер має віднайти саме ті шляхи налагодження контактів, які найбільш ефективно сприятимуть формуванню позитивного мікроклімату в співпраці з актором. Тому режисеру, починаючи з етапу кастингу, необхідно добре орієнтуватися у психологічних типах людей, знаходити до кожного актора саме ті ниточки взаємодії, які найбільш ефективно вплинуть на розкриття творчих здібностей актора, на його гру, на його відображення творчого задуму – надзавдання героя драматургічного твору.

В нашій роботі ми висунули припущення, що використання технології нейролінгвістичного програмування в роботі режисера з акторами та у

взаємодії актора з глядацьким залом найбільш ефективно вплине на результат творчого проєкту. Висунуте припущення підтверджується тим фактом, що автори технології нейролінгвістичного програмування Бендлер та Гріндер під час розробки основ своєї технології керувалися дослідженнями провідних науковців у галузі психології та всесвітньо відомих терапевтів, які принесли зцілення та задоволення тисячам інших. Вони вивчали Вірджінію Сатір (сімейне консультування), Фріца Перлза (гештальт-терапія) і Мілтона Еріксона (гіпнотерапія), усі творці потужних інноваційних способів відновлення здоров'я, які згодом були інтегровані в терапевтичну спільноту. Вірджинія Сатір могла взяти сім'ю, якою б неблагополучною вона була, і повернути в неї мир та злагоду. Вона була першою у своїй галузі, яка визнала цінність зустрічі з кожним членом сім'ї окремо, допомагаючи кожному розв'язати деякі образи, перш ніж зібрати їх усіх разом – коли вони будуть готові знову спілкуватися. Фріц Перлз змінив консультування, наголошуючи на тому факті, що розум і тіло не можуть бути ізольованими і їх потрібно лікувати разом. Він закликав усіх «Бути тим, ким ви є, і говорити те, що ви відчуваєте, тому що ті, хто проти, не мають значення, а ті, хто має значення, не проти» [82; 29]. Мілтон Еріксон був піонером концепції різних рівнів трансових станів, зв'язків із підсвідомістю, потенціалу позитивних змін, які відбудуться під час гіпнотичного стану, і важливості сильної мотивації. Одним із його класичних висловлювань було: «Ціль без її споглядання – це лише мрія» [82, с. 27]. Подібно до багатьох геніїв комунікації, їхні ідеї тепер здаються нам здоровим глуздом, але всі вони були суперечливими та інноваційними, коли вони вперше були випущені у світ.

Оскільки всі троє могли так швидко «лікувати» клієнтів, багато хто вважав те, що вони робили, не просто терапією, а магією. Але Бендлер і Гріндер визнали, що в діях їхніх моделей є певні шаблони та структура. Вони назвали свої перші дві книги на тему «Структура магії I і II».

Хоча їхні підходи були разюче різними, те, що поділило Сатір, Перлза та Еріксона, було використанням дуже конкретних слів і глибокої поваги до

їхніх клієнтів. Вони змогли розпізнати, як люди, з якими вони працювали, обробляли інформацію, і приєднатися до них, заспокоїти їх перед кроком і вести їх у процес зцілення. Вони формулювали ідеї дуже конкретними та доступними для навчання способами. Вони переформулювали досвід своїх клієнтів, навіть найболючіший, таким чином, щоб зробити ці події стерпними та дозволити їм рухатися вперед. Вони змогли змусити їх швидко розпізнати, де минулі дії чи події були непродуктивними, і прийняти корисні альтернативи.

Використовуючи методики цих трьох геніїв як моделі, Річард Бендлер і Джон Гріндер розробили серію вправ, які лягли в основу нейролінгвістичного програмування. За іронією долі, оскільки нейролінгвістичне програмування – це ясність, багато хто критикував назву як зовсім протилежну, що завжди потребує значних пояснень для тих, хто стикається з нею вперше. НЛП, яке іноді називають «дослідженням передачі досконалості» або «програмним забезпеченням для мозку», полягає в тому, щоб використовуючи мову запрограмувати себе, частіше реагувати саме так, як вам хочеться, уникаючи різких, звичних реакцій, які знищують себе, і перебування в місці готовності та продуктивності. Ідея полягає в тому, що ми всі отримали мозок, але не інструкцію.

Незважаючи на те, що приватних інститутів багато, НЛП не сприймається ані спільнотою традиційних терапевтів, ані академічними кафедрами поведінкових наук. Історично вони наполягали на теоретичній базі, яка потім перевірялася широким спектром емпіричних досліджень для обґрунтування гіпотез. Лідери НЛП завжди наполягали на відсутності фактичної теорії, оскільки вся дисципліна є прагматичною і базується на тому, «що працює», і що її особисті застосування не піддаються контрольним групам, систематичним змінним і великим дослідженням населення. Тим не менш, існує велика кількість критики НЛП так само, як і велика кількість його захисту. Плутанина часто виникає через те, що існують буквально сотні процесів, які не однаково викладаються в різних інститутах або навіть описані

таким же чином у різних документах. Вчені досліджували особливості використання НЛП у різних сферах життя людини. В першу чергу НЛП широко використовується у психотерапії, достатньо широку популярність воно набуло і в засобах масової інформації, і в маркетингу, і в юриспруденції і в політиці. Широкої популярності використання НЛП набуває і в сфері освіти, де педагоги, за визначеними модальностями своїх учнів, можуть краще взаємодіяти з класом, легше доносити нову інформацію до учнів, а ті в свою чергу будуть краще сприймати і запам'ятовувати зміст навчального матеріалу.

У нашій роботі ми спробуємо поділитися саме тими технологіями нейролінгвістичного програмування, які, на нашу думку, найбільш доречно використовувати під час творчої взаємодії режисера та актора і актора та глядача в процесі роботи над постановкою вистави, відфільтровуючи їх саме через творче життя акторів та режисерів.

Насамперед, зазначимо, що використання технік нейролінгвістичного програмування в процесі творчої взаємодії режисера та актора під час роботи над реалізацією творчого задуму вистави сприяє формуванню і удосконаленню деяких навичок, що позитивно вплине і на колективну творчість і на особистісні якості. Так, завдяки НЛП значно покращиться гострота чуття (актор зможе легше розпізнавати зміни свого стану, зміни стану свого героя та інших дійових осіб, а також краще відчувати свого партнера по грі). Використання НЛП сприятиме встановленню взаєморозуміння між усіма членами колективу. Актор зможе допомагати іншим і самому собі, управлятиме своїм внутрішнім станом (відчуттями, сприйманнями) так, як того потребує його роль, відчувати себе в безпеці та краще довіряти своєму партнерові. Завдяки цим технологіям актору вдасться досягнути фрагментацію планування власної творчої діяльності, тобто він буде в правильній послідовності розміщувати всі етапи діяльності в таких формах і розмірах, які дозволять йому найкращим чином виконати роботу, встановлювати досяжні і чітко сплановані цілі та відповідно досягати найкращих результатів своєї діяльності.

Основними завданнями НЛП, на нашу думку, у професійній діяльності актора будуть – по-перше, здобуття вмінь і навичок моделювання власної творчої діяльності, яка базуватиметься на розпізнаванні та впровадженні кращих зразків творчості, які можна засвоїти, їх інтерпретації під власний образ, під образ свого героя, виходячи з надзавдання, яке ставить автор драматургічного твору; а по-друге, – винахідливість актора, можливість змінюватися, виходячи з творчого задуму характеру героя п'єси, знати, коли потрібно робити ці зміни чи яким чином.

Виходячи з цього, вважаємо, що технологій нейролінгвістичного програмування стануть у нагоді кожному акторові, кожному режисерові для самовдосконалення своєї творчої діяльності та задля позитивного впливу на творчу діяльність інших членів творчого процесу, між якими буде відбуватися калібрування і конгруентність.

Відповідно до визначень цих понять, які надаються дослідниками нейролінгвістичного програмування, калібрування та конгруентність описують переваги вивчення НЛП. Калібрування – це процес помічання та коригування. Це вимірювання, порівняння, уточнення та пошук точності. Той, хто добре калібрує, має високий рівень сенсорної гостроти. Так багато з нас живуть з вадами зору, звуку чи чуття, не вмючи вловити всі сигнали навколо нас. Або ми можемо помічати, але не пристосуватися. НЛП дає нам більше можливості усвідомлення та вибору.

Більшість із нас звикли до негативного використання конгруентності, коли щось описується як невідповідне. Деякі слова майже завжди вживаються в їх зворотному значенні. Невідповідне означає не зовсім правильне, частини, що не підходять одна одній, відсутність гармонії чи злагоди. Людина, яка не конгруентна, може говорити одне, але робити інше, їй бракує самопізнання, довіри чи почуття рівноваги. Хтось конгруентний здається врівноваженим і злагодженим, повністю інтегрованим і послідовним, і в той же час гнучким. Коли доктора Джона Гріндера запитали, які характеристики він шукає у своїх тренінгах з НЛП, він відповів «конгруентність» і надав такий перелік того, що

має включати цей стан: особиста недоторканість; глибока, бездонна цікавість; рушійне бажання відкрити нові візерунки; глибока відданість створенню нових ідей; постійний пошук доказів того, що людина помиляється в кожному аспекті своїх особистих і професійних переконань; відкрите ставлення до вивчення життя; бажання бути корисним; прихильність до фізичного здоров'я; реальний досвід у будь-якій сфері, в якій ви маєте намір представити НЛП; відмінне почуття гумору.

На нашу думку, кожна людина, будь то актор чи режисер чи глядач має прагнути стати такою людиною. І саме технології НЛП можуть допомогти організувати свій побут і життя відповідним чином і сприяти досягненню поставлених цілей.

Ці особливості мають між собою певний зв'язок: чим більше ми автоматично калібруємо, тим більше ми можемо залишатися конгруентними без особливих зусиль.

Важливе значення в процесі спілкування режисера з акторами є правильний відбір мовних засобів, які найкращим чином вплинуть на підсвідомість кожного актора відповідно до його модальності. НЛП глибоко вплинула на вибір мовних засобів повсякденного мовлення, багато з яких увійшли в загальне вживання, навіть не підозрюючи про їх походження. Ці мовні моделі розвинулися завдяки дослідженню способів використання слів трьома оригінальними моделями, а потім звертаючи увагу на ефективний вибір мови іншими. Кожен із наведених нижче варіантів може бути запропонованим для взаємодії у процесі спілкування між режисером та актором задля побудови власних висловлювань, з урахуванням поваги до інших учасників.

1. Використовуйте правильне маленьке слово, щоб описати свій досвід. Скажіть «і» замість «але», коли ви справді перебуваєте в скрутному становищі. Не «Я люблю тебе, але зараз я дуже злий на тебе», а «Я люблю тебе і зараз я дуже злий на тебе». У першому випадку «але» має тенденцію скасувати

висловлювання перед ним. Якщо ви справді розділені та переживаєте дилему, «і» точніше визначає ваші почуття.

Якщо ви перебуваєте в ситуації, коли відчуваєте себе безсилим, замість того, щоб сказати щось на кшталт: «Такі речі змушують вас відчувати, що ви не знаєте, що робити», зупиніться й усвідомте, що не всі почуватимуться саме так, як ви зазначаєте. Тож замініть «ви» на «я», щоб Ваше висловлювання було більш точнішим. Тенденція використовувати «Ви» або «хтось» замість «я» відокремлює Вас від досвіду замість того, щоб дозволити Вам самотійно володіти тим, що ви відчуваєте.

2. Коли вам потрібно сперечатися з іншими про щось неприємне, що заважає вашим стосункам, замість того, щоб прямо звинувачувати їх і потенційно змушувати їх захищатися, дотримуйтеся фактичного визначення зв'язку між їхньою поведінкою та вашою реакцією. Сказати комусь, що він завжди злить вас, ніколи не поважає або не залякує вас, занадто багато припускає про їхні наміри та силу. Натомість скажіть: «Коли ти це зробиш..., ось що станеться зі мною». Ви починаєте з того, що, як вам відомо, є правдою, що не містить звинувачень і є набагато ефективнішим способом розпочати складну розмову, у якій ви сподіваєтеся, щось змінити.

3. Якщо ви не на 100 відсотків відчуваєте цю віру, почуття чи бажання, скажіть «частина мене...». Набагато краще визнати, що ви вірите, відчуваєте або бажаєте чогось лише частково, якщо це вірно. Цілком прийнятно визнати дві або більше частин себе, які зараз суперечать, коли ви намагаєтеся прийняти рішення. Це також попереджає інших про те, що ви ще не прийняли рішення, незважаючи на їхні враження.

4. Занадто зайнятий, щоб поговорити з кимось, але він потребує Вашої уваги? Скажіть щось на кшталт: «Йому потрібно 100 відсотків моєї уваги. Я не можу цього дати зараз, але обіцяю, коли...» Визнайте важливість їхньої проблеми та візьміть на себе зобов'язання вирішення цієї проблеми в майбутньому. Це набагато краще, ніж відмовляти їм або намагатися дати їм те,

що їм потрібно, коли ви просто не можете зробити це прямо зараз без розчарування.

5. Засумнівайтеся в тому, що людина свідомо намагалася Вам нашкодити. Побудуйте свої висловлювання за прикладом: «Вона не мала достатньо досвіду, щоб дати мені те, що мені було потрібно» або «Ти виріс в епоху, яка не знала про ...» – це способи створити певну міру співчуття гнобителю. Дуже рідко буває, щоб хтось з розрахунку вирішив зробити наше життя нещасним. Натомість вони, як правило використовують образливі слова. Визнайте, що якби людина знала, як зробити краще, вона цілком могла б зробити краще, що часто буває.

6. Використовуйте метафори замість прямої критики. Наприклад, замість того, щоб прямо говорити комусь, що вони надмірно реагують, спробуйте щось на кшталт «Вау, це виглядає як реакція гурмана на проїзд» або «реакція на липучці на проблему з тефлоном». Більшість слухачів здатні зрозуміти й прийняти критику, пом'якшену й у той же час уточнену за допомогою метафори, оскільки вона доноситься через асоціації, порівняння й схожість.

7. Висловлюйте сумнівні характеристики якомога позитивніше, якщо звертаєтесь до власника зазначених характеристик, наприклад «У вас є високорозвинена здатність займати позицію та твердо стояти на думці». Майже будь-яка поведінка може бути корисною за певних обставин, і подібно до того, як метафора покращує взаємини, зміна формулювання звички (очевидно, людина вище вважається впертою), так що це має визнану позитивну сторону. Бувають моменти, коли ми хочемо в нашій команді когось такого, хто не здасться. Визнавши це, ви можете додати «Але у вас це не завжди виходить».

8. Замість того, щоб сказати, що чиясь пропозиція є неправильною, спробуйте сказати: «Допоможіть мені зрозуміти, як це може наблизити нас до нашої мети». Ви не накидаєтесь на них і даєте їм можливість просвітити вас. Хоча вам може здатися, що ця ідея недосконала, визнайте, що ви просто ще не

розумієте. Часто інша особа, коли їй доручено сформулювати її цінність, сама визнає помилковість ідеї.

9. Коли вас різко критикують, нагадайте собі, що багато людей навіть не потрудилися б виділити час, щоб висловити критику чи взагалі будь-який відгук. Багато хто вибере легкий вихід без конфліктів. Визнайте докладені зусилля, а також свою нездатність раціонально реагувати в цей момент. Спробуйте: «Дякую, що звернули на мене увагу» або «Я ціную вашу турботу достатньо, щоб знайти час, щоб сказати мені» або «Це те, що мені потрібно почути», а потім додайте «Але зараз мені потрібен час, щоб опрацювати це, перш ніж говорити про це далі». .”

10. Скажіть, чого ви прагнете або до чого прагнете, а не чого уникаєте або чого боїтеся. Не «Будь ласка, милий Боже, не дай мені зв'язатися з іншим таким придурком», а щось на кшталт «Дозволь мені знайти в моєму житті людину, яка є надійною, співчутливою, смішною та теплою».

За останнє десятиліття галузь психології прагнула «знайти наукове розуміння процвітаючих людей, сімей і спільнот», у 2009 році відбувся Перший Всесвітній конгрес з позитивної психології. Ця галузь фокусується на психічному здоров'ї, а не на психічних захворюваннях, замінюючи вивчення психозу, дистресу та розладу з вивченням оптимального досвіду, позитивного благополуччя та залучення. При всій повазі, це було центром уваги і акцентом НЛП протягом десятиліть, а дослідження базувалися на переконанні, що ми можемо навчитися більше від тих, хто справді працює, ніж від тих, хто розбитий.

На додаток до мовних моделей, наведених вище, НЛП також надало нам чіткі та повні способи висловити свої вибачення. Досить часто простого вибачення недостатньо, якщо ви дійсно помилилися, і потрібна повне відновлення взаємовідносин. Якщо ви несете повну відповідальність, спробуйте повне вибачення НЛП із трьох частин:

«Мені дуже шкода».

«Це була виключно моя вина».

«Як я можу почати намагатися зробити це правильно?»

Однак збережіть наведене вище, коли ви знаєте, що програли. Якщо ви не впевнені, що це ваша провина, але намагаєтеся заглибити провину, спробуйте «Мені шкода...», а потім «за мою участь у цьому» або «за непорозуміння, які я створив» або «за будь-що». Я зробив або сказав, що це здавалося безглуздом».

Коли ми навчаємося чомусь, НЛП допомагає нам перейти всі чотири фази, через які ми, ймовірно, пройдемо. Ці фази, на нашу думку будуть необхідні акторам саме в процесі первинної роботи над роллю, первинним ознайомленням з характером та особливостями поведінки героя, з визначенням надзавдання твору, які передбачив драматург.

1. Неусвідомлена некомпетентність: те, що ви робите, не працює, і ви цього не усвідомлюєте.

2. Свідома некомпетентність: те, що ви робите, все ще не працює, але тепер ви це усвідомлюєте.

3. Усвідомлена компетентність: ви свідомо вирішили зробити це зараз інакше, щоб отримати бажані результати, і це починає працювати.

4. Неусвідомлена компетентність: вона більше не потребує навмисних зусиль чи свідомого вибору. Речі, які ви навчилися, тепер є настільки природною, інтегрованою частиною вас, що вони відбуваються просто природно – витончено, ефективно та легко.

Часто студенти починають навчання акторській майстерності, думаючи, що вони набагато вправніші, ніж у випадку з кроком 1 вище. Потім вони виявляють, скільки їм насправді потрібно навчитися, і переходять до кроку 2, безсумнівно, депресивної фази, коли дехто почуватиметься повністю приголомшеним. Однак, якщо вони залишаться на цьому курсі й будуть самостійно займатися самовдосконаленням своїх творчих здібностей, то врешті-решт увійдуть до 3 із певним почуттям виконаного обов'язку. Вони знову починають відчувати деякі акторські здібності, але цього разу з доказами, а не з невіглаством. Проблема з фазою 3 для акторів полягає в тому,

що їхня робота зараз виглядає самосвідомою, вивченою, можливо, надто технічною та позбавленою спонтанності. Вони застосовують нові знання, але не автоматично, безперервно. Це фаза, яка вимагає терпіння та відданості, тому що згодом з'явиться крок 4, і дія стане природною та вільною.

Деякі артисти, які є обдарованими (і їм пощастило пропустити перші етапи компетентності), взагалі уникають навчання, щоб не втратити магію, коли є ймовірність того, що, ризикуючи кроком 3 на деякий час, магія повернеться, помножена, підкріплена навіть кращі навички та надійніший доступ до досконалості.

Врахування цих особливостей нейролінгвістичного програмування у процесі творчої взаємодії режисера – актора – глядача приведе до кращого взаєморозуміння трьох об'єктів творчого процесу, що в свою чергу сприятиме реалізації творчого задуму вистави.

2.2. Використання дієвого нейролінгвістичного впливу режисера на актора та актора на глядача у процесі реалізації творчого задуму культурно-мистецького проєкту

В культурологічній сфері проблема застосування методів і прийомів нейролінгвістичного програмування під час творчого тандему режисера – актора – глядача залишається мало дослідженою, хоча питання взаєморозуміння під час створення єдиного творчого задуму вистави, в якому б на одній емоційній хвилі перебували і режисер, і актор, і глядач, має посісти пріоритетне місце.

Для забезпечення механізмів дієвого впливу режисера на творчий процес роботи над виставою ми пропонуємо скористатися попереднім емпіричним і теоретичним досвідом, який знайшов найбільш повне відображення в напрямку прикладної психології, що отримав назву нейролінгвістичне програмування (НЛП).

Ці розвідки дозволяють висунути припущення, що використання окремих технік нейролінгвістичного програмування у роботі з акторами стимулюватиме їхню емоційну забарвленість творчого пошуку, допоможе швидко входити в емоційний стан героя твору, сприятиме налагодженню взаємовідносин між режисером та актором, кращому розумінню актором авторського задуму твору і формуванню професійних умінь його донесення до глядача. Творчість – це завжди привнесення чогось нового, що призводить до вдосконалення, стимулює розвиток самоорганізації [52, с. 62].

Технології нейролінгвістичного програмування на сьогодні вже багато в чому показали свою ефективність і проникли практично в усі сфери життя, почали впроваджуватися і в мистецьку сферу, оскільки вивчають структуру мислення, розвиток мовлення, уваги, пам'яті, сприймання світу людиною. З огляду на найширші можливості НЛП, потрібна адаптація його до творчого процесу, переведення в систему технологій, які зможуть використовувати і розуміти їх особливості всі суб'єкти театральної діяльності.

Відповідно до досліджень Дж. Гріндера, Р. Ділтса, В. Сатір, Дж. О'Коннора, Дж. Сеймора та інших науковців, технології нейролінгвістики містять послідовність дій, які відповідають визначеним умовам, а саме: вони працюють і адекватно до їх призначення, дають дієві результати; опис технологій настільки спрощений, що, використовуючи їх покроково, кожен може досягти бажаного; в усіх вправах закладений критерій мінімалізму, тому для досягнення результату необхідно виконати елементарні дії; нейролінгвістичні технології незалежні від конкретної цілі чи змісту, адже спрямовані безпосередньо на процес, відтак можуть бути використані завжди і всюди [21].

Нейролінгвістичне програмування часто називають мистецтвом і наукою вдосконалення особистості, оскільки воно дозволяє керувати станом своєї психіки, вчить поєднувати цінності і переконання з відповідними бажаними результатами («програмуванням»).

К. Станіславський наголошував, що завдання режисера полягає у тому, щоб «допомагати творчості акторів, контролювати та узгоджувати їх, спостерігаючи за тим, щоб вони органічно виростили із єдиного художнього зерна драми так, як і все зовнішнє оформлення вистави» [71, с. 162]. Сучасні науковці і практики також зауважують на тому, що в основі режисури лежить «здатність режисера до перенесення на себе усіх процесів акторської творчості» [1, с. 52]. Отже, одним із пріоритетних завдань міжособистісного спілкування режисера з актором є встановлення тісного контакту комунікації і взаєморозуміння в роботі над реалізацією творчого задуму постановки вистави. Втім, необхідно розуміти, що кожна людина, будь-то актор чи режисер – це, насамперед, окрема унікальна особистість зі своїм характером, життєвим досвідом, особистісним світосприйняттям.

Кожній конкретній особистості притаманна та чи інша система уявлень, яка залежить від світосприйняття людини, від її реакції на зовнішні подразники навколишнього світу, зокрема, світу речей, образів, слів та звуків. Відтак, в особистості, у якої переважає візуальне світосприймання, відчуття виникають у вигляді образів. Домінуючими у цьому випадку виступають рецептори зору. У людини, яка під час спілкування, першочергово звертає увагу на слова і звуки, – превалює аудіальна система сприймання навколишнього світу. Панівним рецептором у неї виступає слух. У людей з полімодальною системою сприйняття подразників навколишнього середовища переважають узагальнені уявлення та мисленнєві процеси. За пріоритетності кінестетичного світосприйняття домінують рухові відчуття [82].

Бачення особливостей виконання тих чи інших технік акторської гри актор і режисер можуть відчувати і сприймати в реалізації по-різному. Це подеколи може призводити до непорозумінь і в процесі творчої взаємодії можуть виникати певні навіть конфліктні ситуації між актором і режисером. Задля уникнення небажаних протистоянь інтересів чи різночитань під час роботи над постановкою вистави, режисерові у процесі комунікації з акторами слушно послуговуватися методами і прийомами нейролінгвістики.

Згідно до законів НЛП, людина отримує, кодує і зберігає інформацію, користуючись чотирма основними системами уявлення:

- візуальна – у вигляді образів (домінує зір);
- аудіальна – у вигляді звуків і слів (домінує слух);
- кінестетична – домінують рухові відчуття;

дегітальна – переважають узагальнені уявлення, розумові процеси [82, С. 46–50].

Актор у своїй професійній діяльності має чітко розмежовувати кожен із модальностей, оскільки йому потрібно буде вміти переходити з однієї в іншу під час акторської гри. Тому для правильного розуміння особливостей кожної системи уявлень актору необхідно звертати увагу на лексичний склад мовлення партнера чи героя твору. Так, якщо в активному словниковому запасі переважають слова типу: «бачити, показувати, зосереджуватися, перспектива, дивитися», то герой відноситься до візуального типу сприйняття навколишнього світу. Коли герой в своєму мовленні вживає такі фрази, як «скажи собі, звучить добре, я тебе чую», він використовує більш аудіальну систему сприйняття. Фрази типу «схопити, тримати, помацати» вказують на кінестетичну модель створення світу людиною. В акторській діяльності актору потрібно буде працювати з різними модальностями, тому доречним буде спробувати себе в різних модальностях, незалежно від того, до якої з них переважає сам актор. Як тільки актор та режисер пізнає себе та впізнає інших, він підвищить свою здатність до позитивного спілкування.

Візуальний режисер може виправляти кінестетичного актора щодо вимови слова тисячу разів, з великим розчаруванням і безуспішно, пояснюючи, як воно пишеться (бо він «бачить» слово) знову і знову. Як тільки режисер-візуал визнає, що актор є кінестетиком, який вимовляє слово по-іншому, лише якщо він пояснить, як це відчувається, він скерує його рухи губами, зубами та язиком у правильному положенні для вимови. В результаті актор правильно вимовить слово, і режисер досягне поставлених цілей.

Актор, що більш схильний до візуальної роботи, бажає підкреслити свій сценарій і повернутися до частого перегляду слів під час репетиції. Актор із слуховими уподобаннями може захотіти часто записувати та відтворювати. Кінестетику потрібно якнайшвидше одягнути відповідне взуття та одяг для репетицій, почати використовувати реквізит і налагоджувати контакт з іншими. Ефективний режисер структурує репетицію, щоб включити всі режими навчання. Хороший вчитель буде робити те саме, структуруючи клас і консультуючи учнів. Хороший тренер підбере режими роботи з актором. Видатний актор працюватиме над удосконаленням своїх творчих здібностей, щоб отримати доступ до всіх режимів навчання, які він зазвичай не використовує, щоб стати володарем усіх трьох видів модальностей.

Основна концепція НЛП полягає в розумінні того, що в будь-який момент ми схильні реагувати на навколишній світ візуально, аудіально або кінестетично, таким чином ми переживаємо в першу чергу зображення, звуки або почуття. Більшість із нас переживає всі три модальності в різний час і може також змішувати та накладатися на категорії. Актори, незалежно від їхніх початкових нахилів, отримують користь від того, щоб стати експертом у всіх трьох.

Знання системи уявлень, що переважає у того чи іншого актора, дозволяє режисерові більш ефективно взаємодіяти з актором, полегшує процес спілкування та донесення інформації до свідомості актора. В той же час, використання впливу на різні репрезентативні системи глядачів сприятиме кращому сприйманню глядацьким залом вистави, введенню глядачів у творчий процес, що за К. Станіславським є важливою умовою результативності реалізації творчого задуму вистави [70].

Спостереження режисера за активним словниковим запасом актора допоможе визначити його домінуючу репрезентативну систему і підбирати такі лінгвістичні одиниці для комунікації, що відповідають репрезентативній системі саме цього актора.

Наприклад, якщо домінуючою є аудіальна репрезентативна система, то для кращого взаєморозуміння та виконання техніки підлаштування режисер в роботі з цим актором має під час спілкування використовувати такі мовленнєві штампи, які будуть найбільш дієво впливати на підсвідомість цього актора. Тобто в мовленні режисера мають переважати слова типу: *почуйте, послухайте, зіграйте, відтворіть* тощо. Якщо домінуючою в актора є візуальна репрезентативна система, то режисеру доречно використовувати у власному мовленні слова типу: *подивіться, побачте, розгляньте*. Для впливу на особистість з кінестетичною репрезентативною системою процес підлаштування доречно проводити, використовуючи дієслова: *відчуйте, вигадайте, створіть, винайдіть* тощо.

Однак процес підлаштування режисера до актора в їхньому творчому тандемі має базуватися не лише на використанні мовленнєвих штампів. Для кращого взаєморозуміння цих двох суб'єктів творчого процесу під час роботи над виставою необхідно практикувати віддзеркалення манер поведінки, дихання, голосу, темпу мовлення, емоційного стану актора.

Таким чином, встановлюється рапорт/взаємозв'язок для подальшого ведення гри актора. Якщо режисер, використовуючи підлаштування під репрезентативну систему, процес віддзеркалення (відображення) зовнішніх проявів поведінки людини-актора, зможе зійтися з ним в єдине ціле, тобто встановити взаємозв'язок, то надалі він зможе керувати актором у творчому процесі відповідно до задуму вистави. Ці обидва суб'єкти творчої взаємодії будуть налаштовані на одну творчу хвилю ходу роботи над спектаклем.

Важливе значення у творчій взаємодії актора та режисера мають також і вбудовані команди – виділення голосом тих мовних одиниць, які мають справити найбільше враження на підсвідомість в процесі спілкування. Виділяючи інтонаційно окремі слова з контексту комунікації, режисер ніби програмує актора, спрямовуючи творчий процес його акторської діяльності саме на реалізацію творчого задуму театрального видовища [64].

Обізнаність з особливостями кожної з репрезентативних систем дасть можливість не лише режисеру встановити тісний контакт у взаємодії з актором, але й самому актору краще зрозуміти свою роль, щоб максимально точно передати емоційний стан героя твору. Актор, вивчаючи роль, зможе чітко визначити уподобання свого героя, враховуючи його репліки, як передбачені сценарієм. А ці дані в свою чергу дадуть можливість актору використовувати всі модальності у своїй творчій діяльності.

Дуже важливим у техніці роботи актора над собою є вдалий вияв емоційного стану, який має бути яскраво, природно виражений актором у відповідний задуму вистави час. Для полегшення своєчасного входження актора в той чи інший емоційний стан під час вистави доречно провести якоріння емоційних станів : радості, суму, горя, задоволення тощо.

Відповідно до даних нейролінгвістики, якоріння – техніка встановлення якоря (тригера), за допомогою якого певне внутрішня (зовнішня) дія (вплив) викликає деяку реакцію або включає певний стан.

Важливою частиною НЛП є розуміння різних якорів у нашому житті та маневрування ними. Подібно до того, як якір утримує човен на місці, наші життєві якорі змушують нас однаково реагувати на подразники. Багато категорій самонавчання є способами визначення ваших власних якорів. Вони можуть бути позитивними і негативними. Якщо хтось жорстоко поведився з вами в дитинстві, можливо, ви фактично виключили цей досвід зі своєї свідомості. Тим не менш, якщо кривдник завжди підходив до вас, ніжно торкаючись ліктя, коли б це не сталося зараз, ви можете злякатися. Будь-хто, хто торкнеться вас там, може спричинити пітливість, паніку та необхідність негайно відійти від того, хто торкається, навіть якщо ви не знаєте чому. Можливо, вміст вилучено з вашої пам'яті, але прив'язка міцно стоїть на місці.

Якщо ви носили певний колір у найкращий день у вашому житті, щоразу, коли ви бачите цей колір будь-де, ви можете відчувати сяюче почуття задоволення. Якщо ви зайдете в пекарню, запах свіжоспеченого хліба може

миттєво перенести вас на кухню вашої бабусі багато років тому і наповнити вас відчуттям тепла та ностальгії.

Наше життя сповнене якорів, і завдання полягає в тому, щоб створити позитивні якоря, які дозволять нам повернутися до наших найпродуктивніших станів, що приносять задоволення.

Якоріння в акторській грі стане у нагоді в процесі роботи актора над емоційним станом героя твору. Емоційний стан героя твору можна заякорити, використовуючи домінуючу репрезентативну систему кожного окремого актора. У даному випадку актору легше буде під час акторської гри ввести себе саме у відповідний емоційний стан. Для цього режисеру необхідно виконати по відношенню до актора ряд послідовних дій техніки нейролінгвістичного програмування:

1. Встановити рапорт з актором. Враховуючи репрезентативну систему виконати підлаштування до підсвідомості актора за допомогою відповідних слів.

2. Пояснити актору процедуру встановлення якоріння та його необхідність в професійній діяльності.

3. Запропонувати актору пригадати потрібний емоційний стан, який він хоч одного разу переживав в особистому житті. І повернутися думками в ті події, що викликали подібний емоційний стан.

4. На піку емоційного піднесення актора виконати якоріння, використовуючи домінуючу репрезентативну систему. Тобто, якщо актор є аудіалом, то відобразити звук. У подальшому, під час сприймання цього звуку, актор має повернутися в той емоційний стан під час якого почув відповідний звук. Якщо ж у актора переважає візуальна репрезентативна система, то якір слід поставити за допомогою зображення чи кольору. Але, зважаючи на специфіку акторської діяльності, на нашу думку найбільш дієвим є саме тактильне якоріння. Тобто під час емоційного піднесення потрібно доторкнутися до тієї частини тіла, яка в повсякденному житті використовується рідко. На вказівний палець руки ми не зможемо поставити

якір емоції, оскільки він часто використовується нами в повсякденному житті. А ось якщо під час емоційного піднесення придавити середню фалангу мізинця, то це може бути якорем, оскільки людина в побуті не так часто використовує цей жест.

5. Перевірка якоріння. В подальшому необхідно здійснити перевірку закарбованого емоційного стану. Тобто, визначити чи будуть проявлятися ці емоції, якщо Ви виконаєте інший повсякденний жест. Таким чином ми порушимо зв'язок з якорем і вийдемо з-під його впливу.

6. Відновлення якоря. Під час повторення заякореного жесту мають проявлятися ті емоції, які були раніше ним відповідно закарбовані [66].

Для встановлення якорів у акторів доречно використовувати деякі вправи, які сприятимуть запам'ятовуванню емоційних станів і допоможуть у майбутньому легко входити у процес гри, враховуючи різні репрезентативні системи сприйняття зовнішнього світу:

Вправа 1: Шматок пирога.

1. Учасник звертається до форми самонавчання, щоб знайти те, що йому дається легко – те, що є складним для інших, але, здається, просто тече, коли це робить він. Це не обов'язково мають бути монументальні досягнення. Це можуть бути дрібні моторні навички або якісь спортивні здібності, яких, за даними учасника немає у інших. Він, наприклад, може досягти успіху, приготувавши певну страву, яку інші вважають складною та непередбачуваною. Він може швидко вирішити певну головоломку чи скрутне становище, яке недосяжне іншим людям.

2. Учасник стає з двома уявними колами на підлозі перед собою; кола мають діаметр від 20 до 30 см., і одне знаходиться трохи праворуч, а інше ліворуч.

3. Вибирає те, що він робить добре і легко. Входить у коло, яке знаходиться попереду праворуч, повністю запам'ятовує та насолоджується задоволенням, яке це йому приносить, звертаючи увагу на те, як це виглядає,

звучить і відчувається. Насолоджується цим досягненням, клацаючи пальцями та кажучи: «Шматок пирога!»

4. Повертається у вихідне положення, залишаючи повне відчуття легкого досягнення в колі своєї цілі.

5. Учасник повторює цей процес з іншими навичками, принаймні ще з двома і до півдюжини. Завжди запам'ятовує вид, звук і залучені почуття. Нехай кожне нове відчуття «торту» приєднується до інших, а не замінює їх. Щоразу, коли він завантажує коло знову, він накопичує позитивні якорі.

6. Актор встає в коло, оточуючи себе позитивними емоціями та змішуючи навички, насолоджується різними способами, за допомогою яких він може «нехай це буде легко» побачити себе в різних контекстах. Сповнений такого задоволення, він має подумати про майбутню важливу зустріч чи виконувану роль. Це може бути те, з чим він часто зустрічається, але під час зустрічі не почуваетесь цілком задоволеними тим, як все проходить – те, з чим він може погано впоратися.

7. Учасник поміщає майбутню зустріч у коло ліворуч попереду. Озброївшись усіма прив'язками з кола праворуч, уявляє, що він наближається до майбутньої події, буквально входить у двері або під'їжджає, проходить вправо, але легше, легше й плавніше, ніж це відбувалося раніше, дозволяючи їй бути набагато легшою ніж попередньо.

8. Наповнений ресурсами, учасник входить у ліве коло та уявляє себе повністю під час майбутньої зустрічі (ролі), знову клацнувши пальцями та сказавши «Шматок пирога!»

9. Повертається до правильного кола, насолоджуючись своїми легкими досягненнями. Планує взяти цю легку енергію з собою на справжній захід.

10. Знову повертається в нейтральний простір і насолоджується комфортом і свободою, з якими він підходить до майбутнього/постійного виклику.

Ця вправа є чудовим нагадуванням про те, наскільки на успіх зустрічі (виконання ролі) впливає ставлення до неї. Це також показує, що невеликі навички, зібрані разом, можуть створити силу. Чи всі наступні зустрічі проходять надзвичайно добре? Ні. Але що майже незмінно відбувається, так це те, що подія втрачає здатність захоплювати та гальмувати. Все, що трапиться під час важливої зустрічі сприймається набагато легше.

Вправа 2: Коло майстерності.

1. Актор може використовувати цю вправу для самонавчання та своїх спогадів моментів тріумфу чи великих досягнень у житті, часів, коли був справжній виклик, і він досяг успіху.

Для виконання цієї вправи можливо, доведеться довго й наполегливо вчитися, репетирувати й експериментувати з кожною клітиною свого єства, розширювати межі того, що може зробити людина. Учасник намагається стати кращим, гострішим, більш розвиненим, ніж був, і він це зробив. Коли людина наповнюється гордістю, це моменти, які вона запам'ятала.

2. Учасник ставить перед собою уявне коло.

3. Входить у коло та переживає надзвичайну гордість, полегшення та відчуття досягнення, завантажуючи всі зображення, звуки та почуття (фізичні та емоційні), які були присутні на той момент. Якщо були задіяні різні запахи та смаки, оскільки вони викликають сильні спогади, учасник додайте і їх також. Необхідно зробити пам'ять якомога міцнішою та насолодитися цими відчуттями та емоціями сповна.

4. Повернутися в нейтральне положення, завантаживши всі відчуття в колі.

5. Вибрати інші тріумфальні моменти та повторити процес кілька разів крок за кроком, накопичуючи неперевершені спогади.

6. Встати в коло, дозволяючи цим різноманітним спогадам співіснувати та змішуватися, наповнюючи ще більшим почуттям досконалості, яке було присутнє у житті, радості від власної продемонстрованої здатності досягати успіху.

7. Повернутися в нейтральний стан і перейти до оформлення свого кола. Подібно до декоратора з необмеженим бюджетом і чарівника з необмеженою магією, зробити вибір, який буде настільки привабливим для учасника, що він з радістю повернеться в своє коло. На кожному етапі актор має прийняти рішення за межами кола, включитися, щоб перевірити, чи це те, чого він насправді прагне, і за бажанням скоригувати свої відчуття.

Виконавець вправи має настільки яскраво уявити своє коло, щоб побачити кожен його деталь: якою він бачить межу кола (у формі перстня, як коло улюблених квітів, як легкий вітерець); яким би він хотів бачити найближче коло (крутий мармур, трава, глибоке килимове покриття); що б він хотів побачити та відчути за межами кола, коли знаходиться всередині (плавають марлеві завіси, крізь які видно, як кружляють метелики, коло фонтанів із вербовим садом); що б він хотів уявити, дивлячись прямо над собою (зірки, хмари, навіс, ангели); який аромат він хотів би асоціювати зі своїм колом майстерності, чи є поєднання приємних ароматів, що викликають настрій; чи є смакові відчуття, які він хотів би додати; що конкретно він відчуває фізично, коли заходить холод, тепло, купається у світлі, більш солідний і міцний, більш життєрадісний і легкий); які звуки він хоче почути, коли входить фанфари, труби, важкий метал-рок, дзвін курантів, бурхливі оплески та вітання).

8. Учасник дозволяє своїй уяві заповнити всі можливі відчуття та обіцяє собі продовжувати налаштовувати їх пізніше, доки вони не стануть ідеальними. Після того, як він прийме деякі основні рішення, буде дуже цікаво вдосконалити свої рішення щодо декорування, коли він засне вночі або піде на прогулянку.

9. Стоячи у своєму колі, сповнений досвіду досконалості та непереборного декору, учасник обирає майбутню зустріч, яка стане справжнім викликом і потребує повного набору навичок.

10. Учасник уявляє, що він наближається до зустрічі в оточенні кола, минулих досягнень і повного спектру сенсорних стимулів.

11. Визначає, як він хоче отримати доступ до кола. Він бажає зайти в нього і нести його з собою? Або, можливо, він віддасть перевагу, щоб воно спускалося навколо нього зверху? Або перевернулося на бік, як круглий вхід, який потім наближається до його ніг, коли він входить всередину? Учасник має експериментувати з найбільш привабливим для нього режимом доступу.

12. Темп майбутнього, створюючи точний простір, учасників та обставини майбутньої складної зустрічі.

Учасник рухається до дверей або будь-якого входу, який він асоціює з цією зустріччю, отримує доступ до свого кола на шляху й повністю відчуває, як проходить подію за допомогою цієї методики.

13. Наприкінці вправи учасник повертається в нейтральне положення, переконавшись, що зможете використовувати своє коло, коли йому це буде необхідно.

Ці дві вправи схожі тим, що минулі позитивні спогади та досягнення накопичуються, щоб допомогти актору у майбутніх зустрічах та під час виконання ролей. Вони відрізняються тим, що «Шматок пирога» є корисною у полегшенні обставин, які зустрічаються на творчому шляху. Вправа «Коло майстерності» допомагає подолати життєві виклики, які вимагають витрати ресурсів сміливості, уяви та ясності.

Оскільки в акторів є безліч обставин, коли їм потрібно просто зійти зі свого шляху і зіткнутися зі своїми страхами, копнути глибше щоб наблизитися до тріумфу, обидві ці вправи можуть бути корисними. Зважаючи на це, розглянемо, яку із них варто використовувати, наприклад, під час кастингу. На нашу думку, якщо це прослуховування заздалегідь підготовлене, де актор повністю виконав роботу, він знає свій матеріал, успішно пройшов його та задня позитивної реакції режисера поділився ним з іншими, де актор знає, що має зробити, тільки його переповнює страх майбутньої зустрічі з режисером – необхідно вибрати вправу «Шматок пирога». Хоча нагода є надзвичайно важливою, те, що йому найбільше потрібно, коли він подає опанований, відшліфований і теоретично готовий матеріал, – це відчуття легкості та зняття

нервового напруження, яке так часто може саботувати акторів. Оскільки всі хочуть бачити акторів, яким комфортно на сцені, це те, що актору, ймовірно, найбільше потрібно, коли він приходить на прослуховування.

З іншого боку, якщо він опинився в ситуації зворотного виклику, коли йому можуть поставити складні запитання на співбесіді або потрапити в ситуацію імпровізації, що вимагає значної уваги, на нашу думку доцільніше обрати вправу «Коло майстерності», оскільки ці виклики не знайомі для актора і можуть отримати користь від вищого відчуття виклику невикористаних навичок. Якщо актора буквально зіштовхують з іншими акторами таким чином, що кожен із них виконує промову, танцює або зустрічає персонажів один за одним, де він відчуває, кого саме потрібно буде перемогти для цієї ролі «Коло майстерності» може допомогти знайти те, що потрібно, щоб саме нашому учаснику надали перевагу у відборі. Актор може зробити це таким чином, щоб він не зосереджувався на перемозі над іншими, а радше зупинився на досягненні свого абсолютного особистого рекорду. Звичайно, якщо прослуховування проходить в декілька етапів протягом певного періоду часу, він може вибрати перемикання вперед і назад залежно від того, що йому буде потрібно на кожній фазі.

Обидві ці вправи є яскравими прикладами процесів, які характеризують НЛП, у яких минулі ресурси збираються, щоб допомогти в майбутніх зустрічах. Враховуючи репрезентативні системи актор і режисер зможуть заякорити саме ті емоційні стани, що можуть бути використаними актора и впродовж театральної постановки задля досягнення результату творчої діяльності та реалізації надзавдання, передбаченого драматургом.

2.3. Методичні рекомендації щодо використання елементів нейролінгвістичного програмування як засобу впливу режисера на актора та актора на глядача в процесі реалізації творчого задуму проєкту

Роль театрального та кінорежисера нині постійно підвищується, адже «високою є його відповідальність за підбір актуального, співзвучного часу репертуару» [83, с. 23]. Створюючи «у процесі режисерської творчості < > новітній твір сучасного мистецтва – театральну виставу» [там само], режисер покликаний завжди вивчати різноманітні методики психологічного впливу та взаєморозуміння з актором у процесі роботи. Однією з таких психологічних технологій взаємовпливу та встановлення продуктивних взаємозв'язків є підлаштування, що входить до структури нейролінгвістики. Виходячи з вищезазначених репрезентативних систем сприймання (візуальних, аудіальних, кінестетичних) та відтворення інформації, завдяки яким кожна людина сприймає зовнішнє середовище, режисер має можливість впливу саме на ту репрезентативну систему, що притаманна кожному, окремо взятому, акторові. Таким чином, він зможе виконати підлаштування до специфіки психологічного сприйняття та відтворення індивідуальності актора і налаштувати його на реалізацію того творчого задуму п'єси, яку вбачає сам режисер.

Важливою умовою здійснення підлаштування режисера до актора є використання під час спілкування саме тих лексичних одиниць, які відповідають провідній репрезентативній системі співучасника творчого процесу. Тобто, слова і предикати, які вживає у мовленні режисер, мають віддзеркалювати світосприйняття актора.

Якщо режисер, прислухавшись до мовлення актора, розпізнає у ньому саме візуальну модальність, тобто в його побутовому мовленні переважають фрази типу: «мені здається», «я помітив», «у мене склалась загальна картина» тощо, в такому разі він має враховувати у спілкуванні той факт, що цей актор

переважно сприймає та запам'ятовує інформацію за допомогою образів та картин, а відтак комунікація з ним за допомогою звуків приречена на фіаско.

Актор з переважаючою візуальною системою сприйняття матиме певні труднощі у виконанні завдань, які стосуються використання лише слухового аналізатора. Щоб полегшити йому виконання подібних доручень, режисеру необхідно забезпечити співпрацю з актором хоча б мінімальним зоровим сприйняттям інформації і пам'ятати, що усні поради і зауваження, які не підкріплені зоровими образами, будуть сприйматися актором досить складно.

У процесі спілкування з акторами, у яких переважає візуальна репрезентативна система сприйняття і відтворення інформації доречно вживати такі слова, як «дивитися», «бачити», «виглядати» тощо. Режисеру необхідно вести розмову з актором-візуалом, використовуючи наочні образи, для того, щоб він мав можливість побачити всю необхідну інформацію і лише після цього вимагати від нього реалізації тих чи інших творчих задумів. Під час творчої співпраці з цим актором режисер може використовувати наочність та демонстраційні матеріали. У цьому випадку доречним буде пояснення техніки акторської гри особистим прикладом виконання пластики рухів та поведінки героя.

Враховуючи заздалегідь визначену репрезентативну систему, режисер може підібрати предикати, які повністю відповідатимуть конкретно вибраному акторові. Наприклад, для спілкування з кінестетиками доречно використовувати мовленнєві засоби типу «комфортно», «відчувати», «тепло», «під враженням» тощо. Акторам-кінестетикам краще вдасться зрозуміти творчий задум, відчувши роль на собі: доторкнутись до тих предметів та об'єктів, що оточували його героя.

Для представників аудіального типу сприйняття більш впливовими стануть мовні пояснення, аніж предмети, об'єкти та картини. Режисер під час спілкування з аудіалом доречно може використовувати у власному мовленні мовні кліше типу: «чути», «слухати», «звучати» тощо, що допоможе акторові-аудіалу краще сприйняти і зрозуміти інформацію.

Перевага розуміння ВАК (візуалів, аудіалів, кінестетиків) полягає в тому, що воно дає в творчій роботі можливість співпереживання. Людина розуміє, що інші просто випробовують власний фільтр світу та діють так, як можуть, зважаючи на власні обмеження сприйняття та схильності. Чим досконаліше режисер та актор будуть володіти ВАК, тим більше у них буде можливостей співпрацювати з різними виконавцями.

Неминуче виникає питання: «Чи одна модальність є кращою за інші?» і відповідь – ні, тому що кожна з них, як правило, призводить до певних досягнень у репетиції та виступі, і кожна має тенденцію відчувати певні обмеження.

Сильні та слабкі сторони акторів з різними модальностями полягають у наступному.

Кожен з них принесе певні сильні та деякі слабкі сторони в процес репетиції. Актор із високою візуалізацією буде дуже хорошим у таких категоріях:

- Свобода від відволікань. Вони здатні заглушити фоновий шум і активність і зосередитися на виконанні завдання.
- Послідовність, повторюваність. Вони вміють розставляти речі, частково завдяки любові до точності, і не відчують труднощів зробити щось так само, як це було зроблено минулого разу, що є великою перевагою, коли режисер вирішує розставити речі.
- Ефективність у роботі. Вони сприймають інструкції ретельно і точно, насправді не жадають великого вибору, тому інструкції щодо блокування та руху будуть дотримані точно.
- Прискорення темпу. Оскільки вони, як правило, говорять швидко в будь-якому випадку, в той час як інші учасники можуть в кінцевому підсумку потурати собі паузами, вони неминуче матимуть проблеми з підтримкою речей.

- Пошук кластерів стрімкого строю. Їхні власні процеси мислення, як правило, призводять до поспішних висловлювань майже без проміжків між словами, тому цей ефект у читанні рядків легко доступний.

- Доставка одноразових ліній. Оскільки їхні нахили до темпу не дають місця для великого наголосу чи розтягування слів, вони дуже добре вміють скорочувати слова.

- Передача напруги, станів у пастці. Вони несуть певну кількість напруги у верхній частині тіла, що при відтворенні цих емоцій може бути справжнім благом, особливо там, де бажаний комічний ефект, у якому персонаж відчуває себе в пастці.

- Пильно дивляться. Інші іноді відчувають, що візуали дивляться вниз, вони не кліпають і не дивляться вбік так часто, як інші, ніби в їхніх очах світяться яскраві фари, тому, коли це необхідно, вони цілком здатні це зробити.

- Фокусування вгору та назовні. У той час як інші актори відчувають потребу підключатися один до одного, і їм важко обманювати вперед, це легкодоступний стан для представників візуального типу світосприйняття.

- Постава. У них, як правило, пряма спина, тому для них сидіти та стояти не є проблемою.

- Нерухомість. Візуали просто не відчувають потреби багато рухатися, тому їх рідко відволікають випадкові рухи.

- Зосередження. Як зазначалося вище, інтенсивний перегляд – це природна схильність, яка може легко перейти до дозволу іншим вийти на сцену.

Високі ефекти візуалів можуть бути кращими в невротичних комедіях типу Вуді Аллена, де герої пригнічені обставинами. Вони також, імовірно, будуть найбільш надійними та послідовними протягом тривалого періоду.

Навпаки, вони, ймовірно, будуть жорсткими і позбавленими уяви в плані сценічного руху, будуть схильні все поспішати, і можуть бути великими, задиханими і стомлюючими.

З виконавцем із аудіалом буде приємно працювати, якщо врахувати такі характеристики.

- Аудіювання. Проста участь у розмові між сторонами приносить їм задоволення, що добре відображається на сцені.

- Фразування. Вони, ймовірно, придумують творчі, переконливі способи кластеризації слів і думок.

- Розмальовки слів. Їм притаманна схильність до ономапопеї, коли слова не просто вимовляються, а формуються так, щоб вони звучали відповідно до їх значення.

- Чуттєвість мови. Акт розмови є чуттєвим досвідом для слухачів, і це відчуття задоволення та смаку часто сильно відчувається.

- Немовні звуки. Прикрашання сценарію зітханнями, стогонами, гудінням, різким вдихом та іншими вокалізованими додатками є природним для тих, хто схильний додавати це під час звичайної розмови.

- Дикція. Диезні приголосні, які іноді використовуються як вербальна зброя, легко сприймаються слухачами.

- Вокальна піротехніка, контрасти. Вони без вагань знайдуть пагорби, долини та вибухи звуків, щоб додати різноманітності та здивування.

- Розмова з самим собою. У той час як багатьом акторам незручно монологи, коли герої розмовляють самі з собою, висока аудиторія часто вже приймає такий вид спілкування з собою.

- Карбування. Інші актори можуть здатися занадто витонченими та відрепетированими, але ця група буде шукати та знаходити слова та фрази у переконливому враженні першого разу.

- Фізична релаксація. Вони рідко бувають напруженими або утісненими, тому на сцені виглядатимуть невимушено.

- Знайти внутрішній голос, внутрішній монолог. Подібно до того, як вони можуть розмовляти вголос самі з собою, їм також не складе труднощів знайти внутрішнє мовлення, в якому беруть участь їхні герої.

Убер-аудіатори, ймовірно, будуть особливо вправними в класичних творах, особливо в комедіях «Реставрація» чи комедіях у вітальні, де вирішальним є репортаж або гострий діалог. У будь-якій п'єсі, де герої ведуть розширені монологи без прихованого руху, вони, ймовірно, будуть переконливими, привабливими та різноманітними.

На жаль, їм може знадобитися витратити багато часу на обговорення будь-якого аспекту репетиції. Незважаючи на те, що вони набагато менш жорсткі, ніж візуали, вони також, як правило, не потребуватимуть багато рухів а, отже, не сприятимуть блокуванню сцени. Вони можуть придумати виконання, яке набагато цікавіше слухати, ніж дивитися.

Кінестетики часто є найпереконливішими акторами для роботи, оскільки їм дуже комфортно у власному тілі та в контакті зі своїми емоціями. До їх сильних сторін належать:

- Готовність спробувати щось, ризикувати. Вони принципово сміливі та ризиковані там, де інші можуть бути обережними та стриманими.
- Фізична розповідь історії. Коли кінестетики розповідають про свій день, вони, як правило, встають на ноги і проходять крізь події, реагуючи пантомімою, тому вони природно спокійні, коли це бажано під час вистави.
- Винахідницький крок: як органічний, так і випадковий. Незважаючи на те, що багато акторів кажуть: «Я просто не знаю, що робити зі своїми руками», це ніколи не є проблемою для кінестетика, який легко знайде фізичні способи підключитися до контексту сценарію та подолати більш абстрактні рухові завдання. .
- Підвищення ставок, посилення емоцій. У повсякденному житті вони можуть бути драматичними (дехто сказав би, що вони надмірно реакційні), але це дуже необхідно коли потрібна гра у великому емоційному просторі.
- Реагування. Кінестетики майже завжди показують вплив того, про що їм сказали, що дуже корисно у великому театрі, де відповіді потрібно читати в глибині залу.

- Емпатія. Кінестетик відчує ваш біль або зрозуміє все, що відбувається з персонажем, ідентифікуючи та глибоко з'єднавшись з ним.
- Швидка зміна емоцій. Це може призвести до примхливості поза сценою, але рухи персонажів для кінестетиків не є проблемою.
- Пошук тваринних, земних, еротичних поривів. Справжні кінестетики, як правило, ближчі до тваринних і сенсорних нахилів, що може додати захоплюючу, вкорінену динаміку виставі.
- Фізичний контакт з іншими. Їм подобається торкатися і бути дотичними, насправді вони можуть жадати контакту, тому це легко переходить у групу та партнерські зв'язки.
- Правдоподібна гра в боротьбу під час пошуку рухів та пошуку слів. У той час як глядачі можуть вигадувати більш плавно, кінестетики знають, що таке не мати слів, і можуть це правдоподібно зіграти.
- Почуття небезпеки, непередбачуваність. Це актори, які, швидше за все, здивують і розкриють персонажів, які заграють із насильством та ірраціональною поведінкою.

Справжній кінестетик може бути найкращим актором для роботи в кіно, здатним дати щось інше на кожному дублі та не потребувати послідовності, хоча їх велика любов до енергії живої аудиторії також може змусити їх робити все можливе, щоб підключитися до цієї аудиторії. Тоді вони можуть досягти успіху в глибоко переживаних моментах, але також і в контекстах, де робота має бути великою, особистою та беззаперечно емоційною.

На жаль, у них можуть виникнути проблеми з установкою або повторенням будь-чого, як вони робили минулого разу, що може засмучувати, коли режисер повертається на наступній репетиції до роботи, яку він сподівався поставити. Їм може набриднути і їм знадобляться часті перерви. Вони можуть занадто емоційно реагувати на критику під час репетицій і можуть піти на небезпечний, а часом і на недоречний ризик.

Кінестетичному актору, якому важко вимовити слово, може знадобитися підказка, щоб відчувати різницю між тим, як він зараз відчуває слово, яке він

вимовляє, і тим, як він справді відчуває себе, коли його правильно вимовляє. У цій категорії актора аудіала буде найлегше виправити, оскільки він одразу почує неправильну та правильну вимову. Візуальному акторові може знадобитися показати, як виглядають положення губ, зубів і язика при початковій вимові, а потім правильній, можливо, дивлячись у дзеркало та наслідуючи вчителя/режисера очима.

Різноманітний актор – це той, хто може спілкуватися з виконавцями будь-якої модальності і, що важливіше, може переміщувати, охоплювати, перекривати та витягувати найкраще з візуала, аудіала та кінестетика у собі, щоб виконати різноманітні вимоги до виконання.

Окрім взаємодії з іншими акторами, найважливіші стосунки виконавців – з режисером. Актори та режисери пов'язані, добре чи погано, симбіотичними стосунками великої інтенсивності, де довіра є першорядною. Те, що вони діляться та відкривають разом під час репетиції, становить суть вистави та рівень її ефективності або її відсутність.

Виходячи з цього, в роботі режисера з акторами необхідно використовувати всі види репрезентативних систем для того, щоб його почули аудіали, побачили візуали і відчули кінестетики.

Задля створення підлаштування до поведінкових реакцій та в подальшому творчого ведення актора, у режисера має бути сформована здібність помічати зовнішні поведінкові ознаки людини, слідкувати за ними, щоб потім наділяти їх відповідним змістом. У нейролінвістиці такого роду здібності носять назву сенсорної гостроти. Саме завдяки розвиненій сенсорній гостроті режисер зможе поспостерігати і дослідити особливості зовнішніх проявів поведінки актора: його дихання, зміну кольору обличчя, найменші зміни м'язового тону, зміни форми нижньої губи, варіації звучання та тональності голосу під час спілкування. Отримані психосенсорні дані дадуть можливість режисеру виконати елементарну калібровку до актора – налаштуватися на його стан та інші внутрішні операції з обробки сенсорної інформації. Калібровка здійснюється на основі попереднього спостереження

за репрезентативними системами людини та її зовнішніми невербальними сигналами.

Таким чином, у творчій взаємодії з актором режисер поступово починає підлаштовуватись під відображення його психоемоційного стану, здійснюючи віддзеркалювання зовнішньої та внутрішньої поведінки.

Під час перехресного віддзеркалювання звертається особлива увага і здійснюється наслідування виразу обличчя, тональності голосу, ритмічності і частоти дихання та частоти кліпання очима. Це налаштовує співучасника творчої праці на психологічну довіру до режисера та сприяє встановленню первинної форми приєднання (прилаштування).

Підлаштування у нейролінгвістиці визначається як встановлення та підтримка рапорту з іншою людиною шляхом приєднання до її моделі світу, мови, переконання, цінностей, справжніх переживань тощо. Підлаштування відіграє критичне значення під час утворення рапорту [29, с. 57]. Рапорт створюється за допомогою підлаштування, віддзеркалювання і приєднання до особливостей мовлення і поведінки іншої людини, стану емпатії чи сприйняття іншої позиції. Кожна людина – індивідуальність і має свою унікальну карту реальності, репрезентацію світу, що основана на узагальненні життєвого досвіду, сукупності принципів діяльності людини. Важливе значення у встановленні рапорту має врахування ключів доступу – інформації, яка допомагає зрозуміти суб'єктивні структури людини (ключі очного доступу, предикати дихання, поза, жести, міміка, тон, тональність голосу тощо). Здійснюючи в культуротворчому процесі прийняття визначених параметрів виражальних засобів (поведінки, слів тощо) режисер зможе домогтися посилення рапорту з актором – відчуття зв'язку, відчуття взаємності, відчуття довіри.

Під час приєднання режисеру необхідно повторювати фізіологічні особливості поведінки актора. Наприклад, копіювати його позу, жести, міміку, налаштовуватися на ритмічність дихання та відтворювати фізіологічні

особливості голосу: тональність, висота, швидкість мовлення, тембр голосу та його гучність.

Результатом приєднання, або встановлення рапорту буде зворотна реакція респондента. В нейролінгвістиці цей етап носить назву конгруентність. Конгруентність – стан, в якому слова людини відповідають її діям, її невербальні сигнали і вербальні твердження відповідають одне одному [82]. Стан цілісності, адекватності, внутрішньої гармонії, відсутності конфлікту. Тобто актор у творчій взаємодії з режисером вже не відчуватиме внутрішнього конфлікту чи протиставлення реалізації творчого задуму, який пропонує режисер. Таким чином дует актора та режисера буде працювати на одній психологічно-емоційній хвилі. Режисер в подальшому вестиме актора в його творчій діяльності відповідно до потреб вистави.

Професія актора є безкінечно багатогранною. Актору необхідно постійно спостерігати за людьми, вивчати їх манери, звички, поведінку, враховувати професійні якості свого героя, розумувати його оточення, суспільні інтереси, історичні відомості про ті часи, в яких перебуває герой художнього твору. Тому кожен актор по суті навчається все своє професійне життя і може бути прирівняний до вічного студента. У свою чергу, кожному акторові необхідно навчитися здійснювати підлаштування, або рапорт зі своїм героєм: дослідити які відчуття героя передували тим подіям, про які розповідає автор твору, що стало передумовою виникнення у героя тих чи інших емоцій. Тобто актор має навчитися зосереджуватися не на тому єдиному бажаному відчутті чи емоції, яка описана у творі, а на тому, що відбувалося до того, як герой відчув дане почуття. Сюди К. Станіславський відносить: те, що ми бачимо; те, що чуємо; те, на що в даний час звернена наша увага; ті образи, які ми уявляємо; те, що ми говоримо до себе; те, що ми говоримо до інших [71, с. 56].

Узагальнюючи основні фазиси культуротворчої парадигми щодо встановлення рапорту між режисером та актором задля реалізації творчої взаємодії під час роботи над постановкою вистави, виокремимо такі з них:

встановлення приєднання до фізіології, тону голосу та лексики актора та перевірка; зосередження уваги на наявності специфічних внутрішніх відчуттів. Це може бути відчуття внутрішньої теплоти, яке дозволить режисеру зробити висновок, що він налаштувався саме на те світовідчуття, яке притаманне окремо взятому акторові. Спочатку це відчуття може супроводжуватися дискомфортом, потім режисер буде відчувати його як теплоту: погодження з іншою людиною – актором; надалі буде відбуватися помітна зміна свого кольору обличчя (поява рум'янцю) та у співбесідника, з яким встановлюється рапорт. У подальшому можна помітити наявність у співрозмовника слів, які вказують на встановлення рапорту.

Перевірити встановлення рапорту з актором режисер може, визвавши рухову активність своїм голосом чи рухами. Наприклад, коли режисер мимоволі підійме праву руку догори, то актор зробить такий самий жест. Це і буде вказувати на встановлення рапорту. Результатом повного встановлення рапорту буде процес ведення актора режисером шляхом реалізації творчого задуму постановки вистави. Таким чином, нейролінгвістичні технології як культурологічна парадигма допоможуть режисерові встановити позитивний психологічний клімат у взаємовідносинах з актором у процесі їх творчої взаємодії.

Аналіз порушеного питання щодо творчої взаємодії режисера та актора дозволив констатувати важливість використання нейролінгвістичних технологій як культуротворчої парадигми у галузі сценічного мистецтва. З'ясовано, що нейролінгвістичні технології, незалежно від конкретної цілі чи змісту, безпосередньо спрямовані на творчу взаємодію режисера та актора, складають гармонічну цілісність та завжди можуть бути використані задля встановлення творчого тандему під час постановки вистави. Показано, що використання нейролінгвістичних технологій у процесі комунікації сприятиме кращому взаєморозумінню між суб'єктами творчого процесу й протегуватиме чіткій взаємозв'язок між режисером та актором під час роботи над постановкою вистави. Врахування нейролінгвістичних особливостей

пріоритетного сенсорного каналу актора, використання у творчому процесі технік віддзеркалення, підлаштування та якоріння отриманого результату сприятиме встановленню рапорту між режисером та актором, надасть можливість режисерові усвідомлено вести актора протягом всього творчого процесу роботи над постановкою вистави і призведе до абсолютної творчої взаємодії актора і режисера. Отже, культурологічна рефлексія творчої взаємодії режисера та актора уможливила висвітлення комплексу художніх принципів, які чітко працюють, є адекватними щодо їх призначення, дають дієві результати та цілком відповідають характеру і змісту культуротворчої парадигми сучасного сценічного мистецтва.

РОЗДІЛ 3

ОСОБЛИВОСТІ СТВОРЕННЯ ТВОРЧОГО ПРОЄКТУ У ВЗАЄМОДІЇ РЕЖИСЕРА ТА АКТОРА, АКТОРА ТА ГЛЯДАЧА

3.1. Взаємодія у творчій діяльності режисера та актора в Народному художньому колективі Театрі пісні «Ладоньки» Центру позашкільної роботи Святошинського району міста Києва

Для підтвердження ефективності використання технологій нейролінгвістичного програмування у творчій взаємодії режисера, актора та глядача нами було проведено творчий проєкт на базі Центру позашкільної роботи Святошинського району міста Києва. У проєкті взяли участь 12 вихованців Народного художнього колективу Театру пісні «Ладоньки», керівником якого є заслужена діячка мистецтв України, доктор культурології Садовенко Світлана Миколаївна.

Мета проєкту: встановлення тісної творчої взаємодії між керівником колективу, вихованцями та глядачами за допомогою використання технологій нейролінгвістичного програмування.

Під час проєкту педагогічному складу колективу було запропоновано провести з дітьми тестування, яке дало можливість визначити домінуючу репрезентативну систему вихованців сприйняття ними навколишнього світу. Учасникам ставили питання, які мали на меті визначити їхню модальність. Питання були сформульовані таким чином, що кожен представник репрезентативної системи реагував на них відповідно до свого світосприйняття. (Текст анкети див. Додаток А).

У дослідженні взяли участь 3 хлопчики та 9 дівчаток віком від 6 до 15 років. Серед всіх опитаних переважна більшість 96% дітей виявилися аудіалами. І це й не дивно, оскільки діти мають здібності до вокалу, що дуже

тісно пов'язано з аудіальним типом сприйняття світу. І лише 4 % опитаних дітей сприймають світ, розділяючи в однаковій мірі аудіальну, кінестетичну та візуальну репрезентативні системи світосприйняття.

У ході роботи, відповідно до поставленої мети було визначено *завдання* проєкту, які полягали в наступному:

- визначити репрезентативну систему кожної дитини, яка є учасником проєкту;
- відповідно до репрезентативної системи світосприйняття вихованця підібрати мовні предикати, які дозволять встановити рапорт та підлаштування до кожного окремого учасника;
- під час індивідуального заняття виконати підлаштування до репрезентативної системи світосприйняття учасника, підвести його до найвищого позитивного емоційного стану;
- відповідно до встановленої модальності вихованця виконати якоріння емоційного піднесення, та перевірити дієвість роботи якоря;
- під час репетицій з групою дітей перевірити роботу якоря задля правильної передачі емоційного насичення музичного твору;
- вчити дітей перемикаєти різні види модальності в творчій співпраці між собою;
- в роботі з дітьми залучати візуальні, аудіальні та кінестетичні ефекти, які сприятимуть встановленню взаємозв'язків з глядацькою аудиторією.

Умови проведення проєкту. Діти співпрацювали з педагогами на індивідуальних заняттях та групових. Під час індивідуальних занять учасники спілкувалися з вихователями наодинці, що давало можливість педагогу краще відмітити і виокремити саме ті особливості сприйняття, зовнішнього світу, які притаманні кожному окремому учаснику. В процесі групових занять з учнями перевірялися результати індивідуальних установок.

Хід проєкту

1. Визначення репрезентативної системи сприйняття зовнішнього світу учасниками

В ході цього етапу роботи з дітьми з учасниками в індивідуальному порядку проводилися бесіди, анкетування. Їм пропонувалося пригадати свою улюблену мелодію і відтворити її. Описати, як вони бачать, чують чи відчують цю мелодію, які вона на них навіює думки, спогади, образи. В ході бесіди з'ясовувалося, які мовні штампи використовує дитина для опису змісту своєї мелодії. Якщо учасник у своєму мовленні вживав висловлювання типу «я відчуваю», «мені відчувається» та інші, то ця дитина більше була схильна до кінестетичного світосприйняття. Якщо ж під час опису особливостей улюбленої мелодії в мовленні дитини переважали предикати типу «слухати», «чути», «звучить», то дитина більш спрямована була на аудіала. При виявленні у активному мовленні дитини слів, що підкреслюють візуальний тип модальності «побачити», «має вигляд», «схожа» її відносили саме до візуалів.

Взагалі, психологічні дослідження вказують на фактичні дані, що маленькі діти дуже кінестетичні, як і тварини, з якими вони часто відчують сильний зв'язок. Потім, у міру розвитку їхніх вербальних навичок, вони часто проходять фазу високого слуху. Освітня система, як правило, підтримує це, дозволяючи дітям навчатися через досвід, дотик і діяльність, а потім поступово заохочуючи їх чітко формулювати своє сприйняття. Однак, поступово навчання стає все більш візуальним, частково тому, що це легший спосіб навчання контролю, оскільки стрибки та розмова замінюються мовчазним спостереженням. Через домінування візуальної підготовки на вищих рівнях нерідко студенти з сильними аудіальними та кінестетичними нахилами досягають справжнього успіху вперше на уроках акторської майстерності. Актори повинні вміти виразно говорити та бути в контакті зі своїм фізичним та емоційним життям. Тож театр просто чекає, щоб привітати та вшанувати тих, хто дуже пов'язаний цими способами.

2. На другому етапі проєктної роботи після виявлення переважаючої репрезентативної системи у кожного учасника, ми поділили учасників на дві

групи: аудіали та кінестетики. Оскільки у нашій групі були діти, які виявилися саме аудіалами та кінестетиками.

До кожної дитини в індивідуальному порядку було здійснене педагогом підлаштування і встановлений рапорт.

Для виконання цих дій педагог підібрав для спілкування з кожною окремо взятою дитиною під час індивідуального заняття саме ті мовні засоби, які відповідали його репрезентативній системі. Рухи тіла, жести, міміка також були підлаштовані під дитину задля встановлення з нею повної конгруентності. Педагог встановлював рапорт з учасником, приєднуючись до рухів, пози, дихання, кліпання очима учасника.

Далі перевірявся встановлений з дитиною рапорт шляхом ведення рухової активності дитини. Наприклад педагог підіймав руку і за умови встановленого рапорту учасник також підіймав руку. Або ж вихованець реагував посмішкою у відповідь на посмішку вихователя.

Коли рапорт з учасником в індивідуальному порядку був встановлений педагог переходив до наступного етапу проєкту.

3. Підведення до найвищої точки вияву емоцій. Педагог пропонував учаснику пригадати найяскравішу подію у його житті, яка принесла йому шквал позитивних емоцій, проявити всі подробиці тієї події: звуки, кольори, смак, відчуття тощо, що допоможе досить чітко побачити, відчутти те, що колись викликало емоційний бум. Учасник має повернутися відчуттями у цю подію щоб знову пережити ті відчуття, які колись викликала в нього окремо взята з життя подія.

4. Наступним етапом проєкту було створення якоря на найвищій точці відчуття емоційного піднесення. Саме тоді, коли учасник перебував на найвищому емоційному піднесення, педагог мав заякорити це відчуття.

В нашому випадку якоріння емоційного піднесення учасника в подальшому буде викликати в нього позитивні емоції саму під час творчої діяльності, що дасть можливість керівнику колективу використовувати цей якорь у подальшій творчій роботі з дитиною.

Враховуючи той факт, що переважна більшість учасників мали саме аудіальну модальність, то педагогу, який працював індивідуально з дитиною було запропоновано використати такий якір, як одноразовий плескіт двома руками для закріплення аудіального якоря.

Що стосується дітей-кінестетиків, то їм якоря на найвищому емоційному піднесенні встановлювалися шляхом доторкання до лівого плеча вказівним пальцем.

Ці жести сприяли встановленню якорів у дітей аудіалів і візуалів на їхньому емоційному піднесенні. І перевірялися шляхом повторення.

Для перевірки закріплення якоря педагог неодноразово повторював створений ним якір і споглядав наскільки він закріпився у свідомості кожного учасника проєкту. Кожного разу, коли педагог відповідним чином плескав у долоні для дітей -аудіалів, чи торкався плеча кінестетиків, це знову і знову викликало у учасників відповідні емоційні прояви, що в подальшому допоможуть їм використовувати ці якорі під час виступу.

5. На наступному етапі встановлені якорі перевірялися вже не в індивідуальному порядку, а з групою дітей. Так, на групових заняттях педагог викликав емоційне піднесення під час виконання репертуару пісні плескотом для аудіалів чи тактильними торканнями для кінестетиків.

Результатом даного етапу проєкту було миттєве емоційне піднесення учасників проєкту, що давало можливість якнайповніше виразити всю емоційність українських народних жартівливих мелодій під час виступу творчого колективу Театру пісні «Ладоньки». Діти відчували радість, їх переповнювали позитивні відчуття і в результаті вони повноцінно передавали зміст твору в процесі виконання.

6. Задля того, щоб учасники мали можливість самостійно використовувати всі модальності у своїй творчій діяльності з ними було проведено тренувальні ігрові вправи, метою яких було навчити дітей використовувати у своїй життєдіяльності всі три репрезентативні системи сприймання навколишнього середовища.

Однією з ігрових вправ для виконання дітям було запропоновано гру «Магічне коло». Суть цієї гри полягає в тому, що педагог одночасно працював з трьома учасниками колективу. Вік учасників і домінуюча репрезентативна система не мали особливого значення, оскільки діти під час виконання цієї вправи мали навчитися появляти себе у всіх трьох репрезентативних системах.

Отже, трьом учасникам ставили три стільці. Умовно було визначено, який стілець відповідає за яку репрезентативну систему світосприйняття. Той учасник, який сидів на стільці мав повністю відображати представника з відповідною модальністю. Тобто його мовні предикати, рухи тіла, постава мали показати особливості чи то аудіала, чи візуала чи кінестетика. Дітей попередньо ознайомили з характерними особливостями кожного з них і запропонували розіграти модальності по черзі. За командою педагога вихованці змінювали місце своєї локації, рухаючись по колу за годинниковою стрілкою і тим самим змінюючи свою модальність. Таким чином діти мали можливість відчувати особливості всіх модальностей і спробувати побачити себе у кожній з них.

Для прикладу дітям пропонувалися описи кожної репрезентативної системи, яку вони мали можливість використовувати під час гри для кращого розігрування відповідної ролі.

Самоописи візуалів.

(ПРИМІТКА: деякі люди просто не можуть говорити так швидко, як справжній візуал. Якщо вам доведеться чимось пожертвувати під час вивчення цієї модальності, нехай це буде темп, який ви зможете включити пізніше, коли опануєте інші шаблони.)

Прелюдія: Блукайте по кімнаті, вперше справді споглядаючи предмети, кольори, деталі, при цьому відсікаючи звуки та почуття. Знайдіть хвилинку, щоб відчувати світ, створений переважно із зображень.

Я маю пряму поставу і не розумію, чому інші цього не роблять.

Я сиджу з жорсткою спиною, часто навіть не торкаючись спинки стільця.

Мої плечі часто підняті. Гаразд, дехто скаже, що я ношу певну напругу.

Я мало рухаюся. Навіщо рухатися без причини? Я часто тримаю підборіддя вниз і очі підняті.

Я дивлюся прямо на тебе.

Я прагну зорового контакту. Дивись на мене, коли я з тобою говорю. Моє дихання високе і поверхневе.

Усі кажуть, що я занадто швидко говорю.

Я думаю швидко, і мої думки приходять майже швидше, ніж я можу говорити.

Люди кажуть, що мій голос якийсь монотонний. Я визнаю, що він високий і часто дихаючий.

Я визнаю, що мене хвилює зовнішній вигляд, і мені подобається виглядати добре.

Я добре усвідомлюю себе з голови вгору, але набагато менше усвідомлюю себе з шиї вниз.

Мені подобається все організовано.

Я охайний і акуратний, навіть якщо сам так кажу. Не люблю неохайності.

Я спостережливий. Я помічаю речі.

Я тихіший за інших. Я не бачу потреби в пустих балачках.

Зазвичай я добре говорю.

Запам'ятовую через образи, картинки. Я бачу речі, іноді навіть бачу, як перегортається сторінка з того, що я прочитав.

Я дуже люблю діаграми та списки.

Мене не відволікає фоновий шум.

Мені важко запам'ятати словесні інструкції. Насправді, мій розум блукає через занадто багато словесного введення.

Я б набагато, набагато краще читав, ніж мені читали.

Ось деякі з моїх улюблених дієслів: «бачити», «дивитися», «зосереджуватися», «спостерігати», «показувати», «зображувати», «виявляти», «помічати», «з'являтися».

Я міг би говорити про «перспективу» або описати щось як «барвисте» або «чітке».

Якщо я ходжу на урок, я люблю сидіти попереду, робити акуратні нотатки, а потім складати списки, графіки та діаграми, щоб допомогти мені переглянути матеріал.

Мені найкраще навчатися наодинці без перерв, дякую.

(ПЕРЕХІД: Зупиніться. Встаньте і струсіть усі (відносно жорсткі) візуальні характеристики та енергію. Порухайтесь трохи, дозволяючи всьому, що ви взяли, зникнути.

Поки ви блукаєте, почніть наспівувати собі навмання, перейдіть до наспівування улюбленої мелодії, потім до співу кількох пісень, потім уявіть, що ви чуєте свої улюблені звуки, і виберіть улюблений рядок із п'єси чи вірша, щоб продекламувати, насолоджуючись ним до кінця. варто. Якщо ви перебуваєте в групі, час від часу зупиняйтеся та поділіться цією реплікою з кимось, перш ніж переходити до когось іншого. Відчуйте короткий зв'язок зі світом, у якому домінує звук, перш ніж повернутися назад у коло.)

Самоопис аудіалів.

ПРИМІТКА. Іноді цю модальність розбивають на чотири підкатегорії:

Я слуховий цифровий. Для мене важливий вибір слів. Я ненавиджу, коли хтось використовує неправильне слово. Це все, що я можу зробити, щоб не виправляти його чи її.

Я слуховий тональний. Звуки важливі. Мене не дуже хвилює вибір слів, але мене так ображають грубі, огидні звуки та голоси. Мені подобається глибокий, багатий голос, і я миттєво чую, якщо хтось нещирий.

Я слуховий внутрішній. У мене є внутрішній голос. Я постійно чую цей голос, як стрічка, яка постійно крутиться в моїй голові. Іноді це моє внутрішнє

критичне я, іноді це моя мати, іноді моя подружка, іноді я не впевнений, хто це!

Я слуховий екстерн. Я розмовляю сам із собою. Ну, звісно, я розмовляю вголос незалежно від того, присутній ще хтось чи ні. Я обдумую речі, репетирую майбутні зустрічі, перефразовую розмови, які вже мав. Відверто кажучи, мені здається, що треба говорити, щоб думати!

Мені подобається ритм, тому я, швидше за все, постукую олівцем, ногою, пальцями по будь-якій поверхні, шукаючи або підтримуючи ритм.

Я часто киваю головою, коли слухаю, показуючи, що згоден з вами, або іноді просто, щоб дати вам знати, що я вас почув.

Я можу тримати або якимось чином торкатися свого обличчя.

Справді, моя рука іноді рухається до рота, навіть не усвідомлюючи цього. Я можу навіть частково прикрити це, якщо я не можу повірити, що я щойно сказав те, що я зробив.

Я можу повторити те, що ви щойно сказали, просто щоб запам'ятати це.

Я часто рухаю губами, особливо коли читаю чи обчислюю інформацію.

Я можу співати або наспівувати під час діяльності.

Я люблю сидіти або схилитися, коли ми розмовляємо.

Я можу видихати, коли думаю, і можу насичити мою мову великою кількістю невербальних звуків, зітхань, стогонів, вересків тощо.

Я розмовляю сам із собою.

Мене так легко відволікти фоновим шумом. Я не можу зрозуміти, як інші люди можуть вчитися, розмовляти, зосереджуватися, коли в кімнаті гримить радіо або голосно розмовляють.

Я говорю легко і мене дещо спантеличують ті, кому нема чого сказати.

Я дуже люблю музику, але хочу зупинитися і послухати її. Для мене музика не просто відходить на задній план.

Я досить гарний імітатор.

Знаєш, я вчуся, слухаючи.

Я віддаю перевагу таким дієсловам, як «дзвонити», «гудіти», «розповідати», «чути», «звучить як», «говорити», «говорити» і «слухати».

Я можу використовувати музичну термінологію, такі терміни, як «розлад», «гармонія», «дисонанс», щоб описати умови свого життя.

Мені подобається вчитися з друзями, обговорювати матеріал, читати один одному вголос і словесно опитувати один одного.

Хотілося б, щоб у цьому світі було більше усних і менше письмових іспитів!

ПЕРЕХІД: Зупиніться. Встаньте та струсіть усі (дещо більш плавні) слухові характеристики та енергію. Трохи порухайтесь, дозволяючи всьому, що ви взяли, зникнути. Відчуйте свій одяг біля тіла та уявіть, як ви прямо зараз одягаєте найзручніший одяг. Виберіть кілька спортивних або танцювальних рухів, які вам подобаються, і зупиніться, щоб виконати їх, перш ніж рухатися далі. Зупиніться та на короткий час відчуйте найсильніші емоційні переживання за останні кілька днів, потім витрусіть їх. Якщо ви в групі, блукайте, встановлюючи якийсь фізичний контакт, рукостискання, обійми, удари по грудях, якийсь кінестетичний зв'язок з усіма в кімнаті. Потім поверніться до кола.)

Самоопис кінестетиків.

Гаразд, я це визнаю. Я живу всюди. Мені потрібно багато місця.

Люди кажуть мені, що мої жести можуть бути небезпечно широкими. Гей, я люблю висловлюватись!

Коли я сиджу, люди кажуть, що я опускаюся. Я відкидаюся назад, і мої стегна часто далеко від спинки стільця.

Мої плечі часто нахилені вниз або вбік. Мені подобається пересуватися, доки мені не стане зручно.

Я часто займаюся спортом. Я бачу, як інші виконують певну діяльність і відчують від цього задоволення.

Якщо я танцюрист, я можу декілька раз побачити, як хореограф виконує програму і в мене теж це вийде. Я не розумію, чому іншим потрібно показувати кроки знову і знову.

Я також можу бути нерухомим. Мої фізичні реакції є настільки важливою частиною того, ким я є, що я можу змусити бути активним або просто потрапити в пастку нерухомості.

Я можу бути залежним від фітнесу, або я можу бути залежним від їжі.

У мене найглибше дихання з усіх трьох груп, низьке в області живота і глибоке в діафрагмі.

Мій голос повільніший, м'якший і часто нижчий, ніж в інших модальностях.

Іноді, коли я говорю, мені потрібно... зробити паузу... Деякі люди кажуть, що я роблю ГІГАНТСЬКІ паузи. Я не знаю можливо.

Тому я помітив, що іноді втрачаю увагу людей, коли розмовляю.

Іноді я настільки заплутуюсь або зневірююсь, що кінець моїх висловлювань просто розпливається...

Я знаю, як розслабитися, і часто відчуваю повне розслаблення м'язів. Я можу бути активним, але я люблю відпочивати.

Я легко змінюю ритми, переходячи з одного шаблону на інший. Я відчуваю такт і йду з ним!

Гаразд, мушу визнати, що я реагую на фізичну винагороду. Мені подобаються обійми чи поплескування по спині.

Я торкаюся людей. Насправді, я маю стежити, щоб не торкатися до них, коли і де вони цього не хочуть. Гей, я тактильний!

Я стою близько. Я хочу, щоб ти був поруч, якщо я з тобою розмовляю.

Можна сказати, що я фізично орієнтуюся у світі.

Я багато рухаюся, я можу звиватися, підкидатися і бути неспокійним. Я той, хто справді чекає, поки скінчиться урок.

Тоді я можу впасти в цілковиту нерухомість. Це схоже на те, що мій комп'ютер активується, а потім переходить у стан роботи, коли я можу здатися майже нерухомим.

Я, як правило, сильно реагую на зовнішні подразники. Я зупиняюся на місці. Я падаю, коли я шокований. Я підстрибую в повітря від чудових новин. Я живу в космосі, розумієш?

Так, це правда. Я можу вказувати, коли читаю. Гей, принаймні я не втрачу своє місце.

Мої дієслова? Вияснив це! Мені подобаються такі слова, як «схопити», «ручка», «тримати», «отримати», «схопити», «зловити», «холодно/гаряче», «відчути» або «намацати».

Я віддаю перевагу словам, які сильно пов'язані зі смислом, наприклад «м'який», «жорсткий», «тикати», «доторкнутися», або фразам на кшталт «зв'язатися», «вдарити мене», «розгладити», «бігти» проти» або мій постійний особистий вибір «підняти пекло!»

Як я навчаюся? Що ж, я часто не найкращий учень, зважаючи на те, як викладають більшість уроків. Я намагаюся знаходити способи, які не заважають рухатися в класі, малюючи, стискаючи м'яч тощо, і роблю перерви, щоб завантажити інформацію.

Я намагаюся добровільно робити демонстрації, коли це дозволено. Мені подобається брати і відчувати зразки, а також намагатися передавати ідеї в якомусь матеріальному вираженні.

Я вчуся на практиці! Дозвольте мені створити для вас модель. Дозвольте намалювати вам карту. Дозвольте мені розіграти подію. Дозволь мені знайти спосіб увійти в урок, і я впораюся.

Ці характеристики давали можливість учасникам насамперед чітко визначитися зі своєю модальністю, а потім примірити на себе інші модальності, використовуючи мовні, емоційні та рухові характеристики.

7. На цьому етапі проєкту було використано всі елементи впливу на різні репрезентативні системи задля залучення уваги глядачів.

Під час виступів учасників проєкту були використані ефекти, які слугували подразниками різних модальностей глядачів.

Оскільки глядачі – це різнопланова аудиторія. І актори та артисти не можуть передбачити якої модальності глядачі придуть споглядати їхній виступ, то задля встановлення контакту між артистами та глядачами доречно забезпечити вплив на різні модальності: візуальну, аудіальну та кінестетичну.

Тому, враховуючи попередню роботу з вихованцями у проєкті, педагогами було розроблено візуальні ефекти, які доповнювали зміст пісень і віршованих творів, та використовувались під час виступу на заднику. Окрім того, викладачами вмикалися заздалегідь сформовані якорі, що давало можливість дітям найбільш емоційно передавати зміст українських жартівливих пісень. Діти були навчені використанню тактильних дотиків задля встановлення кінестетичних контактів з глядачами, тому вони виходили до публіки і спілкувалися з глядачами, усуваючи бар'єри.

Ці етапи виконання проєкту були проведені з учасниками творчого колективу Театру пісні «Ладоньки» протягом січня – травня 2022 року та показали наступні результати, викладені далі.

3.2. Результативність нейролінгвістичного впливу режисера на актора та актора на глядача у процесі реалізації творчого задуму культурно-мистецького проєкту

Результатом творчого проєкту впливу режисера на актора, а актора на глядача, у якому взяли участь викладачі і учасники Народного художнього колективу театру пісні Ладоньки Центру позашкільної роботи Святошинського району міста Києва стала організація Ютуб каналу декламації віршів про війну та мир в Україні протягом березня -червня 2022 року (Див. Додаток С.) та волонтерська творча поїздка в серпні місяці 2022

року 12 учасників колективу та 4 викладачів у місто Гамбург, що знаходиться в Німеччині.

За часи військових подій в Україні вихованці Народного художнього колективу Театру пісні «Ладоньки» під керівництвом заслуженого діяча мистецтв України Світлани Садовенко стали активними учасниками Мистецького спецназу, який очолює жінка -мироносиця Зоя Ружин. Починаючи з лютого 2022 року Зоєю Володимирівною було написано близько 200 віршів про війну в Україні. Ці поетичні твори були покладені на музику сучасною композиторкою Світланою Садовенко, виконувалися концертною групою колективу Ладоньки. Окрім того учасники відбирали для декламації вірші, записували відео та виставляли на Ютуб канал. У підготовці цих відео були задіяні аудіальні та візуальні засоби впливу на глядачів.

Особливістю цих відеозаписів було яскравість відображення тих подій, які передавалися у пісенних чи віршованих творах. Для зацікавлення більшої кількості глядачів та залучення до перегляду каналу нами було використано візуальні ефекти, що уможливлювали присутність учасників у тих подіях, які передавалися у творі.

Так, активними учасниками даних відеозаписів став весь колектив Театру пісні «Ладоньки» а також окремі його вихованці, зокрема Едуард Порядченко, Ілля Мицай, Гордій Москаленко, Оксана Гуменюк, Христина та Дарина Похилінські.

Таким чином, було підготовлено такі проєкти, як вокально-хореографічна композиція «Ой, у лузі червона калина» слова та музика Степана Чернецького, виконана всім складом концертної групи творчого колективу Театру пісні «Ладоньки». (Див. Рис.1 Дод. В.).

Дуже змістовною, забарвленою та яскравою вийшла композиція на Великодню пісню «Хай гримить в небі Господу слава!», виконувана всім складом концертної групи Народного колективу Театру пісні «Ладоньки». У цьому відеокліпі, як і в попередньому, були використані звукові та

зображувальні ефекти впливу на глядачів, використовувались елементи та зображення, які підкреслювали зміст твору.

Важливого значення для підтримки бойового духу наших воїнів мала композиція «За перемогу, за волю народу» на слова Зої Ружин, музику Світлани Садовенко. Прем'єра цієї композиції також була створена і відображена концертною групою Народного художнього колективу театру пісні «Ладоньки». Ця пісня увійшла в історію патріотичних пісень, що підтримували наших воїнів на передовій. І саме вихованцям Театру пісні «Ладоньки» випало вперше виконати її в Україні. За лічені дні ця пісня набрала тисячі переглядів на Ютуб каналі, що говорить про високий рівень постановки та виконання. (Див. Рис 2 Дод. В).

Надзвичайно ефектним на каналі стало відео пісні «Маленька країна» у виконанні молодшої групи дівчаток Народного художнього колективу Театру пісні «Ладоньки». У відео використані зображувальні ефекти, що дозволяють глядачу повірити у казковість, в якій взаємодіють учасники. Це відео викликало у глядачів багато позитивних емоцій, що відображається у багаточисленних вподобайках та відгуках (<https://www.youtube.com/watch?v=ksmSjCnHqxI>). (Див. Рис 3 Дод. В).

Важливого значення у проєкті набули і індивідуальні виступи учасників групи. Так, у процесі роботи над проєктом активним учасником був вихованець Народного художнього колективу Театру пісні «Ладоньки» Едуард Порядченко.

За його участі було записано та викладено у мережу Ютуб близько 20 відеоробіт, у яких застосовувалися візуальні ефекти: заміна фонового зображення задньої стінки на відео, що відображає події твору.

У даному випадку режисером постановником використовувались зелений фон хромакея та відеоредактори, що дають можливість замінювати зелений фон на наперед змонтоване під зміст твору відео.

На цьому малюнку зображено фрагмент відео на вірш Світлани Садовенко БАЛАДА ПРО ВОЛЮ. В процесі підготовки даного відео були

використані програми InShOt та Viva CAT, V Motion Ninja, за допомогою яких здійснювався монтаж відеовиступу учасника, знятого на зеленому фоні, монтаж підставного відео та заміна одного фону на інший. (Див. Рис 4 Дод. В).

Таким самим чином було виконано монтаж відеодекламації творів Зої Ружин, Сергія Томіліна та Тараса Шевченка.

Так, зокрема було підготовлено відеокліп на твір Лесі Горової «Утікайте, москалі, з української землі» у виконанні Едуарда Порядченка. (Див. Рис 5 Дод. В).

У даному кліпі були використані варіанти заміни фону та накладання відео на заміненний фон, що викликало ефект «відео у відео». Глядачі мали можливість спостерігати з подіями твору ніби з телеекрану, а декламатор в свою чергу виконував роль доповідача, відеорепортера.

Ефект присутності був використаний у кліпах на вірші Сергія Томіліна «Малює хлопчик на асфальті промінчик сонця», «Війна в Україні» та вірші Зої Ружин «Слава Богу за все!», «За перемогу в ім'я України», вірш Тараса Шевченка «Кацапам» та інші твори українських письменників минулого та сучасності. (Див. Рис 7 Дод. В).

До індивідуального виконання творів долучилися й інші учасники Театру пісні «Ладоньки». Так, зокрема вірші Зої Ружин про війну читали Гордій Москаленко «Стіна нерушима», Ілля Мицай «Слава Україні». (Див. Рис 8 Дод. В)

Всі ці індивідуальні та групові проєкти, в яких використовувалися візуальні ефекти присутності вражали глядачів своїм видовищним відеооформленням, та емоційним виконанням. Важливим аспектом цих відеокліпів є те, що під час їхньої підготовки використовувалися попередньо поставлені якорі, що допомагало дітям відразу увійти у потрібний емоційний стан для передачі відповідної інтонації під час декламації чи вокалу.

Результатом завантаження цих відео на Ютуб канал значно зросла кількість підписників каналу. Так, якщо на початку березня 2022 року кількість підписників була 150 чоловік, то до кінця серпня кількість

підписників зросла до 1080 осіб, на кожне подібне відео надходила велика кількість позитивних коментарів, у яких глядачі дякували за такий гарний контент та висловлювали свої захоплення від перегляду відео на каналі. Ці результати підтверджують дієвість аудіально-візуального впливу створених відео на глядачів.

Другим етапом нашого проєкту була волонтерська подорож 12 учасників Народного художнього колективу Театру пісні «Ладоньки» містами Німеччини.

Під час цієї поїздки в колективу було заплановано близько 20 виступів, на яких перевірялась дієвість використання технологій нейролінгвістичного впливу на встановлення взаємодії режисера, актора та глядача задля реалізації творчого задуму проєкту.

Так, перед тим як діти мали виконувати жартівливу українську пісню викладачі використовували наперед встановлені якоря (плескання для переважаючого аудіального типу учасників та торкання лівого плеча для кінестетиків). Ці технології дозволяли дітям швидше ввімкнути позитивні емоції та виконувати твори відповідно до свого піднесеного емоційного стану.

Учасники проєкту відповідно до попереднього навчання і опанування властивостями всіх модальностей використовували способи впливу на всіх слухачів та глядачів відповідно до їх репрезентативних систем сприйняття навколишнього світу. Так, під час виступу вихованці не лише виконували пісенні твори, а й взаємодіяли з глядацьким залом, залучаючи їх до участі. Діти під час виступу перемішувалися між собою, та перемішувалися з публікою коли це дозволяли умови виступу. Це давало можливість глядачам відчутти себе повноцінними учасниками концерту, поринути в атмосферу емоційного піднесення під час виконання пісень і таким чином взаємодіяти з учасниками дійства.

Так, наприклад, під час виступу на поляні перед представниками української діаспори діти долучали слухачів та глядачів до виконання українських народних пісень, взаємодіяли з ними, разом співали пісні,

спілкувалися, що створювало довірливу взаємодію між артистами та глядачами. (Див. Рис 9 Дод. В).

Під час виступу в костелі чи на вулиці в місті діти використовували всі модальності для впливу на глядачів. Таким чином, вони своїм виконанням викликали інтерес і у візуалів, які з задоволенням споглядали театральне дійство, і у кінестетиків, яким подобалося взаємодіяти і бути долученими до учасників колективу, і аудіалів, які насолоджувалися чудовим співом і виконанням українських пісень, а інколи і самі підспівували мелодії.

Результатом описаної подорожі стали позитивні піднесені емоції у всіх учасників проєкту. І вихованці, і керівники групи, і глядачі, і слухачі відчували творчу співпрацю і взаємодію між усіма учасниками творчого дійства.

Виступи учасників справили гарні враження на всіх, хто мав можливість насолоджуватися концертними номерами. У свою чергу вихованці досить тісно співпрацювали з педагогічним колективом, що дало можливість краще вивчити особливості кожної дитини, здійснити підлаштування та вплив на творчий процес взаємодії між усіма учасниками колективу. (Див. Рис 10 Дод. В).

Результатом роботи Мистецького спецназу стали випущені збірники творчих поезій Зої Ружин, надруковані в часи війни, що представлені в додатках. (Див. Додаток D).

Отже, виходячи з вищезазначених результатів творчої взаємодії між керівником (режисером), артистом та глядачем, можемо стверджувати, що використання технологій нейролінгвістичного програмування сприяє налагодженню взаємозв'язків між усіма учасниками творчого процесу та допомагає в реалізації творчого задуму проєкту.

ВИСНОВКИ

Відповідно до проведеного дослідження, нами зроблено наступні висновки:

Проаналізувавши наукову літературу, ми уточнили сутність базових понять дослідження. Шляхом аналізу було визначено, що режисер – це головна людина в театрі і на знімальному майданчику. Режисер має тримати на контролі всі нюанси реалізації творчого задуму постановки чи театрального дійства. Він відбирає акторів під час кастингів відповідно до передбаченого драматургом бачення героя твору. Режисер тісно взаємодіє з акторським складом, тому йому необхідно добре розумітися на психології людини, знати всі особливості їх поведінки відповідно до різних типів темпераменту щоб вміти розпізнати кожного з них та вправно взаємодіяти з акторами задля реалізації творчого задуму вистави.

Актор – це людина, що має здатність перевтілюватися та проживати в своєму житті безліч інших життів. Актор у своїй професії має навчитися взаємодіяти з різними людьми, розвивати свою творчу уяву та грати відповідно до запропонованих драматургом та режисером обставин. Актор змушує глядачів повірити у реальність тих обставин, які передаються сюжетом твору. Актор відтворює за допомогою інтонації, рухів, пластики, емоцій той образ, який описав у своєму творі драматург.

Художня діяльність режисерів та акторів покликана на створення продукту культури, який здатен змінювати навколишній світ, виховувати на засадах культури підростаюче покоління, передавати духовні цінності від покоління до покоління.

Досліджуючи історію становлення взаємодії між режисером, актором та глядачем, ми визначили, що ця проблема була актуальною з самого початку розвитку театрального мистецтва. Як в минулі часи, так і в сьогоденні режисери мають бути і вчителями, і психологами, і творцями. Володіти

різноманітними засобами впливу на кожного окремо взятого актора, на всю трупку, на глядачів. Історія становлення театрального мистецтва говорить про те, що як в Україні, так і у світовій практиці режисери завжди шукали різноманітні методики взаємодії. Аналіз різноманітних досліджень підтверджує той факт, що знання психології різних типів темпераменту людей допомагають встановити взаємовідносини між суб'єктами творчої діяльності, але до цього часу технології нейролінгвістичного програмування у даному процесі не знайшли належного наукового підтвердження.

Говорячи про взаємодію актора і театру, не зайвим буде звернути увагу на те, що актор у процесі виконання роботи має унікальну можливість поєднати в єдине ціле голос кожного – драматурга, режисера, художника, шляхом вступу в опосередковану розмову з самим театром. Ті чи інші способи комунікації співробітництва з аудиторією віднаходяться спеціально, і потреба в них виникає через конкретні напрямки та правила театральної творчості кожної людини, яка брала участь на кожному з етапів появи, демонстрації та сукупного настрою від сценічної вистави. Глядачі це мета здійснення акторського мистецтва. Це найчисленніша і найважливіша соціальна спільність, що бере участь у створенні вистави як художнього явища. Публіка складає короточасні, масові, неформальні спільності.

В театрі актор через створення художнього образу впливає на виховання та становлення публіки, а публіка своєю миттєвою реакцією задає загальний настрій акторів і тим самим впливає на кожен конкретну художню виставу.

Театр – це соціокультурний інститут, який здійснює виробництво та трансляцію особливих культурних цінностей, що виникають у процесі соціальної взаємодії акторів з публікою на основі формальних і неформальних норм, що склалися, зразків поведінки соціальних суб'єктів.

Основними ознаками театрального процесу є імпровізаційність, яскрава образність, активне включення творчої уяви та фантазії на всіх етапах роботи, структурний підхід до організації вистави та репетицій, гумор, ансамблевий принцип у вирішенні творчих завдань, «вертикальна» спрямованість творчого

процесу, тобто його духовна орієнтація та, нарешті, виховна складова методу, спрямовані на формування особистості актора-художника.

Можна зробити висновок, що останнє десятиліття взаємодії театру та актора відбулися критично важливі зміни, внаслідок нових передумов, у яких протікала це взаємодія. Відбулися глибокі історичні, соціальні та культурні зміни, які залишили слід у свідомості різних верств людей і не могли не вплинути і на театральну публіку. Отже, певний зв'язок у відносинах театру і актора у змінених соціальних умовах вимагає рефлексії з приводу визначення та розгляду тих самих протиріч, які характеризують їхню взаємодію.

Важливе значення у забезпеченні художньої діяльності у тріаді режисер – актор – глядач має використання у творчій взаємодії технологій нейролінгвістичного програмування. Нейролінгвістичне програмування – це психологічні моделі поведінки людини, які спрямовані на створення позитивного психологічного мікроклімату між учасниками колективу. Нейролінгвістичне програмування покликане враховувати психологічні детермінанти людей з різними типами сприймання навколишнього світу. Людина відображає світ, виходячи з трьох модальностей: візуальна, аудіальна та кінестетична. Кожна модальність має свої характерні особливості. Так, представники візуального типу сприйняття навколишнього світу у своєму мовленні вживають слова типу «зображено», «побачити», «красиво», «квітковий» тощо. Ці люди сприймають світ, виходячи із зображень, із того, що вони можуть побачити. Тому ці люди відчувають навіть слова на зір. Тобто вони можуть краще запам'ятати особливості написання слова, аніж його звучання. Такі актори можуть правильно вимовляти репліку, написавши її на аркуші паперу і запам'ятавши слова і літери через їх розташування.

Представники аудіального типу сприймання навколишнього світу відчувають інтонаційні зміни в голосі співрозмовників. У їхньому активному лексиконі переважають слова типу «почути», «звучання», «голосно», «тихо» тощо. Аудіали дуже швидко запам'ятовують контекст, якщо їм його виголосити вголос. Вони можуть передавати емоції, почуття за допомогою

інтонації та власного мовлення. Вони дуже люблять говорити. В акторській професії це дійсно досить винахідливі особистості, оскільки вони дуже тонко володіють варіаціями голосу. Вони можуть передати репліку, використовуючи різноманітний діапазон.

Третій тип модальності – кінестетики, все в своєму житті сприймають через дотики. Для них важливе значення в побуті займає наявність простору для вираження своїх емоцій. У лексичному словнику представників цього типу можна зустріти слова «доторкнутися», «холодне», «тверде», «важке». В акторській діяльності кінестетики проявляють себе як рухомі, пластичні, чуттєві особистості. Вони можуть своїми рухами та пластикою передати емоційний стан головного героя, що допоможе глядачу повірити в реальність драматичних подій.

ВАК є найбільш широко визнаним компонентом НЛП у культурі в цілому. Вивчення власних уподобань і уподобань людей навколо може миттєво покращити спілкування з собою та іншими. Хоча багато з нас мають змішані режими, з педагогічної точки зору набагато ефективніше вивчати кожен з них ізольовано, щоб з'ясувати їхні властиві характеристики. Важливо вміти вводити В, А або К повністю та емпатично, а також вміти швидко перемикатися, якщо необхідно. Ключами до розпізнавання модальності інших є використання ними предикатів і доступ до зорових підказок. У межах модальностей є субмодальності, якими можна маніпулювати, щоб зробити позитивний досвід більш помітним у наших думках і емоціях (асоціація) і змусити негативний досвід відступити і, таким чином, втратити здатність гальмувати або пригнічувати нас (дисоціація). Менш важливо визначити свою власну модальність, ніж визначити, де Ви та Ваше оточення перебуваєте в певний час. Акторська майстерність – це сфера, яка дуже вітає тих, хто має сильно розвинені аудіальні та кінестетичні нахили.

Врахування цих модальностей у творчій взаємодії режисера, актора та глядача приведе до кращого взаєморозуміння між трьома представниками творчої діяльності. Якщо режисер заздалегідь використовуватиме принципи

визначеної модальності в процесі спілкування з актором, який належить до цієї модальності, то він обов'язково досягне успіху у процесі спілкування з цим актором. Таким чином між режисером та актором буде встановлене підлаштування з подальшим веденням у реалізації творчого задуму вистави.

Важливого значення у творчій взаємодії режисера і актора є встановлення якорів емоційного піднесення, відповідно до репрезентативної системи актора. Кожна людина, залежно від того, яку вона має модальність, може пригадувати різні життєві події, сприймаючи звуки, зображення, дотики. Це життєві якорі, які поставило нам життя. Які мають можливість переносити нас у минуле щоб ми знову відчували ті емоції, які переживали колись, споглядаючи щось чи слухаючи щось. Ці якорі можливо використовувати і в творчій взаємодії актора та режисера. Використовуючи їх режисер зможе викликати потрібні для творчого проєкту емоції у актора, що слугуватиме реалізації творчого завдання.

Після встановлення відповідних якорів потрібних емоцій та неодноразової перевірки їх дієвості, режисер здійснює підлаштування до актора через репрезентативну систему, через позу, жести, міміку, ритм дихання, тощо та веде його в творчому процесі до досягнення відповідного результату, який повністю відповідатиме творчому задуму вистави.

Враховуючи вищезазначені особливості використання технологій нейролінгвістичного програмування у творчій співпраці режисера, актора та глядача ми вирішили провести проєкт з міні дослідженням на базі Народного художнього колективу Театру пісні Ладоньки Центру позашкільної роботи Святошинського району міста Києва. У проєкті взяли участь 12 вихованців колективу.

У процесі проєкту з дітьми проводили заняття, на яких, окрім вивчення пісенного репертуару, навчали учасників взаємодіяти у різних репрезентаційних системах сприйняття навколишнього світу. Спочатку діти мали можливість визначити свою домінуючу модальність, а потім поринути в іншу, приміряючи на себе її характерні особливості.

Потім педагоги, відповідно до виявлених модальностей учасників, створювали та закріплювали якорі піднесеного емоційного стану з метою подальшого їх використання у процесі творчої діяльності виконання вокально-театральних композицій. Це були плескання в долоні для аудіалів чи дотики до плеча для кінестетиків. Щоразу, коли педагогам необхідно було викликати у вихованців позитивні емоції для виявлення їх в процесі виконання жартівливої української пісні, вони використовували попередньо встановлені якорі.

Результатом проєкту були виступи дітей у творчій волонтерській поїздці до Німеччини, де діти виступали з українською піснею перед різноманітною публікою. Але, незважаючи на умови виступу: чи то посеред вулиці, чи то в храмі, чи на сцені, вихованці вдало використовували уміння взаємодії з глядачами. Вони викликали глядацькі симпатії завдяки впливу на всі репрезентативні системи сприйняття світу. Їх з задоволенням слухали аудіали, насолоджувалися видовищністю візуали, та тепло сприймали кінестетики, оскільки діти дали можливість глядачам поринути у світ мистецтва і бути активними його співучасниками.

Важливе місце в проєкті зайняло і створення індивідуальних та групових відеороликів виступів учасників проєкту. У цих відеороликах використовувалися візуальні ефекти присутності за змістом виконуваних творів. Ці відеовиступи завантажувалися на Ютуб канал і за результатами підписок, вподобайок та переглядів визначали зацікавленість глядачів відповідним контентом. Результати підписок та переглядів дали приголомшливий результат. Так, якщо до використання візуальних ефектів у відео, за 8 років існування Ютуб каналу, канал набрав лише 160 підписників, то за 3 місяці завантаження контенту з візуальними ефектами присутності він збільшив кількість переглядів до 10000 та підписок до 1080. До того ж до кожного завантаженого відео була велика кількість коментарів з позитивними відгуками. Відтак можемо вважати, що використання візуальних ефектів, які підсилювали театральну дію, виразність дикламації, рухи, емоції, пластику та

харизматичність виконавців сприяють залученню глядачів та викликанню в них інтересу до художнього твору.

Вищезазначені результати проекту підтверджують дієвість висунутої гіпотези, що використання технологій нейролінгвістичного програмування у взаємодії режисера, актора та глядача сприяє реалізації творчого задуму вистави.

Пропоновані в роботі теоретичні та практичні підходи дозволяють інакше поглянути на сучасні можливості та майбутнє вивчення проблеми використання технологій НЛП в процесі встановлення позитивних взаємин у творчій тріаді режисера – актора – глядача, яка на даний момент є маловивченою та відкритою для подальших досліджень.

Робота може становити інтерес не тільки для режисерів, акторів, театрознавців, вона може бути корисною всім, хто цікавиться театром і театральною педагогікою.

ВИКОРИСТАНІ ДЖЕРЕЛА

1. Абрамян В.Ц. Театральна педагогіка. Київ : Лібра, 1996. 224 с.
2. Академічний тлумачний словник української мови URL : <http://sum.in.ua/>
3. Андрєєва, О. Театральні традиції: з минулого – в майбутнє. *Український театр*. 2009. № 1. С. 16–18.
4. Білоус І. І. Розвиток театру в Україні в 20–30-х рр. ХХ ст. *Вивчаємо українську мову та літературу*. 2008. № 25. С. 15–18.
5. Блавацький В. Український театр на еміграції. *В орбіті світового театру*. Київ ; Харків ; Нью-Йорк : Вид-во М. П. Коць, 1995. С. 201–209.
6. Богданова П. В. Новий глядач і нові сподівання. Бесіда з А. Рубінштейном. *Сучасна драматургія*. 2002. № 2. С. 34–39.
7. Богдашевський Ю. Народний театр Корифеїв : [про нар. театр як здобуток нац. мистецтва – від І. Котляревського та Т. Шевченка до М. Кропивницького, М. Старицького, І. Карпенка-Карого]. *Український театр*. 1994. № 1. С. 2–4
8. Бодик О. Криза як фактор поступу в українському театрі і драматургії кінця ХІХ - початку ХХ століть // Сучасні проблеми мовознавства і літературознавства : зб. наук. ст. : матеріали Міжнар. наук. конф., Ужгород, 10-12 жовт. 2005 р. / Мін-во освіти і науки України, Ужгородський нац. ун-т. Ужгород : Госпрозрахунк. ред.-вид. відділ упр. у справах преси та інформації, 2005. Вип. 9 : Українська література в загальноєвропейському контексті. С. 42–44.
9. Бондарева О. Сучасна українська драматургія: дискурс «епічного театру». *Мистецька освіта: зміст, технології, менеджмент* : зб. наук. праць ред. кол. : В. М. Мадзігон [та ін.]. Київ: МІХМД, 2010. Вип. 5. URL : http://zbirnik.mixmd.edu.ua/2010_5_ua/25.pdf.

10. Боньковська О. Український народний театр Товариства «Руська Бесіда» в роки Першої світової війни (стрілецький театр). [Додаток] : Репертуар театру Товариства «Руська Бесіда» (1 січня 1916 – 30 червня 1918 рр.), м. Львів. *Записки Наукового товариства ім. Шевченка*. Львів, 1999. Т. 237 : Праці Театрознавчої комісії. С. 111–133.
11. Босько В. Тут народжувався український театр: 7-ма річниця від дня заснування літ.-мемор. музею ім. І. Карпенко-Карого. *Народне слово*. 2002. С. 2.
12. Ботунова Г. Традиційне і новаторське в українській театральній культурі. *Традиція і національно-культурний поступ* : зб. наук. пр. / М-во освіти і науки України, М-во культури і мистецтв України, Нац. акад. наук. Харків : НТУ ХПІ, 2005. С. 242–247.
13. Браславський П.І. Театр і віртуальна реальність. *Передумови і перспективи конвергенції*. 2012. № 7. С. 12-18.
14. Бувалець О. Театральність і театралізація в сучасному культурологічному дискурсі. *Культура України* : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури ; за заг. ред. В. М. Шейка. Харків : ХДАК, 2013. Вип. 43. С. 167–175.
15. Бутич І. Л. Брокгауза і Єфрона енциклопедичний словник *Українська літературна енциклопедія*: В 5 т. / редкол.: І. О Дзевєрін (відповід. ред.) та ін. Київ : Голов. ред. УРЕ ім. М. П. Бажана, 1988. Т. 1 : А-Г. С. 236.
16. Васильєв Б. Ідея театральності і її відбиток у Молодому театрі. *Наш театр* : [у 2-х т.]. Наук. т-во ім. Шевченка. Нью-Йорк [та ін.], 1975. Т. I. С. 163–171.
17. Веселовська Г. І. Більше ніж театр. Національний академічний драматичний театр імені Івана Франка : 2001–2012. Київ : Антиквар, 2019. 324 с.
18. Веселовська Г. І. Модерний та авангардний театр в Україні першої третини ХХ століття. *Нариси з історії театрального мистецтва України*

XX століття. Акад. мистец. України, Ін-т пробл. сучас. мистец. Київ, 2006. С. 159–220.

19. Веселовська Г. І. Український театральний авангард. Київ : Фенікс, 2010. 368 с.

20. Гайдабура В. Сценічне мистецтво в Україні періоду німецько-фашистської окупації (1941-1944). *Український театр XX століття* : монографія / редкол. : Н. Корнієнко [та ін.]. Київ : ЛДЛ, 2003. С. 321–341.

21. Гріндер Д., Бендлер Р. З жаб – у принци. Нейролінгвістичне програмування. URL : <https://booksonline.com.ua/view.php?book=165718>

22. Гринишина М. Містові й світові : драматургія А. П. Чехова на українському кону в інтерконтекстуальних зв'язках із світовим сценічним простором. Київ : Інтертехнологія, 2008. 432 с.

23. Гришкова О. В. Розвиток театального мистецтва в роки незалежності України : дипломна робота; ХНПУ ім. Г. С. Сковороди, каф. іст. України. Харків : [б. в.], 2018. 75 с.

24. Дальський В. М. Театральними шляхами: спогади. Київ : Мистецтво, 1981. 79 с.

25. Дмитрієвський В. Н. Театр і глядачі. Вітчизняний театр в системі відношень сцени і публіки : від початку до XX ст. URL : <https://www.svoboda.org/a/425439.html>

26. Драматургія: класика і сучасність : хрестоматія / упоряд. і ред. В. Є. Зленко. Київ : Український письменник, 2002. 374 с.

27. Дубина М. І. І. Карпенко-Карий і український театр другої половини XIX – початку XX століття : монографія. Київ : ДАКККіМ, 2005. 295 с.

28. Дятчук В. Путь актера. *Радуга*. 1982. № 7. С. 156–157.

29. Енциклопедія сучасної України URL : <https://esu.com.ua/search.php?surname=%D0%B0%D0%BA%D1%82%D0%BE%D1%80>

30. Єрмакова Н. Мистецьке об'єднання «Березіль» (МОБ). 1922-1926 рр. // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого : зб. наук. пр. / М-во культури і туризму України, Київський нац. ун-т театру, кіно і телебачення. Київ : Компас, 2007. Вип. 1. С. 41–53.

31. Єрмакова Н. П. Молодий театр. *Березільська культура: історія, досвід*. Нац. акад. мистецтв України, Ін-т проблем сучас. мистецтва. Київ : Фенікс, 2012. С. 5–112.

32. Жолдак Б. Козацький театр – що воно таке? *Український театр*. 1991. № 6. С. 26–29.

33. Залеська-Онишкевич Л. Кілька помітних театральних постановок України на менших і більших сценах 1991–1994 років : [Вступ]; 1. Валерій Шевчук і український театр “Кін”; 2. Шевчук і театр на Подолі : з “Вертепом” в Америці; 3. Театр салон-модерн; 4. Волинський театр у Луцьку; 5. Перший всеукраїнський театральний фестиваль творів Миколи Куліша; 6. Львівський театр ім. Леся Курбаса // Записки Наукового товариства ім. Шевченка. Львів, 1999. Т. 237 : Праці Театрознавчої комісії. С. 618–629.

34. Захаров М. А. Театр без брехні. URL : <https://all-abooks.com/books/istoricheskaya-proza/page-130-84551-mark-zaharov-teatr-bez-vranya.html>

35. Казимиров О. А. Аматорський театр Кропивницького і братів Тобілевичів у Бобринці та Єлизаветграді. *Український аматорський театр : (дожовтневий період)*. Київ : Мистецтво, 1965. С. 63–70.

36. Калько Р. М. Суспільно-історичний розвиток театральної педагогіки в контексті формування соціокультурного досвіду особистості. *Соціальна педагогіка: теорія та практика*. 2011. № 4. С. 88–95.

37. Коломієць Р. Г. Театр Саксаганського і Карпенка-Карого : монографія. Київ : Мистецтво, 1984. 100 с.

38. Колтанівська Є. Сучасний український театр : [лист із Петербурга з приводу гастролей М. Л. Кропивницького і М. К. Заньковецької]. *Шкільна бібліотека*. 2010. № 2. С. 22–26.
39. Корнієнко Н. М. Український театр у переддень III тисячоліття. Пошук (Картини світу. Ціннісні орієнтації. Мова. Прогноз). Київ : Факт, 2000. 160 с.
40. Коротич К. Вербальна презентація персонажа в драматичному творі : [на матеріалі п'єси М. Кропивницького «Глитай, або ж Павук»]. *Київська старовина*. 2010. № 6. С. 40–46.
41. Кропивницький І. Батько українського театру: до 125-річчя заснування Марком Кропивницьким театру корифеїв. *Українська культура*. 2007. № 9. С. 16–21.
42. Кузина Е. В. Енергія актора : міф та практика. *Театральне життя*. 2008. № 3. С. 66–68.
43. Левченко О. Г. Інтерактив. Театр як постнекласична модель становлення реальності: до постановки проблеми. *Практична філософія*. 2008. № 1. С. 125–135.
44. Левченко О. Г. Образ я-цілісності як екзистенційна складова театрального переживання. *Практична філософія*. 2009. № 3. С. 186–194.
45. Левченко О. Г. Філософсько-антропологічна рефлексія театру. *Філософська думка*. 2008. № 5. С. 64–79.
46. Левшина Е. А. Формування глядацької аудиторії театрів СПб. : Вече, 1989. 209 с.
47. Лідер Д. Д. Театр для себе. Київ : Факт, 2004. 102 с.
48. Лотман Ю. М. Семіотика сцени. *Театр*. 1980. № 1. С. 89–93.
49. Макарик І. Перетворення Шекспіра : Лесь Курбас, український модернізм і радянська культурна політика 1920-х років; [пер. з англ. Т. Цимбала ; наук. ред. Миколи Климчука та Ярини Цимбал] ; вид. 2-ге, допов. Київ : Ніка-Центр, 2013. 351 с.

50. Мейерхольд В. Є. До проєкту нової драматичної трупи при Художньому театрі. *Статті, листи, промови, бесіди*. Мистецтво, 1968. 208 с.
51. Мельник Н. Мистецтво театру – засіб пізнання світу і людини. Тренінг елементів акторської психотехніки. *Обдарована дитина*. 2010. № 5. С. 44-49.
52. Михальська А.К. Основи риторики: Думка і слово. URL : <https://studfile.net/preview/1633166/page:4/>
53. Мізяк В. Д. Особливості діалогу автор – театр у сучасній українській драматургії. *Мистецтву дозволено все? : матеріали міжнар. наук. конф., 21–23 жовт. 2015 р.* Одеса, 2015. С. 58–60.
54. Наталія Чечель Акторська школа Леся Курбаса і кіно. *Татр і кіно* №3. 2007. URL : http://archive-ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=694
55. Наумов Н. П. Режисер і драматург творчий дует? *Матеріали лабораторії театру ляльок*. 2007. № 7. С. 35–41.
56. Негодяєва С. Становлення національного театру: мистецька рефлексія Марка Кропивницького. *Українська літературі в загальноосвітній школі*. 2012. № 10. С. 27–29.
57. Немирович-Данченко В. І. Про творчість актора. URL : <https://slovar.com.ua/2010/vl-i-nemirovich-danchenko-o-tvorchestve-aktera.html>
58. Павис П. Словник театру. URL : <https://studfile.net/preview/10031648/page:4/>
59. Паламаренко О. А. Естетична мова Леся Курбаса та Гната Юри – митців сценічного мистецтва України першої половини ХХ століття. *Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2011. № 4. С. 149–152.
60. Погребняк Г. П. Режисерські моделі авторського кіно в контексті міжкультурного діалогу. Частина 2. Творчість режисера-автора в системі міжнародного співробітництва. *Культура і сучасність : альманах*. 2022. № 1. С. 35–40.

61. Порядченко Л. А. Продюсування театрального мистецтва дітей з особливими освітніми потребами як спосіб їх соціалізації. *Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі XXI століття: розмаїття, взаємодія, єдність*. Зб. наукових праць / Упор., наук. ред., відп. за вип. : С. Садовенко. Київ : НАКККиМ, 2021. 336 с. С. 156–160

62. Прокопенко Т. М. Сценічне слово у творчих експериментах Леся Курбаса: (Молодий театр (1917-1919)) : [про особливості сценічного слова в перших експериментальних виставах Леся Курбаса]. *Культура України* : зб. наук. праць / М-во культури і туризму України, Харк. держ. академія культури. Харків : ХДАК, 2005. Вип. 16. С. 132–143. (Сер. : Мистецтвознавство. Філософія)

63. Савченко М. В. Голос Березолівця та його Відлуння : спогади актора театру Леся Курбаса «Березіль» та розповідь сучасного автора про діяльність акторів та режисерів провідних театрів України за період 1930–2010 років. Житомир : Євенок О. О., 2015. 301 с.

64. Садовенко С. М., Порядченко Л. А. Культурологічний вимір нейролінгвістичного програмування у триєдності взаємодії режисера, актора, глядача. *Knowledge, Education, Law, Management. Lublin* : ISAP, 2021 №7 (43) vol.2. P. 26–30. ISSN 2353-8406

65. Садовенко С. М. Режисура як соціокультурний феномен XXI століття. *Альманах науки*, № 6 (51), 2021. Мистецтвознавство. С. 21–24.

66. Садовенко С.М., Порядченко Л.А. Культурологічна рефлексія творчої взаємодії режисера та актора: нейролінгвістичні технології як культуротворча парадигма у галузі сценічного мистецтва. *Вісник НАКККиМ*. № 3. 2002. С. 55–60.

67. Селіванова В. Драматичний дискурс 1900-1920 рр. : монополія слова (на матеріалі творчості Лесі Українки та Володимира Винниченка). *Українській театр ХХ століття* : монографія / редкол. : Н. Корнієнко [та ін]. Київ, 2003. С. 71–100.

68. Сімов В.А. Моя робота з режисерами. *Мистецтво*. 2018. № 21.

С. 23–29.

69. Станіславський К. С. Про мистецтво театру. URL : <https://www.etnolog.org.ua/pdf/e-biblioteka/mystectv/teatr/stanislavskiy/tom1.pdf>

70. Станіславський К. С. Робота актора над собою в творчому процесі переживання URL : <https://www.litmir.me/br/?b=158102>

71. Станіславський К. С. Собрание сочинений. В 8-ми т. / Глав. ред. М.Н. Кедров. *Статьи. Речи. Отклики. Заметки. Воспоминания: 1917-1938.* сост., ред. и коммент. Н.Н. Чушкина и Г.В. Кристи. 1959. 466 с. : 9 л. ил. указ. драм. и муз.-драм. произв. : С. 461–463.

72. Станішевський, Ю. Жанрове розмаїття режисерських шукань : [про укр. проф. режисуру поч. ХХ ст., зокрема про Перший стаціонар. укр. театр М. Садовського]. *Український театр*. 2008. № 2. С. 15-20 : фот.; № 3. С. 15–19.

73. Товстоногов Г. А. Зеркало сцени. URL : <https://www.litmir.me/br/?b=240197>

74. Фіалко В. А. Режисура і сценографія : шляхи взаємодії. Київ : Мистецтво, 1989. 150 с.

75. Чернецька Н. Психологія творчості. Іркутськ: Вид-во Іркут. держ. ун-ту, 2010. 197 с.

76. Чехов М. Шлях актора. Життя та зустрічі. URL : <https://lavkababuin.com/ua/putb-aktera-zhiznb-i-vstrechi-814081/>

77. Шевченко Н. Акторська творчість як теургічний акт у пошуковому театрі ХХ століття. *Український театр ХХ століття* : монографія / редкол. : Н. Корнієнко [та ін.]. Київ : ЛДЛ, 2003. С. 465–502.

78. Шульгіна Т. М. Шляхи підвищення економічної ефективності діяльності організацій театральної сфери. *Гуманітарні, соціально-економічні та суспільні науки*, 2014. № 3. С. 337–342.

79. Епштейн М. Гра в житті та мистецтві. URL : <https://reading-hall.ru/publication.php?id=28255>

80. Ефрос А. В. Професія – режисер URL :

<https://booksonline.com.ua/view.php?book=56279>

81. Юзовський І. І. Навіщо люди ходять до театру. URL :
https://books.google.com.ua/books/about/%D0%97%D0%B0%D1%87%D0%B5%D0%BC_%D0%BB%D1%8E%D0%B4%D0%B8_%D1%85%D0%BE%D0%B4%D1%8F%D1%82_%D0%B2_%D1%82%D0%B5%D0%B0.html?id=9pQ1MwEACAAJ&redir_esc=y

82. Grinder John, Richard Bandler, and Judith Delozier. Patterns of the Hypnotic Techniques of Milton H. Erickson M.D : [in 4 vol.]. Cupertino, C A : Meta Publications, 1977. Vol. II. 276 с.

ДОДАТКИ

Додаток А

Тест на визначення репрезентативної системи

1. Яким чином ви дізнаєтеся про особливості роботи комп'ютера?

- а. споглядаючи науково-популярний фільм;
- б. прослухавши пояснення людини, яка на цьому розуміється;
- в. розібравши комп'ютер і самостійно спробувавши зрозуміти, що там до чого?

2. Яка література Вам до вподоби?

- а. книга, в якій є багато ілюстрацій;
- б. драматичний текст, де є багато діалогів;
- в. журнал з загадками та головоломками.

3. Якщо ви не впевнені, як пишеться слово, що ви швидше за все зробите?

- а. напишете, щоб подивитися, чи так воно виглядає, як треба?
- б. вимовите його;
- в. напишете, звертаючи увагу на свої відчуття, чи такі вони?

4. Ви побували у товариша на дні народження. Що Ви насамперед пригадаєте наступного дня?

- а. як виглядали гості, але не їхні імена;
- б. скоріше як їх звати, але не пригадаю як вони виглядають;
- в. все, що вони робили. .

5. Як Ви готуєтеся до контрольної роботи?

- а. читаєте ілюстрації, розглядаєте схеми;
- б. попросите своїх родичів прочитати Вам матеріал щоб краще його запам'ятати;
- в. самостійно замальовуєте схеми, робите помітки.

6. Коли ви бачите слово СОБАКА, що ви робите насамперед:

- а. уявляєте собі вигляд тварини;

- б. подумки вимовляєте слово «собака»;
- в. уявляєте, що можна робити з тваринкою: гладити її, грати з нею і т. д.

7. Що вам найбільше заважає, коли ви намагаєтеся зосередитися?

- а. зорові відволікаючі моменти;
- б. шум;
- в. інші відчуття на кшталт голоду, тісного взуття або тривоги.

8. Як ви вважаєте за краще справлятися з труднощами?

- а. скласти список, визначити етапи і викреслювати те, що зроблено;
- б. зробити кілька дзвінків по телефону, щоб порадитися з фахівцями і друзями;
- в. уявити проблему в розумі і пройти по всіх можливих етапах її рішення.

9. Що ви швидше за все будете робити, стоячи в черзі за квитками в кіно?

- а. розглядати плакати і оголошення;
- б. розмовляти з тими, хто стоїть поблизу;
- в. притупувати ногою або ходити туди-сюди.

10. Ви прийшли в музей. Що ви зробите для початку?

- а. озирнетесь, щоб знайти схему виставок;
- б. запитаєте у службовця, де які виставки;
- в. почнете з першої виставки, яка сподобається, а далі - як вийде.

11. Якщо ви розлютитеся, що швидше за все станете робити?

- а. мімікою покажете своє невдоволення;
- б. кричати;
- в. тупати ногами і ляскати дверима.

12. Якщо ви зрадієте, що швидше за все зробите?

- а. зробите радісне лице;
- б. закричите від радості;
- в. застрибаєте від радості.

13. Якому гуртку ви віддасте перевагу?

- а. художньому;

- б. музичному;
- в. спортивному.

14. Що ви робите, коли слухаєте музику?

- а. мрієте (уявляєте собі різні картини);
- б. наспівуєте мелодію;
- в. рухаєтесь під музику, притоптуєте ногою і т. п.

15. Як би ви розповіли історію про якийсь випадок?

- а. написали;
- б. розповіли;
- в. розіграли.

16. У який ресторан ви б не пішли?

- а. де занадто яскраве освітлення;
- б. де занадто гучна музика;
- в. де занадто незручні стільці.

А тепер результат. Підрахуйте число відповідей «а», «б» і «в»:

«а» ____ «б» ____ «в» ____

- Якщо у вас найбільше відповідей «а», ви відноситеесь до візуала.
- Якщо у вас найбільше відповідей «б», ви – аудіал.
- Якщо у вас найбільше «в», ви відноситеесь до кінестетиків.
- Якщо ви обвели всі букви приблизно **однакову кількість** разів, ви залежите від декількох способів сприйняття навколишнього світу.

Додаток В

Фотозвіт результативності нейролінгвістичного впливу режисера на актора, а актора на глядача в процесі реалізації творчого проєкту

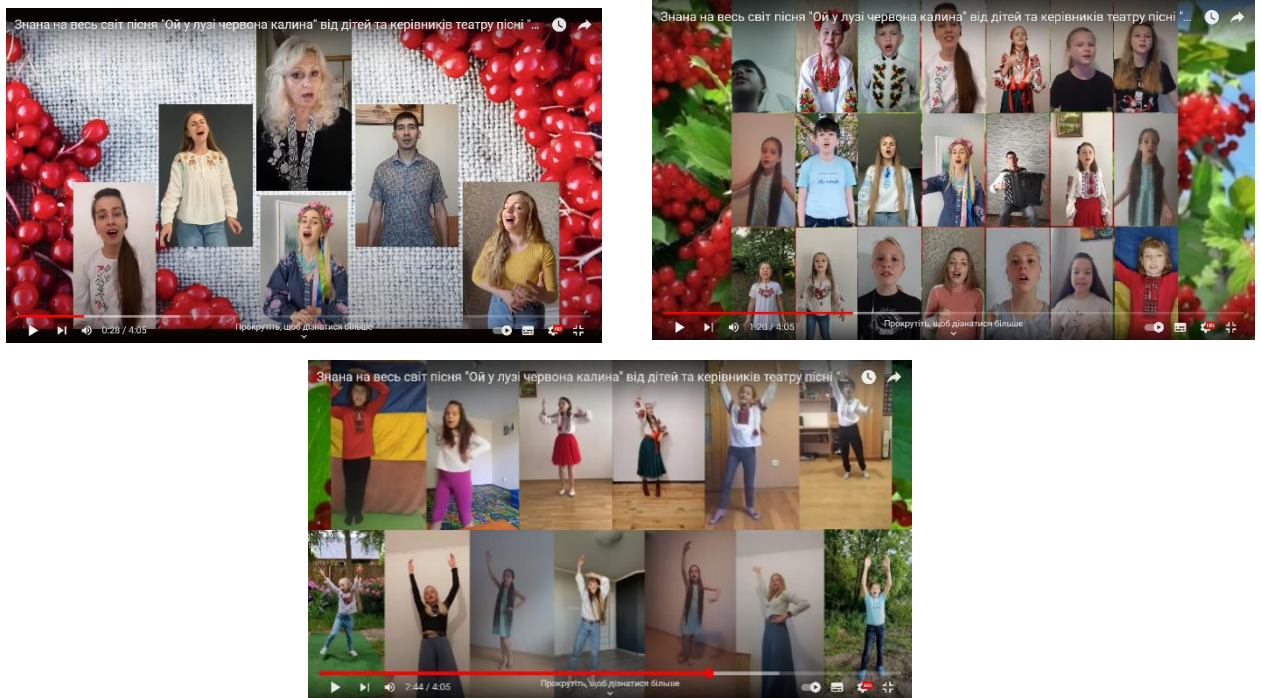


Рис. 1. На фото: Вокально-хореографічна композиція «Ой, у лузі червона калина» слова Степана Чарнецького, Григорія Труха, музика Степана Чарнецького у виконанні керівників та вихованців Театру пісні «Ладоньки»



Рис. 2. На фото: Вокальна композиція на Великодню пісню «Хай гримить в небі Господу слава!» у виконанні вихованців Театру пісні «Ладоньки»



Рис. 3. На фото: Вокальна композиція «За перемогу, за волю народу» слова Зої Ружин, музика Світлани Садовенко у виконанні вихованців Театру пісні «Ладоньки»



Рис. 4. На фото: Відео пісні «Маленька країна» у виконанні молодшої групи дівчаток Народного художнього колективу Театру пісні «Ладоньки».



Рис. 5. На фото: Відео на вірш Світлани Садовенко БАЛАДА ПРО ВОЛЮ у виконанні Едуарда Порядченка.

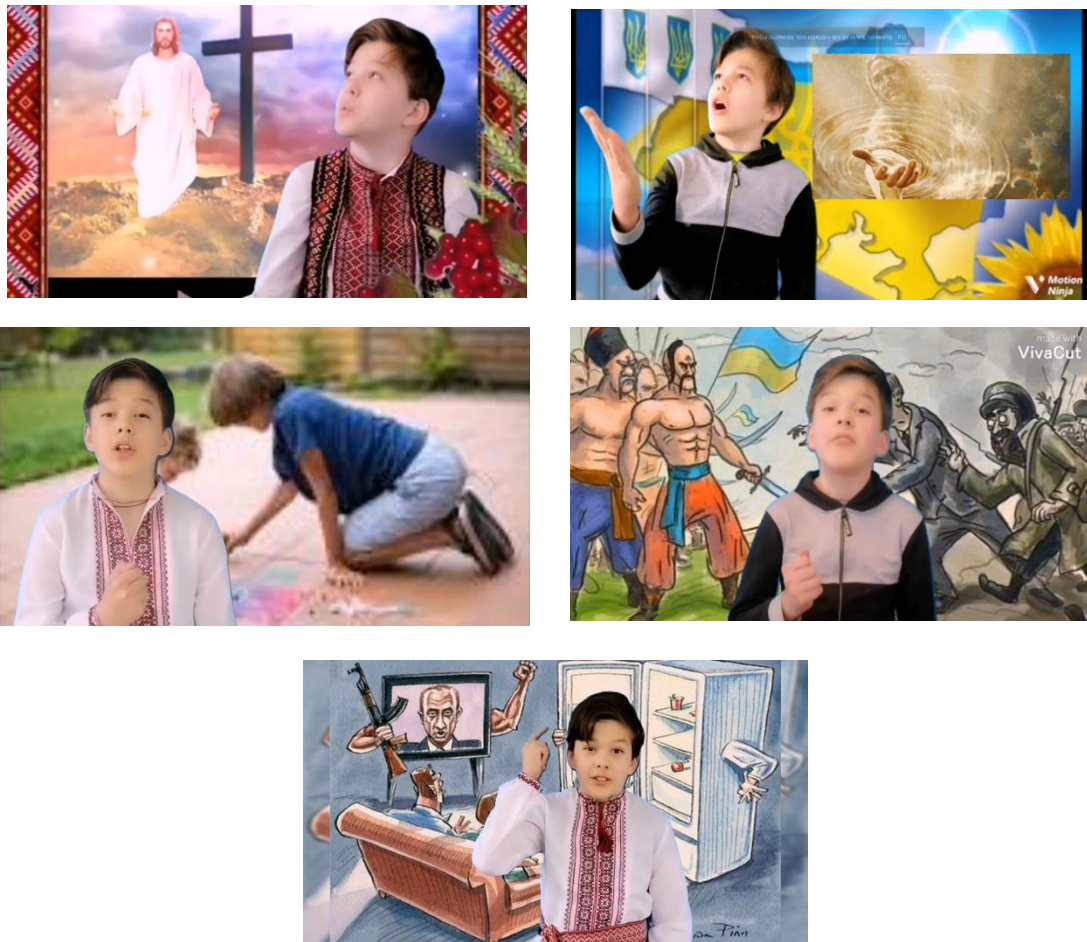


Рис. 6. На фото: Відеодекламації творів Зої Ружин, Сергія Томіліна та Тараса Шевченка.

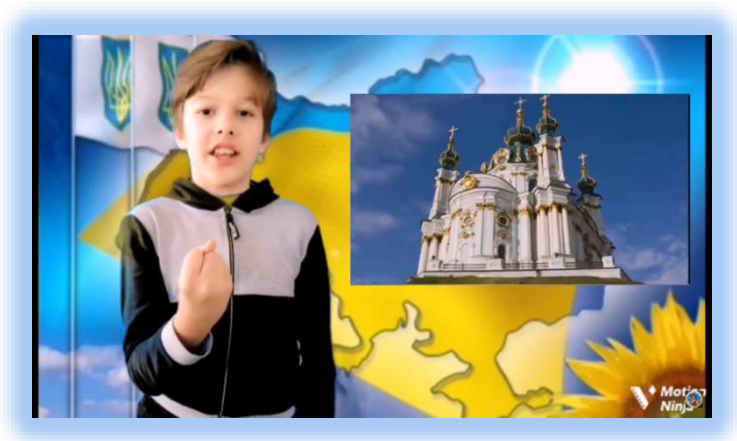


Рис. 7. На фото: Відеокліп на твір Лесі Горової «Утікайте, москалі, з української землі» у виконанні Едуарда Порядченка.

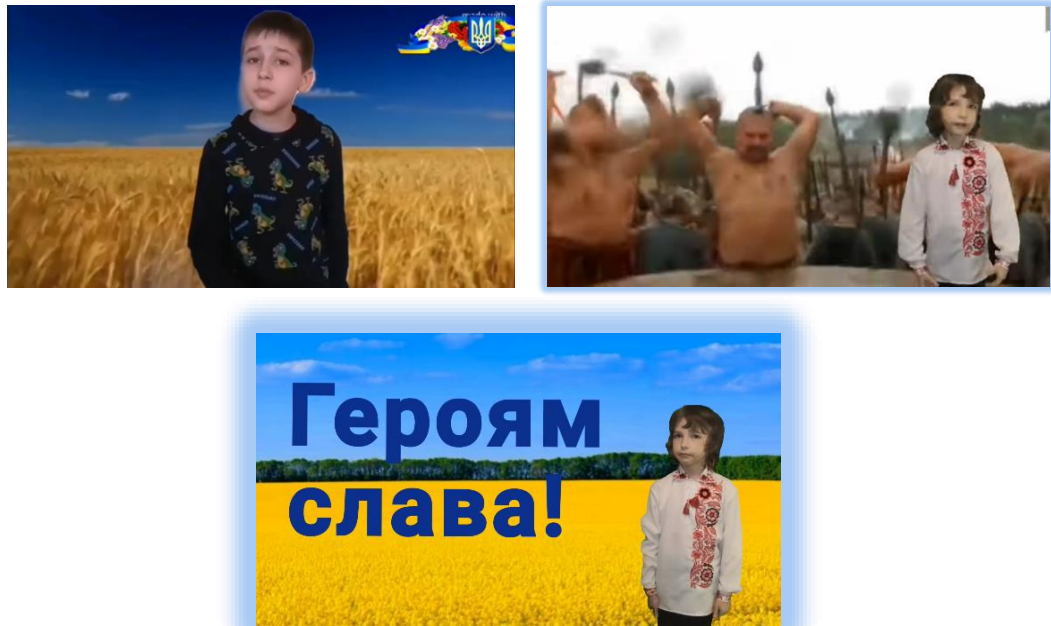


Рис. 8. На фото: Вірші Зої Ружин про війну у виконанні Гордія Москаленка
«Стіна нерушима», Іллі Мицяя «Слава Україні».



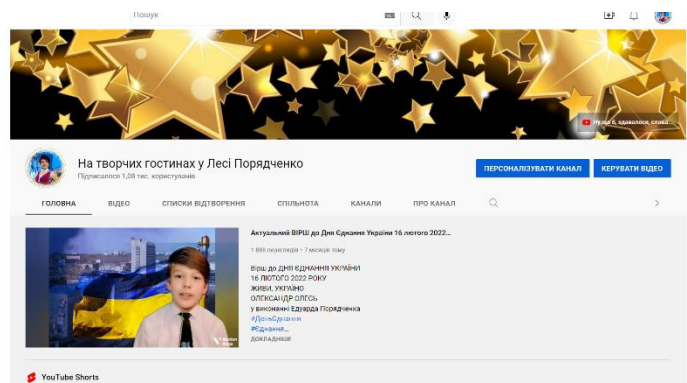
Рис. 8. На фото:
Виступ викладачів і вихованців Театру пісні «Ладоньки»
на поляні перед представниками української діаспори



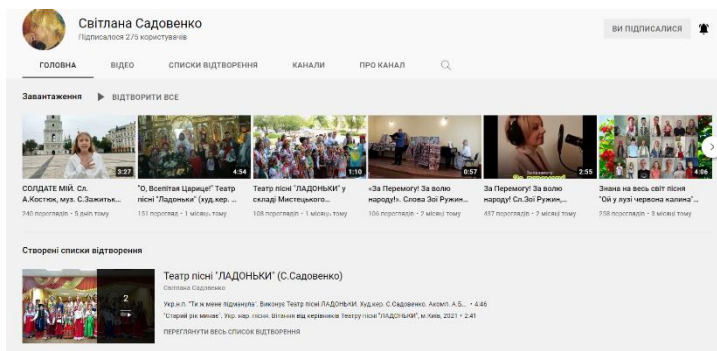
Рис. 10. На фото: Виступи викладачів і вихованців Театру пісні «Ладоньки» в м. Гамбург (Німеччина), художній керівник – заслужений діяч мистецтв України Світлана Садовенко

Посилання на Ютуб канали, на яких розміщувалися відеовиступи учасників проєкту

На творчих гостинах у Лесі Порядченко



Світлана Садовенко



**Збірники поезій Зої Ружин, написаний в часи війни в Україні,
(творчий доробок Мистецького спецназу)**

