

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ
НАВЧАЛЬНО-НАУКОВИЙ ІНСТИТУТ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА
КАФЕДРА РЕЖИСУРИ ТА АКТОРСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ
імені народної артистки України Лариси Хоролець

КВАЛІФІКАЦІЙНА РОБОТА
на здобуття освітнього ступеня магістр

на тему:
**«СЦЕНІЧНА ДІЯ ЯК ХУДОЖНЯ ДОМІНАНТА
АКТОРСЬКОГО МИСТЕЦТВА»**

Виконала студентка 2 курсу
групи МСМ 12–23,
спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»
Пукас Анна Андріївна

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

Рецензент:
кандидат мистецтвознавства, доцент,
професор кафедри тележурналістики та
майстерності актора Київського
національного університету
культури і мистецтв
Барнич Михайло Михайлович

Допустити до захисту Протокол
засідання кафедри від «___»
_____ 20__ р. №___
Завідувач кафедри
_____ проф. Гирич В. С.

Київ – 2024

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ	
ДОСЛІДЖЕННЯ.....	8
1.1. Історіографія та джерельна база дослідження.....	8
1.2. Методологія дослідження та понятійно-категоріальний апарат.....	12
РОЗДІЛ 2. Специфіка сценічної дії як основи акторського мистецтва... 15	
2.1. Сценічна дія як основа акторського мистецтва	15
2.2. Елементи сценічної дії	22
2.3. Опанування майбутніми акторами сценічною дією в процесі фахового навчання.....	31
2.4. Метод дійового аналізу	37
РОЗДІЛ 3. Різновиди сценічної дії та їх практична реалізація.....46	
3.1. Метод фізичних дій К. Станіславського і біомеханіка В. Меєрхольда.....	46
3.2. Природа психофізичної дії	54
3.3. Словесна дія	61
3.4. Сценічна дія в практичній діяльності акторів різних мистецьких напрямів	66
3.5. Сучасні форми сценічної дії	70
ВИСНОВКИ.....	77
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	80
ДОДАТКИ.....	86

ВСТУП

Актуальність теми дослідження зумовлена сучасними тенденціями розвитку театрального мистецтва, де дедалі більше уваги приділяється невербальним засобам виразності, пластичній дії та взаємодії актора з простором. У контексті пошуку нових художніх форм та методів взаємодії з глядачем, сценічна дія виступає одним із ключових елементів акторської майстерності, здатним не лише передавати сюжет, але й створювати глибокий психологічний та емоційний контакт між актором і глядачем.

У сучасному театрі акцент на дії зміщується від традиційних моделей до експериментальних форм, де рух, пластика тіла та візуальні елементи набувають особливого значення. Актуальним є питання вивчення того, як саме сценічна дія може стати художньою домінантою, що визначає зміст та форму вистави. Окрім цього, актуальність дослідження підкріплюється необхідністю аналізу взаємодії сценічної дії з іншими виражальними засобами: мовою, музикою, світлом, костюмом та сценографією.

З огляду на стрімкий розвиток нових театральних форм та експериментальних постановок, необхідним стає глибше вивчення того, як сценічна дія може виступати не лише засобом передавання тексту, але й самостійним художнім елементом, що створює естетичну цінність. Актуальність дослідження також пов'язана з тим, що сценічна дія є основним інструментом для актора в процесі створення і втілення образу персонажа, а її правильне використання стає запорукою успіху вистави та її сприйняття публікою.

Тому, я вважаю, що театр розвивається щодня і саме дослідження природи та ролі сценічної дії в сучасному театральному мистецтві дає цей поштовх для кроку вперед в сфері акторської майстерності. Актуальність також зумовлена глобальними змінами в культурному контексті, де театральне мистецтво стає не лише інструментом розваги, але й засобом

соціальної комунікації, засобом дослідження та відображення суспільних ідей, проблем та конфліктів.

Крім того, в умовах сучасного українського театру, який проходить процеси трансформації та переосмислення своїх традицій на тлі війни та соціальних змін, сценічна дія набуває нових сенсів. Вона стає важливим інструментом для відображення складної національної ідентичності, пошуку нових шляхів самовираження, а також засобом, через який актори можуть передавати досвід травми, боротьби та відновлення. Дослідження сценічної дії також набуває актуальності через зміни у підходах до акторської підготовки. Сучасні театральні школи дедалі більше приділяють увагу тілу актора як засобу вираження, де сценічна дія є основним способом донесення змісту до глядача. Це вимагає нових теоретичних і практичних підходів до розуміння та вивчення сценічної дії як невід'ємного елементу акторської майстерності.

Таким чином, актуальність теми дослідження обумовлена не лише художніми й естетичними змінами у театрі, а й соціальними, культурними та педагогічними потребами. Вивчення сценічної дії як художньої домінанти дозволяє не лише глибше зрозуміти мистецькі процеси, але й сприяти розвитку сучасного театру в Україні та за її межами.

Об'єкт дослідження — акторське мистецтво, сценічна дія як виражальний засіб в акторському мистецтві.

Предмет дослідження — специфіка сценічної дії як основи акторського мистецтва.

Мета дослідження полягає в аналізі та визначенні ролі сценічної дії як ключового елемента, що формує художній вираз акторського мистецтва. Це може включати вивчення її впливу на сприйняття глядачами, взаємодію акторів та важливість фізичної виразності в передачі емоцій і сюжетної напруги.

Поставлена мета передбачає вирішення таких завдань:

- З'ясувати рівень наукового опрацювання проблеми, визначити та проаналізувати джерельну основу;
- Охарактеризувати компоненти сценічної дії та їх взаємодію.
- Висвітлити процес вивчення та засвоєння сценічної дії майбутніми акторами в процесі фахового навчання.
- Виявити особливості застосування сценічної дії у різних мистецьких напрямках театрального мистецтва.
- Здійснити порівняльний аналіз стилів сценічної дії різних театральних шкіл і напрямків, виявляючи їх особливості та спільні риси.
- З'ясувати розвиток сценічної дії, виявити як змінювалися підходи до сценічної дії, починаючи від класичного театру і завершуючи сьогоденням.

Методологія та методи дослідження. Дослідження теми ґрунтується на комплексному методологічному підході, що охоплює аналіз мистецтвознавчих, психологічних і культурологічних аспектів акторської творчості. Методологія включає системний аналіз, який допомагає розглядати сценічну дію як єдиний художній феномен, що інтегрує психофізичні та емоційні елементи. Додатково застосовується порівняльний аналіз, який дозволяє співставити різні підходи до сценічної дії, підкреслюючи її роль як виразного засобу в театральних традиціях. Методи дослідження передбачають спостереження й інтерпретацію акторської практики, що розкриває процес роботи над роллю та дозволяє вивчити вплив сценічної дії на глядача. Емпіричні методи, зокрема інтерв'ювання акторів і викладачів театрального мистецтва, допомагають зібрати суб'єктивний досвід, що підкреслює значущість сценічної дії у практичній роботі. На завершення, експериментальний метод застосовується для дослідження різних способів виразності через сценічну дію, що виявляє її вирішальну роль у формуванні акторського образу й забезпеченні цілісності вистави.

Теоретичну основу дослідження становлять наукові праці К. Станіславського, Є. Вахтангова, В. Мейерхольда, М. Кнебель, Л. Курбаса, Б. Брехта, Є. Гротовського, М. Барнича, Г. Десятника, Л. Лимар.

Джерельна база включає широкий спектр матеріалів: класичні праці театральних теоретиків і практиків, що охоплюють різні підходи до сценічної дії та акторської техніки. Важливими джерелами також є статті, монографії акторів, режисерів та педагогів сучасного театру, де аналізується роль фізичних і психофізичних дій у побудові образу та вплив на глядача.

Наукова новизна результатів дослідження полягає у тому, що

— здійснено комплексний аналіз сценічної дії як основного виражального засобу, що розглядається не лише з позиції традиційних методів, але й у контексті сучасних театральних практик.

— обґрунтовано роль сценічної дії як психофізичного процесу, який об'єднує емоційний, інтелектуальний і фізичний аспекти, доведено її значущість у формуванні художньої цілісності образу та емоційного впливу на глядача.

— розширено концепцію органічної дії в акторському мистецтві, де сценічна дія розглядається як ключовий елемент, що сприяє виникненню справжніх почуттів у заданих обставинах, а також як домінуючий інструмент акторської виразності.

— обґрунтовано взаємодію фізичних і психічних аспектів дії, що дозволяє глибше розуміти її як процес, здатний адаптуватися до сучасних режисерських підходів і потреб театру.

— розвинуто ідею про те, що сценічна дія є не лише інструментом для передачі задуму актора, а й основним засобом створення емоційного зв'язку з глядачем, а також механізмом, який впливає на сценічну атмосферу і драматургічну цілісність вистави.

Теоретичне та практичне значення мого дослідження відіграє немалу роль для театрознавців, науковців, режисерів та акторів. Адже сценічна дія у театральному мистецтві є основним засобом і вимагає подальшого дослідження. Теоретичне значення роботи полягає в тому, що вона розглядає сценічну дію як ключовий компонент акторської майстерності та, відповідно, пропонує новий кут зору на роль сценічного вираження в побудові цілісного художнього образу.

Дослідження допомагає більш глибоко зрозуміти, як сценічна дія впливає на сприйняття глядачем і формування емоційного зв'язку з публікою. Це також дає змогу акторові розвинути свій арсенал засобів виразності, що є важливим для інтерпретації різних ролей та образів. Таким чином, теоретична цінність полягає у розробці концептуальних основ сценічної дії як домінуючої складової акторського мистецтва, що може бути корисним для подальших наукових досліджень у цій сфері.

Апробація результатів дослідження.

Основні положення та результати дослідження були оприлюднені в двох тезах:

1. Пукас А. А. Марія Заньковецька як найяскравіша постать артистки в історії українського театру // Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі XXI століття: сфери, концепції, ефективність. Зб. наукових праць / Упор., наук. ред., відп. за вип. : С. Садовенко. Київ : НАКККіМ, 2024.

2. Пукас А. А. Особливості методу фізичних дій К. С. Станіславського і біомеханіки В. Е. Меєрхольда // Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір : матеріали VIII Всеукр. наук. конф. молод. вч., асп. та магістран. / М-во культ. України та інформ. політики ; Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец.; Наук. тов. студ., асп., доктор. і молод. вч. (Київ, 07 листопада 2024 р.). Київ : НАКККіМ, 2024.

Структура магістерської роботи. Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел та додатків. Загальний обсяг роботи – 94 сторінки, основний обсяг – 79 сторінок, список використаних джерел – 6 сторінок (50 найменувань).

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Історіографія та джерельна база дослідження

Першочергово слід звернути увагу на вивчення різних підходів до акторського мистецтва і його основ у театрознавстві, режисурі та акторській майстерності, а також у теорії й методології театральної педагогіки. Це потребує ґрунтовного аналізу наукових праць вітчизняних та іноземних авторів, класичних досліджень та наявних навчально-методичних матеріалів, що розглядають акторську майстерність, виражальні засоби сценічного мистецтва та особливості акторської дії на сцені.

Як і в усіх наукових роботах нам необхідно для початку вивчити історіографію та джерельну базу для того, щоб наше дослідження було науково точним. Для цього ми використали основні роботи таких театрознавців, педагогів, акторів, режисерів та митців, які безпосередньо досліджували систему виховання акторів, розглядали проблематику акторського мистецтва, головні функції та важливість саме сценічної дії, почнемо з так би мовити “метрів” театрального мистецтва: Вс. Мейєрхольд, Єжи Ґротовський, П. Брук, Л. Курбас, К. С. Станіславський, В. І. Немирович-Данченко. Всі вони зробили буквально революцію в театрі, такі схожі, але водночас їхні погляди максимально різняться і йдуть в своєму конкретному напрямку, митці які докорінно змінили підхід до театрального мистецтва. Але все ж таки є те, що їх об'єднує, це те, що вони всі прагнули до нових форм виразності на сцені та пошуку більш правдивого театру.

Г. О. Десятник, Л. Д. Лимар, В. Є. Тищук та В. Н. Садовникова належать до числа провідних дослідників, які глибоко вивчали творчість і життєвий шлях Всеволода Мейєрхольда, що знайшли у них своє наукове відлуння. Вероніка Тищук писала про метод біомеханіка Мейєрхольда який допомагає акторові

навчитися координувати та спрямовувати свій психофізичний апарат, упорядковуючи рухи й емоції в межах простору і часу сценічної дії. Вона стверджувала що в біомеханіці немає прірви між театром та цирком. Театр прагнув наділити цирк собою, так само циркове мистецтво намагалося наситити собою театр. «Минули десятиліття, але Мейєрхольдівська система підготовки акторів не втратила своєї привабливості. Вона, як і раніше, є предметом обговорення і вивчення в театральних колах. Можна сказати, що своєю появою біомеханіка значно випередила час» [47, с. 62].

Інноваційна система Мейєрхольда під назвою "біомеханіка" радикально змінила сприйняття акторської гри, тому що акцент робився саме на фізичній виразності, ритмі та синхронності. Це не означає, що Мейєрхольд не зосереджувався на сценічній дії, це означає, що він бачив сценічну дію як процес, що вимагав від актора особливих навичок контролю над тілом. Мейєрхольд поділив сценічну дію на внутрішню та зовнішню, він вважав, що справжній актор повинен вміти поєднувати ці два аспекти і тільки в поєднанні вони мають якийсь сенс. Ідеї режисера про сценічну дію вплинули на розвиток світового театру, а саме на експресіоністські та авангардні напрямки.

Г. О. Десятник, . Лимар в своїй праці вважали, що насправді біомеханіка Мейєрхольда буквально загартовує акторів, адже їм легше опановувати одночасно і в послідовності різні ролі, оскільки режисер мав на меті зробити дії акторів закономірним проявом емоційно-психологічних процесів. Мейєрхольд вважав, що актор має бути "розумним арлекіном", адже має поєднувати в собі все, має вміти і танцювати і співати, бути акробатом, мати високий рівень фізичної підготовки, це робило його універсальним актором, здатним досягти сценічну дію. «Театр Мейєрхольда був своєрідною «фабрикою акторів», чие мистецтво потрібно було довести до автоматизму, до повного підкорення геніальному режисерському баченню вистави» [11, с. 82].

Т. С. Фруктова досліджувала філософськоестетичну концепцію дії у театрі Єжи Гротовського. Дослідниця намагалась досягнути поняття "дії" в розумінні

Єжи Гротовського. Вона стверджувала, що актора в Гротовського буквально оголювався і працював власним тілом. Підкреслювала його важливість індивідуального, власного досвіду кожної людини та сприйняття життя як живого процесу. «Не потрібно діяти за якоюсь схемою – необхідно лише реагувати на виклик. Іншого існування поза викликом для Гротовського не існувало» [48, с. 22].

Видатний польський режисер, актор та теоретик театру базується на дослідженні природи акторського мистецтва і в ньому ж взаємодії з глядачем. Гротовський був так би мовити засновник і основоположником саме "бідного театру". Він вважав, що в театрі на першому місці має бути саме актор, його самовіддача, його взаємодія, переживання та дія. Театр Гротовського зосереджується на акторові, як на головному елементі вистави, він вважав, що всі зовнішні сценічні ефекти не повинні засліплювати, або забирати на себе увагу глядача. Режисер буквально відмовлявся від сценографії та реквізиту, або ці компоненти були максимально спрощені, це допомагало концентрації на акторській грі та взаємодії. Актор повинен віддавати всього себе на сцені, він повинен так би мовити повністю оголювати всю свою душу, він має стати вразливим, не боятися виглядати "якось не так", бути настільки щирим, наскільки йому дозволяє його тіло і душа. Адже це неабияк посилює взаємодію актора з глядачем, глядач тоді просто змушений повністю довіритись актору і взаємодіяти з ним, адже ми знаємо наскільки ми довіряємо саме щирим людям, які нас оточують. Також важливою частиною був "глядач як співучасник", адже Гротовський намагався зробити так, щоб глядач не відчував себе відокремленим від вистави, він робив все для того, щоб глядач був активним учасником театральної дії.

Сценічна дія у Гротовського мала дуже глибоке значення і є одним з центральних елементів в його творчості, адже як я говорила, що зосереджений він був саме на акторові, як головному елементу вистави. Він вимагав від актора абсолютної щирості в своїй сценічній дії, він не приймав будь-яку механічність

або фальш, для цього актори проходили інтенсивну підготовку, яка включала не лише фізичні вправи, а й глибоку роботу над собою і своїм внутрішнім світом

Станіславського – театрального режисера, практика, досліджували і досліджують досі. В роботі мені допомогли праці таких театрознавців, режисерів та людей мистецтва, як К. Є. Антарова, А. Васильєв, Б. Є. Захава, Г. В. Крісті, М. А. Венеціанова, Л. П. Новицька, П. В. Сімонов, В. В. Прокоф'єв. М. Й. Кнебель – акторка, режисерка та педагог, в основу її дослідницької праці ліг саме метод Станіславського, вона була можна сказати прихильницею методу фізичної дії. Також, вона викладала сценічну мову за проханням Станіславського, тому мала безпосередню участь і бачила на свої очі роботу Станіславського. М. Кнебель досліджує метод фізичної дії, який К. Станіславський створив на пізньому етапі своєї творчої діяльності. Вона розвинула та впорядкувала цей метод, перетворивши його на цілісну систему, яку використовувала як для навчання студентів, так і в роботі з акторами в театрах, де працювала. Методологія Кнебель охоплює всі основні компоненти системи Станіславського. “Через усе життя Станіславського червоною ниткою проходить мрія про свідомого актора, про актора-творця, що вміє самостійно осмислити твір, активно діяти в запропонованих обставинах ролі” [21, с. 8].

Також, В. В. Павловський досліджував цю ж тему, але в контексті сучасного театального процесу. Стверджував, що К. С. Станіславський розробив метод фізичних дій, що об'єднує фізичне й психічне існування актора на сцені, і застосував його в театральній педагогіці. Сьогодні цей метод оновлюється через «метод дієвого аналізу» та «етюдний метод», збагачуючись сучасними науковими підходами, які допомагають актору ефективніше створювати сценічний образ.

Сценічна дія в системі Станіславського є однією з основних понять, які він досліджував протягом всієї своєї творчості. Станіславський вважав, що кожна дія має бути насамперед внутрішньо мотивованою, вона завжди має мати певну в конкретну мету та впливати на перебіг подій. В його розумінні дія це не фізичні

рухи, дія не повинна цим обмежуватись, вона має огортати внутрішні процеси, які виникають в актора в конкретних обставинах.

Станіславський знайшов своє "якби" і це дозволяє актору зануритись в конкретну ситуацію і сценічна дія стає природною в заданих рамках.

1.2. Методологія дослідження та понятійно-категоріальний апарат

Методологія – це осмислений процес аналізу, спрямований на дослідження, в даній ситуації зосереджений на акторському мистецтві та театрознавстві і має на меті визначити якості предмету дослідження – специфіку сценічної дії як основу акторського мистецтва. Методи являють собою логічно обґрунтовані дії, які людина робить для вирішення конкретних завдань або досягнення поставлених цілей. Методологічні підходи застосовні до всіх сфер людської діяльності, проте тільки в методології робота з методами виступає не просто допоміжним засобом, а й стає самостійним завданням і ключовим результатом діяльності. У рамках методології цілеспрямовано шукають, розробляють і класифікують методи, роблячи їх центральним елементом процесу. Кожна наукова дисципліна включає такі основні елементи, як наукові факти, теорії, методи і методика, а також емпіричні та теоретичні дослідження, що зосереджуються на постановці й розв'язанні проблем за певними темами. Поняття і категорії науки — це результат узагальнення наукових фактів, на основі яких будуються судження, висновки, принципи та закони, що разом формують теорію. Теорія пояснює суть явищ, які досліджуються, спираючись на результати аналізу за різними методами. Зазвичай, теорія виникає на основі гіпотези, що має в основі певну наукову ідею. Гіпотеза стає теорією, коли її основні положення підтверджені.

Основними методами дослідження в цій роботі були такі:

- Аналіз літературних джерел. Вивчення та дослідження наукових робіт, статей, монографій, для того, щоб визначити основи й теоретичний контекст теми.

- Порівняльний метод. Аналізували різні школи і підходи до акторського мистецтва (наприклад, Метод фізичних дій К. Станіславського і біомеханіка В. Меєрхольда). Це допомогло побачити широкий кут мислення в даній досліджувальній темі, а також знайти спільні риси і відмінності у трактуванні сценічної дії.

- Аксіологічний підхід допомагає розглянути, як змінюються цілі та способи виконання сценічної дії в акторському мистецтві, виходячи з її важливості як основного елементу роботи актора. Він також враховує психологічні та технічні аспекти акторської діяльності, щоб зрозуміти, як сценічна дія виконує свої головні завдання в театральній постановці.

- Метод структурного аналізу. Ми розглядали сценічну дію як структуру, що складається з різних елементів, це допомогло дослідити динаміку дії та логіки створення ролі на сцені.

Кожен із цих методів дозволяє глибше розкрити аспект сценічної дії як художньої домінанти й дослідити її значення для акторського мистецтва. Вони доповнюють один одного, утворюючи комплексний підхід до вивчення даної теми.

Для всіх теоретичних досліджень потрібні уточнення понятійного апарату тієї галузі науки, в якій знаходиться певне дослідження. Як і в будь-якій науці, в театральному мистецтві існує свій набір понять і категорій, до якого входять спеціальні терміни з їхніми визначеннями. Для проведення теоретичних досліджень ми аналізували ці терміни: вивчали їхню історію, уточнювали значення і межі використання, а також розглядали, як вони взаємопов'язані і підпорядковуються один одному в системі понять, що є основою для побудови дослідження.

Режисер (за змістом праці) є інтерпретатором драматургічного твору, «дзеркалом актора»; організатором підготовки і випуску вистави. Сьогодні до цього визначення варто додати і четверту іпостась режисерської творчості – режисер є «композитором вистави».

Режисер (за конкретикою праці) – будівничий драматургічного конфлікту у просторі сцени та у сценічному часі.

Дійовий факт – факт, який відбувся і який змінює поведінку когось з дійових осіб; дійові факти входять у своїй сукупності до події п'єси.

Етюд – вправа, яка служить для розвитку та вдосконалення акторської техніки і яка складається з різних сценічних дій, імпровізованих чи заздалегідь розроблених викладачем. Під час репетицій етюди є невід'ємною частиною творення – імпровізовані пластичні етюди чи вправи для збудження можуть стати частиною вистави.

Надзавдання персонажу – мета, якої прагне персонаж.

Дія – вольовий психо-фізичний спосіб впливу партнера на партнера, зміна партнером партнера і, тим самим, зміна обставин, ситуації.

Наскрізна дія вистави – головне дійове річище п'єси, яким «рухається» дія для досягнення надзавдання.

Наскрізна дія персонажу – головне дійове річище, яким «рухається» персонаж до здійснення свого надзавдання.

РОЗДІЛ 2. СПЕЦИФІКА СЦЕНІЧНОЇ ДІЇ ЯК ОСНОВИ АКТОРСЬКОГО МИСТЕЦТВА

2.1. Сценічна дія як основа акторського мистецтва

Сценічна дія – це вольовий акт поведінки людини, спрямований на досягнення певної мети. Акторська дія це єдиний психофізичний процес, він залежить від уваги, обставин та простору і спрямований на досягнення мети. Актор створює свій образ через діє та поведінку, що складає основу його гри. Сценічна дія виражає сутність образу на сцені, а також відображає взаємодію та вплив образів у п'єсі. В акторській майстерності саме дія є матеріалом для створення художнього образу, так само як слово в літературі, колір у живописі та звук у музиці.

Сценічна дія це основний інструмент і за допомогою нього актор передає внутрішній стан свого персонажа, його думки, емоції та наміри. “Головним важелем театрального мистецтва є сценічна дія, яка відбувається завдяки її ідентифікатора – актора, який і здійснює необхідними засобами психофізичне дієтворення вирішення формули візуально-видовищної моделі вистави у сценічній площині” [34, с. 341].

Основні аспекти сценічної дії:

Існує “зовнішня” (фізична) та “внутрішня” (психологічна) дія. Зовнішня дія — це те, що глядач може побачити (рухи, жести, міміка), тоді як внутрішня — це те, що відчуває і переживає персонаж. Внутрішня дія є основою для зовнішньої. Якщо актор переживає справжні емоції, зовнішня дія буде виглядати переконливою і природною.

Фізична дія – це конкретні рухи, які виконує актор на сцені, спрямовані на досягнення певної мети. Це може бути жест, рух по сцені або взаємодія з об'єктами. Фізична дія на сцені є фундаментальним елементом театрального мистецтва, оскільки саме через рухи, жести та пластику актори розкривають

характер персонажів та взаємодію між собою. Кожен жест, навіть найменший, має значення, оскільки він допомагає глядачеві зрозуміти внутрішній стан героя. Наприклад, широкі та експресивні рухи можуть підкреслювати емоційний підйом або напруження, тоді як стримані, дрібні жести часто виражають зосередженість або стриманість. Важливу роль відіграє міміка, яка доповнює фізичну дію, демонструючи глибину почуттів персонажа. Рухи повинні бути гармонійними й чіткими, аби підкреслювати значущі моменти сюжету та взаємодію героїв на сцені. «У кожній фізичній дії, якщо вона не просто механічна, а оживлена зсередини, приховано внутрішню дію – переживання» [44, с. 327].

Психологічна дія – це внутрішня мотивація, та яка сидить всередині актора і яка керує фізичною дією. Кожна сценічна дія повинна мати мету, а актор має розуміти, чому його персонаж поводиться так, а не інакше. Кожна дія на сцені супроводжується внутрішнім, “психологічним підтекстом”. Навіть проста дія, така як підняття чашки, може мати різні підтексти в залежності від конкретної ситуації: актор може робити це, щоб заспокоїтися, показати зневагу або продемонструвати свою силу. Тому важливо, щоб кожна фізична дія була підкріплена внутрішньою емоцією. “Психологічна дія – це така дія, яка має за мету впливати на психіку (почуття, свідомість, воля) людини. Психологічна дія – це найбільш важлива для актора категорія сценічної дії. Саме за участю психологічної дії в основному здійснюється та боротьба, що складає суттєвий зміст усної ролі, будь-якої п'єси” [32].

Основна мета сценічної дії – досягнення конкретного результату в запропонованих обставинах. Наприклад, персонаж може прагнути переконати когось, змусити змінити свою думку або дії. У цьому процесі кожен рух, кожне слово і навіть пауза актора спрямовані на досягнення цієї мети. Сценічна дія має волю як свій фундаментальний аспект: актор свідомо обирає дію, виходячи з внутрішньої мотивації свого персонажа.

Метою дії є вплив на об'єкт, на який вона спрямована. Фізична дія може виступати інструментом для досягнення психологічної дії. Іноді фізичні та психологічні дії можуть відбуватися одночасно. Це залежить від конкретного об'єкта, на який спрямована дія, психологічні дії поділяються на:

- Зовнішні – які орієнтуються на свідомість іншої людини (партнера) і мають на меті вплинути на неї або змінити її;

- Внутрішні – які спрямовані на зміну власної свідомості (наприклад, зважування чи обдумування).

Дія найбільш чітко демонструє поєднання фізичного і психологічного в людині. Актор формує сценічний образ через свої дії та поведінку, і саме це й складає основу акторської гри. Також варто розуміти, що життєві переживання є первинними, а сценічні – вторинними, оскільки вони є не самими емоціями, а їх відтворенням. Це дозволяє зберігати власну особистість і не переходити межу між собою та сценічним образом у реальному житті.

Сценічна дія розгортається в часі і просторі, вона дозволяє акторові втілити сценічний образ, розкрити мету персонажа, його внутрішній світ і передати ідейний зміст твору. Сценічна дія – це здатність актора бачити, чути, рухатися, думати і говорити в межах цих обставин, реалізуючи образ. Вона синтезує рух, увагу, емоції, мовлення та акторську техніку, стаючи основним носієм акторської гри, де думки, почуття, уява та фізична поведінка зливаються в єдине ціле. К.С. Станіславський у своїх роботах називав дію "збудником" почуттів і фундаментальним елементом внутрішньої техніки актора. Відмінними рисами сценічної дії є воля актора і наявність мети, що полягає у прагненні змінити об'єкт, на який спрямована дія.

Особливу роль у сценічній дії відіграє воля персонажа. Воля – це не тільки бажання, це свідомий вибір дії для досягнення мети. Коли актор усвідомлює мотиви свого персонажа, він також повинен чітко визначити, чому персонаж робить ті чи інші кроки. А талант людини є теж пересічний з волею "творчою".

Це допомагає уникнути механічної гри і перетворює кожну дію на усвідомлений акт. Наприклад, персонаж може прагнути до визнання чи любові, і його дії на сцені будуть спрямовані на досягнення цього, навіть якщо він зіштовхується з перешкодами.

Часто актори які починають свій шлях, відповідаючи на запитання, що вони роблять на сцені, кажуть: "плачу", "мучусь", "радію", "гніваюся" тощо. Однак ці дієслова описують почуття, а не дії. Сценічна дія – це те, що ви робите, а не те, що ви відчуваєте. Тому дуже важливо з самого початку зрозуміти, що дієслова, які позначають людські вчинки і включають вольовий аспект, є дієсловами, що описують саме сценічну дію. Наприклад: "просити", "дорікати", "втішати", "проганяти", "запрошувати", "відмовляти", "пояснювати" тощо. Використовуючи ці дієслова, актор не лише має право, а й повинен виконувати поставлені перед ним завдання, виходячи на сцену.

Якщо погоджуватися з цими принципами то можна стверджувати: для того, щоб розпочати сценічну дію, акторові достатньо просто цього захотіти (наприклад, "я хочу сказати і кажу", "я хочу запросити і запрошую", "я хочу вибачитись і вибачаюсь" тощо). Коли виконуєш певну дію, ти не завжди досягаєш своєї мети, тому переконувати – не означає обов'язково переконати, а втішати – не завжди означає втішити. Але актор може виконувати ці дії знову, як тільки в нього виникає бажання. Саме тому можна сказати, що будь-яка сценічна дія має вольове підґрунтя.

Сценічна дія завжди відбувається в межах певних обставин, що надає їй конкретики. Такі обставини, створені драматургом або режисером, дають актору контекст, в якому він повинен діяти. Станіславський називав це "запропонованими обставинами". Це все те, що визначає світ персонажа — час, місце, ситуація, соціальні та психологічні умови. Для того щоб дія була переконливою, актор має глибоко усвідомлювати і "проживати" ці обставини на сцені. Наприклад, якщо персонаж знаходиться в конфліктній ситуації, актор повинен розуміти, як ця ситуація впливає на його внутрішній стан і які дії

допоможуть йому досягти своєї мети. “Дія у драматичному театрі зв’язана з початком та розв’язанням суперечностей і конфліктів між персонажами, а також між персонажем та ситуацією” [35, с. 125].

Класичною основою для розуміння сценічної дії є система Костянтина Станіславського, яка розглядає сценічну дію як низку послідовних кроків, що ведуть до досягнення загальної мети персонажа в рамках вистави. Вона базується на принципах "дійового аналізу", де кожен жест або дія повинні мати чітку мотивацію і бути логічно пов'язаними з попередніми та наступними діями. Сценічна дія — це основа, яка перетворює текст і задум режисера на живу, динамічну та емоційно насичену виставу, що впливає на глядача та занурює його в світ персонажів. Це не лише виконання певних рухів або реплік. Це безперервний процес досягнення конкретної мети персонажа. Кожен рух, погляд, пауза або жест мають сенс і мету. Для актора важливо не просто виконувати дії, а розуміти, чому його персонаж чинить саме так. Кожна дія є частиною великого ланцюга, де кожен крок приводить до наступного. Режисер повинен бути уважним до актора, щоб відкрити його інтуїцію та підсвідомість, які надають ролі справжніх емоцій. Основне завдання режисера — розбудити у кожному акторові його унікальну творчу природу та майстерність.

У кожній дії на сцені є певна мотивація. Мотивація — це внутрішня сила, яка рухає персонажем. Важливо зрозуміти, яку мету переслідує персонаж у кожній конкретній сцені. Мета або об'єктив дії можуть бути різними — від бажання отримати підтримку від іншого персонажа до необхідності уникнути небезпеки. Мотивація персонажа робить його дії природними та логічними. Мотивація в сценічній дії є ключовим елементом акторської майстерності, оскільки вона визначає, чому персонаж діє так, а не інакше. Це внутрішній двигун, який спонукає до конкретної поведінки та рішень на сцені. Мотивація пояснює не тільки цілі персонажа, але й його емоційний стан, ставлення до інших персонажів та ситуації в цілому. Без мотивації сценічна дія стає механічною та поверховою, втрачає глибину і переконливість. Тому актор

повинен не лише розуміти мотиви свого персонажа, але й проживати їх, що надає грі правдивості та емоційної насиченості. Мотивація також є тісно пов'язаною з цілями персонажа та конфліктами, що виникають у процесі дії. Вона формує основу взаємодії з партнерами на сцені та впливає на темпоритм вистави, що робить її невід'ємною складовою акторського мистецтва.

У кожного персонажа є “надзавдання” — головна мета його життя або тієї історії, що розгортається у виставі. Надзавдання об'єднує всі дії персонажа в єдине ціле. Для того, щоб грати переконливо, актор повинен не лише знати, що робить його персонаж у конкретній сцені, а й розуміти, як ці дії пов'язані з його глобальною метою. Це глибинна мета персонажа, що визначає його поведінку і рішення на кожному етапі вистави. Персонаж може мати багато дрібних цілей у кожній сцені, але всі вони підпорядковані одній головній меті, яку актор повинен чітко усвідомлювати. Це дозволяє створити глибокий, багатогранний образ, в якому кожна дія має сенс і виправдання.

Важливість надзавдання полягає в тому, що воно формує внутрішню мотивацію персонажа і додає сенс навіть найменшим сценічним діям. Актор повинен розуміти не тільки окремі епізоди, але й цілісну мету, до якої прямує його герой протягом усієї вистави. Без чіткого усвідомлення надзавдання дії можуть виглядати розрізненими і механічними, втрачаючи емоційну наповненість і драматичну напругу. Надзавдання допомагає акторові залишатися сфокусованим, контролювати розвиток персонажа і передавати глядачеві послідовний та переконливий образ.

Пауза як частина дії. Пауза — це не відсутність дії, а важливий елемент, що допомагає підсилити драматичний ефект або підкреслити емоційний стан персонажа. Пауза може передавати більше емоцій, ніж слова або рухи. Наприклад, коротка пауза може показати розгубленість, напруження або нерішучість персонажа. Довга пауза здатна підсилити драматичний момент, дати глядачу час на осмислення того, що відбувається на сцені. Крім того, пауза є важливою частиною ритму вистави, вона допомагає варіювати

темп і створювати контраст у діях. Отже, сценічна дія є багат шаровим і складним елементом акторського мистецтва, який об'єднує фізичні, емоційні, психологічні та творчі аспекти. Вона базується на глибокому розумінні персонажа, його мотивацій, внутрішніх і зовнішніх дій, а також на вмінні взаємодіяти з партнерами, простором і глядачем. “Ми, актори, що знаємо чарівну владу переображення, найсвітлішу радість трансформації і насолоду досягнень, не можемо одмовити собі в щасті втягти публіку в коло нашої дії, примусить її забути себе, зробитися нашим співучасником” [24, с. 33].

Актор повинен не просто виконувати наперед визначені рухи, а "жити" на сцені, що робить кожну виставу унікальною і живою. Лесь Курбас зазначав, що справжній актор має мати своє світосприйняття і широкий спектр прожитих емоцій. Сценічна дія є фундаментальною складовою акторського мистецтва, оскільки саме через неї актор втілює свій творчий задум і передає глядачеві емоційний та ідейний зміст вистави. “Дія – це головний засіб сценічної виразності. Майбутній актор повинен навчитися мислити, діяти і почувати на сцені за тими ж законами, за якими мислить, діє і чуває кожна людина в реальному житті” [6, с.865]. Вона поєднує в собі фізичний рух, мовленнєву експресію, емоційний стан та взаємодію з іншими перс

Глибоке розуміння та оволодіння принципами сценічної дії дозволяє акторові не тільки точно виконувати режисерський задум, але й імпровізувати, вносячи особисту інтерпретацію та емоційну глибину в кожну роль.

Важливим є також усвідомлення, що сценічна дія тісно пов'язана з елементами драматургії, що забезпечує органічність і логічність розвитку образу протягом усієї вистави. “Сценічна дія – це художня домінанта театральнo-драматичного мистецтва, головна ознака, що відрізняє його від "мови" інших мистецтв. Це саме той конструктивний елемент вистави, який об'єднує різноманітні виражальні елементи інших мистецтв, що входять у театральний синтез. Слово у п'єсі для того, щоб воно було органічним у виставі, повинно стати дійовим словом, прирівнятися до вчинку, що

кардинально змінює ситуацію, найбільш повно характеризує персонажа у конкретній конфліктній ситуації. Іноді дуже влучно висміюються ті чи інші вади особистості або суспільства; або просто показана життєва ситуація, але погляд зі сторони змінює її сприйняття. Саме тут криється виховний ефект театрального мистецтва” [16].

Таким чином, сценічна дія є невід'ємною частиною процесу створення сценічного образу, що робить її ключовим інструментом у роботі актора. “Кожна професія потребує від людини певних знань, умінь, навичок, а також передбачає конкретний інструментарій для їх застосування” [7, с. 7].

Її опанування вимагає глибокого знання психологічних, фізичних та технічних аспектів акторської майстерності, а також здатності до глибокого аналізу ролі та усвідомлення своєї взаємодії з іншими елементами театрального мистецтва.

2.2. Елементи сценічної дії

Вивчення елементів сценічної дії є надзвичайно важливим для розуміння процесу акторської гри, адже вони є тим механізмом, який перетворює задум режисера та драматурга на живу, динамічну виставу. Зараз ми розглянемо які існують елементи сценічної дії.

Сценічна увага. “Увага – це здатність повного зосередження на об'єкті дії. Сценічна увага – це основна внутрішня техніка актора, це перша головна умова правильного внутрішнього сценічного самопочуття, це найголовніший елемент творчого стану виконавця” [32]. Сценічна увага є одним із ключових елементів сценічної дії, який забезпечує зосередженість актора на конкретних об'єктах, діях і партнерах під час виконання ролі. Це важливий інструмент, що допомагає акторові зберігати концентрацію та бути присутнім у моменті, що є необхідною умовою для створення правдивого і переконливого сценічного образу. Сценічна увага дає можливість акторові повністю зануритися у

запропоновані обставини, реагувати на зміни в сценічній ситуації та взаємодіяти з іншими персонажами на глибокому рівні. Усе, що режисер додає у виставу, має працювати на одну мету – зробити сценічну взаємодію акторів ясною й емоційно впливовою для глядачів, щоб донести основну ідею постановки.

Без зосередження уваги на діях і об'єктах сценічний процес перетворюється на механічний. Важливою є здатність актора спрямовувати увагу не тільки на зовнішні події (те, що відбувається навколо), але й на внутрішні — власні емоції, думки та мотиви персонажа. Це дозволяє утримувати емоційну правдивість і залишатися в межах ролі, навіть коли увага глядачів спрямована безпосередньо на актора. “К.С. Станіславський вважав що увага – провідник відчуття” [11. с. 11].

Існує кілька рівнів сценічної уваги, які взаємодіють між собою і формують цілісність акторської гри. Перший рівень — це зосередження на безпосередньому оточенні: предметах, декораціях, освітленні, звуках. Актор повинен не тільки бачити й чути ці об'єкти, але й сприймати їх як реальні елементи світу, в якому існує його персонаж. Це дозволяє створити ефект "життя в моменті", коли актор стає частиною сценічної реальності.

Другий рівень уваги — це взаємодія з іншими персонажами. Увага актора повинна бути спрямована на партнерів, з якими він працює на сцені, щоб адекватно реагувати на їхні дії та репліки. Важливо не просто слухати і бачити партнера, але й активно відчувати його настрій, емоційний стан, приховані мотиви. Це дозволяє акторам створювати живу, природну взаємодію, що є ключовим у побудові драматичного конфлікту та розвитку сценічної дії.

Третій рівень уваги — внутрішній. Це здатність актора зосереджуватися на емоціях, думках і мотивах свого персонажа. Уміння контролювати власні внутрішні стани та бути в постійному контакті з внутрішнім світом персонажа є важливою умовою правдивої гри. Внутрішня увага допомагає акторові

підтримувати глибину емоцій і думок, навіть коли зовнішні обставини вимагають швидких дій і реакцій. “Концентрація - це здатність актора зосереджуватися на головному в його сценічній діяльності, відволікаючись від всього того, що знаходиться в даний момент за межами вистави” [42].

Крім того, сценічна увага є потужним інструментом для подолання страху та хвилювання, з якими часто стикаються актори. Коли актор повністю зосереджений на своєму персонажі та його діях, зовнішні фактори, такі як увага публіки чи технічні труднощі, втрачають своє значення. Завдяки концентрації на завданні, яке актор виконує на сцені, його увага відволікається від власних емоцій, таких як страх або невпевненість, і він може повністю віддатися виконанню ролі. Це дозволяє створити переконливий образ, незалежно від зовнішніх перешкод.

Уява і фантазія. Для актора ці два елементи стають джерелом творчої свободи, дозволяючи йому виходити за рамки повсякденного життя і занурюватися в художню реальність театру. Уява і фантазія активізують здатність актора до глибокого емоційного і психологічного проникнення в образ, роблячи його дії більш правдивими, переконливими і різноманітними.

Уява є першим етапом, на якому актор починає формувати свій образ і розвивати сценічну дію. Це процес створення в свідомості актора нових, раніше невідомих йому образів і ситуацій. Уява дозволяє акторові "бачити" запропоновані обставини так, наче вони реальні, і знаходити способи взаємодії з ними. Навіть коли актор не має реальних предметів або повністю оформленого простору під час репетицій, його уява заповнює ці прогалини, створюючи у свідомості повноцінний світ, у якому він існує як персонаж.

Завдяки уяві актор може вільно використовувати свою здатність до емоційного і фізичного перетворення. Він починає усвідомлювати мотивацію свого персонажа, його прагнення, конфлікти та бажання. Уява дозволяє акторові відчувати себе в ситуаціях, яких він, можливо, ніколи не переживав у реальному житті. Уява також допомагає акторові у взаємодії з партнерами.

Під час репетицій або виступів актор часто зіштовхується з необхідністю швидко реагувати на нові обставини або неочікувані зміни в сцені. Саме уява дозволяє миттєво адаптуватися до таких ситуацій, винаходячи нові способи реагування, нові інтерпретації дії. Уява розширює творчі можливості актора, роблячи його більш гнучким і готовим до несподіваних викликів. Є і такі цікаві думки стосовно елемента “уяви”: “Уявлення спирається на пам’ять і має у своєму розпорядженні її дані, комбінуючи з них усе нові й нові поєднання. Це одна з форм зв’язку уявлення з дійсністю” [49, с.54].

Існує кілька видів уяви, кожен з яких має свої особливості і використовується в різних контекстах. Уява є складним психологічним процесом, який відіграє ключову роль в творчій діяльності, зокрема в акторській майстерності та сценічній дії.

“Активна уява”. Цей вид уяви передбачає свідому, цілеспрямовану діяльність людини, яка навмисно створює нові образи та ідеї. Активна уява використовується в творчих процесах, коли людина свідомо працює над створенням образу, сюжету або певного продукту.

“Пасивна уява”. У цьому випадку образи виникають мимоволі, без свідомого контролю або наміру. Пасивна уява проявляється, наприклад, під час сновидінь або у випадках, коли думки людини безконтрольно “переносять” її в інші світи. У творчій діяльності пасивна уява може проявлятися у вигляді несподіваних ідей або натхнення, які не були заздалегідь сплановані.

Фантазія є наступним етапом, де актор починає активно використовувати свою уяву для створення нових ідей та рішень у процесі побудови образу. “Свідомість митця, який апріорі живе намірами, устремліннями, надіями, мріями, сподіваннями, образами, ілюзіями, видіннями у певних, і не обов’язково творчого характеру обставинах, перетворюється на таку собі фантом-машину, що продукує фантастичні ідеї, втілені в образних структурах” [10, с. 292].

Фантазія відрізняється від уяви тим, що вона не просто сприймає реальність і переносить її в свідомість актора, а трансформує її, створюючи щось абсолютно нове і оригінальне. В акторській грі фантазія — це джерело інновацій, яке дозволяє виходити за межі звичних схем і створювати унікальні, нестандартні інтерпретації ролей.

Фантазія дозволяє акторові експериментувати зі своїм персонажем, додавати нові риси, відтінки, створювати неочікувані взаємодії між персонажами. Наприклад, під час роботи над роллю актор може уявити собі, як його персонаж поведився б у незвичайних, екстремальних ситуаціях, що виходять за межі сюжету п'єси. Такий підхід розширює можливості інтерпретації образу і додає нові емоційні шари. “Для актора фантазувати - значить внутрішньо програвати. Фантазуючи, актор НЕ в нестямі малює предмет своєї уяви, а самого себе відчуває чинним в якості способу” [14].

Сценічна дія потребує від актора постійного творчого пошуку, що ґрунтується на вірі в реальність запропонованих обставин і здатності втілювати внутрішній світ персонажа через зовнішні дії. У цьому процесі уява і фантазія допомагають акторові знаходити нові рішення для реалізації свого завдання на сцені, постійно збагачуючи його гру.

Сценічна свобода. Вона проявляється у здатності актора вільно виражати свої думки, емоції та внутрішній світ персонажа, не обмежуючи себе зовнішніми чи внутрішніми факторами, такими як страх, невпевненість або технічні складнощі. Сценічна свобода дає акторові можливість максимально реалізувати свої творчі задуми і знаходити нові підходи до виконання ролі. Актор не лише виконує певні завдання, а й дозволяє собі реагувати на зміну обставин, партнерів і внутрішній стан свого персонажа. Свобода на сцені дає можливість імпровізувати, шукати нові форми вираження та не обмежуватися чітко визначеними рамками. Актор, який має сценічну свободу, здатен гнучко адаптуватися до будь-яких змін у виставі, зберігаючи при цьому правдивість і глибину своєї гри. Вона не виникає миттєво, а досягається через глибоке

розуміння свого персонажа, досконале володіння технікою та роботу з внутрішніми бар'єрами. Свобода на сцені — це не лише вміння діяти без страху перед помилками, а й здатність повністю зосередитися на внутрішньому житті персонажа та його взаємодії з іншими. Тобто сценічна свобода вимагає від актора як технічної майстерності, так і глибокого емоційного занурення в роль.

Сценічна свобода має два боки: зовнішній і внутрішній. Ці два аспекти взаємодіють між собою:

Внутрішня сценічна свобода. Це здатність актора вільно висловлювати свої емоції, думки та внутрішні імпульси без страху чи обмежень. Внутрішня свобода стосується емоційної і психологічної розкритості актора, його здатності проживати кожен момент ролі максимально органічно та правдиво. Вона включає в себе подолання внутрішніх бар'єрів, таких як сором'язливість, страх перед публікою, сумніви щодо власної майстерності.

Зовнішня сценічна свобода. Зовнішня свобода стосується фізичної розкритості актора та його здатності вільно використовувати своє тіло, голос, міміку і жести для вираження емоцій і думок персонажа. Це здатність актора вільно рухатися на сцені, використовувати простір, а також включає в себе технічну майстерність — контроль над тілом, голосом, жестами та іншими засобами вираження, що дозволяє акторові впевнено виконувати навіть найскладніші сценічні дії.

Обидва боки сценічної свободи — внутрішній і зовнішній — тісно взаємопов'язані. Без внутрішньої свободи актор не зможе досягти емоційної правдивості, а без зовнішньої — не зможе передати ці емоції глядачеві.

Запропоновані обставини, “ЯКБИ”. Ці концепції були розроблені Костянтином Станіславським і є основою його системи, що допомагає акторам зануритися в реальність персонажа та діяти природно в умовах театральної гри.

Запропоновані обставини — це всі ті умови, в яких існує персонаж під час вистави. Вони включають час і місце дії, соціальне оточення, ситуацію, в якій знаходиться персонаж, його стосунки з іншими персонажами, події, які відбулися до початку дії, а також внутрішній стан героя. Це все, що визначає поведінку персонажа і його мотиви на сцені. Для актора важливо глибоко вивчити і зрозуміти ці обставини, щоб діяти природно і логічно в межах заданої реальності. Запропоновані обставини не обмежуються лише тим, що прописано в сценарії. Актор, використовуючи свою уяву, може деталізувати й доповнити ці обставини, щоб зробити гру більш переконливою та правдивою. Він повинен "жити" в цих обставинах, діяти так, ніби вони реальні, навіть якщо вони вигадані або умовні.

Прийом "якби" — це інструмент, який допомагає акторові увійти в запропоновані обставини і повірити в їхню реальність. "Прийом "Якби" охороняє актора від штампа і спонукає його самостійно творити" [14]. Суть цього прийому полягає в тому, що актор запитує себе: "Що б я зробив, якби опинився в таких обставинах?" Це питання стимулює акторську уяву та дозволяє розвинути в собі віру в запропоновані обставини. Прийом "якби" допомагає акторові перейти від абстрактного розуміння ситуації до конкретного емоційного та фізичного реагування на неї. Відповідаючи на питання "якби", актор шукає власні переживання і мотивації, які могли б відповідати діям і бажанням його персонажа. "Переживання актора в ролі є не тільки емоційним актом, а насамперед інтелектуальним, тобто думати — означає теж переживати, жити. Знати відповідь на питання, як визначити необхідну думку, мислення із потоку внутрішніх та зовнішніх подразнень, що атакують актора на сцені, є шлях до вірного самопочуття в ролі" [5, с. 7].

Запропоновані обставини і прийом "якби" тісно пов'язані між собою. Запропоновані обставини визначають контекст і правила, в яких діє персонаж, а "якби" допомагає акторові знайти особисту мотивацію для того, щоб органічно діяти в цих обставинах. Ці елементи працюють разом, щоб актор міг

створити переконливу, глибоку гру, яка правдиво відображає внутрішній світ персонажа і зовнішні події, в яких він бере участь.

Завдяки запропонованим обставинам актор отримує необхідну інформацію для розуміння свого персонажа та його місця в драматичному контексті. А за допомогою "якби" він встановлює емоційний контакт із ситуацією, знаходить спосіб увійти в роль і передати її правдиво. "Мій особистий досвід переконує мене в тому, що точно визначене місце дії полегшує етюдну роботу актора. Виходячи на свій перший етюд, актор зразу ж потрапляє в умови того простору, який йому треба обживати в процесі всієї по- дальшої роботи" [21, с. 39].

Взаємодія. Сценічна дія є центральним елементом театрального мистецтва, що охоплює емоційні аспекти взаємодії акторів на сцені. Вона визначається комплексом драматичних обставин, включаючи розвиток персонажів, їхні стосунки, взаємозв'язки, а також контекстуальні умови, які складають просторово-часовий вимір дій. Взаємодія з партнером є ключовим компонентом, що в значній мірі впливає на якість і глибину сценічної дії. Актори не лише виконують свої ролі, але й активно реагують на дії та емоції один одного, що створює динамічний обмін енергією та спонтанність. Цей взаємний вплив дозволяє акторам створювати більш автентичні і вірогідні образи, що відображають складність людських стосунків, емоцій та переживань.

Дослідження показують, що якість сценічної взаємодії може суттєво змінювати сприйняття вистави глядачами. Коли актори успішно співпрацюють, вони здатні досягати високого рівня інтерпретації та імпровізації. Взаємодія не обмежується лише вербальним спілкуванням; невербальні знаки, такі як міміка, жести, а також використання простору, грають важливу роль у цій комунікації. З огляду на це, можна стверджувати, що сцена існує в контексті колективної творчості, де кожен актор вносить свій внесок у загальний результат. І як говорив Гротовський "Навіть, якщо людей

було кілька і вони діяли одночасно, «Дія» ніколи не ставала груповим звітом – лише індивідуальним» [48, с. 23]. Це підкреслює важливість партнерства на сцені як одного з основних аспектів акторської майстерності, що, у свою чергу, формує основу для художнього вираження в театральній практиці. Високий рівень професіоналізму і взаєморозуміння між акторами сприяє створенню глибоких моментів драматичного впливу, що залишають незабутнє враження на глядачів.

Емоційна пам'ять. Емоційна пам'ять полягає в тому, що актор черпає свої власні емоційні переживання із минулого, щоб створити реалістичні емоції на сцені. Наприклад, якщо персонаж на сцені переживає горе чи радість, актор може використати власні спогади про подібні ситуації в своєму житті, щоб відчувати ці емоції знову і передати їх глядачеві. Це дозволяє уникнути механічної гри, коли емоції виглядають штучно або перебільшено. «Актор може викликати в собі те чи інше почуття виходячи зі свого власного емоційного досвіду. Виникнувши спочатку, як поживлення багаторазово випробуваного в життя, сценічне почуття надалі приводиться в зв'язок з вигаданими сценічними приводами» [14].

Емоційна пам'ять працює на глибинному рівні: актор пригадує не тільки саму подію, а й ті емоції, які він відчував у той момент. Емоційна пам'ять є мостом між особистими переживаннями актора та емоційними переживаннями його персонажа. Завдяки використанню спогадів актор може відтворювати потрібні емоції щоразу, коли це необхідно, зберігаючи таким чином правдивість і цілісність образу. Емоційна пам'ять є дуже потужним інструментом, але її використання вимагає від актора глибокого розуміння своїх почуттів і вміння керувати ними. Одна з головних переваг емоційної пам'яті полягає в тому, що вона допомагає створити щирі та індивідуальні емоційні реакції, які роблять гру актора унікальною.

Це дозволяє йому не просто копіювати зовнішні прояви емоцій, але переживати їх насправді, що значно підсилює вплив на глядача. Однак

використання емоційної пам'яті може бути і складним. Актори повинні вміти працювати з власними спогадами та не допускати, щоб минулі переживання надто сильно впливали на їхню психіку. Важливо знаходити баланс між особистими емоціями і сценічною дійсністю, щоб емоційна пам'ять допомагала грі, а не заважала їй. Це вимагає глибокої саморефлексії та регулярної практики.

Ефективне використання емоційної пам'яті вимагає від актора ретельної роботи над собою, вміння керувати своїми емоціями та знаходити баланс між особистими переживаннями та сценічною реальністю.

2.3. Опанування майбутніми акторами сценічною дією в процесі фахового навчання

Опанування сценічної дії — одне з ключових завдань у підготовці акторів у процесі їхнього професійного навчання. “Головним носієм театральної дії є актор, у творчості якого втілена суть театру: здатність захоплювати глядачів художнім видовищем безпосередньо, що протікає в них на очах життя, творчим процесом її втілення. Акторський образ створюється на основі п'єси і її тлумачення режисером — постановником спектаклю. Проте актор залишається самостійним художником, здатним лише йому одному доступними засобами відтворити на сцені живий людський образ, передати складність і багатство людської психології”[46].

Розглянемо докладніше різні аспекти оволодіння сценічною дією в акторському навчанні. Для того, щоб опанувати сценічну дію, актори проходять безліч практичних занять та вправ. Ось деякі з них:

Опанування сценічною дією майбутніми акторами тісно пов'язане з їхньою взаємодією з режисером у процесі професійного навчання. Режисер відіграє ключову роль у формуванні акторської майстерності, спрямовуючи актора у створення сценічних образів, інтерпретації ролей та пошуку виразних

засобів. Важливо, щоб актор і режисер працювали у тісній творчій співпраці, що допомагає акторам глибше розуміти сценічну дію та розкривати свій потенціал.

Режисер допомагає акторам освоїти особливості сценічної дії через різні методи, будь то робота з текстом, аналіз мотивацій персонажів або пошук правильних фізичних та емоційних рішень для сцен. Він спрямовує актора до більш точного та осмисленого виконання ролі, знаходячи баланс між свободою творчості актора та загальною концепцією постановки. Актор, у свою чергу, навчається сприймати зауваження та пропозиції режисера, адаптувати свої дії до сценічних вимог та знаходити нові рішення для свого персонажа. “Режисер, крім логіки й дослідницького мислення, мусить володіти образним мисленням, темпераментом, силою переконання, одухотвореністю і, звичайно, мати акторські дані. Режисер не тільки мусить уміти пояснити акторові роль, яку той має зіграти, але й захопити його своїми образними ідеями. У цьому суть режисури” [37, с. 22].

У процесі репетицій актори вчаться розуміти завдання, які ставить перед ними режисер, та втілюють їх у дії. Взаємодія з режисером вчить актора бути гнучким та відкритим до нових ідей, працювати над собою, розвиваючи як фізичні, так і емоційні аспекти сценічної дії. Така співпраця допомагає акторам не лише покращувати свої технічні навички, а й глибше розуміти сенс твору, структуру драматургії та те, як кожен їхній рух та слово має служити спільному задуму вистави. Таким чином, взаємодія актора з режисером є важливим компонентом у оволодінні сценічною дією. Ця взаємодія допомагає акторам глибше розкривати образи, краще розуміти сценічний простір та створювати гармонійні, виразні сценічні дії.

«Етюди та імпровізації». Ці вправи допомагають акторам вчитися реагувати на обставини, які вони створюють самі або разом з партнерами по сцені. Це допомагає розвивати спонтанність та природність сценічної дії. “Художній смак студентів не повинен допускати награвання почуттів,

демонстрації стану. До цього часу студент має бути готовим до активної справжньої дії, внутрішньо вільним і мобілізованим для зустрічі з несподіванками, мусить упевнено володіти імпровізаційним самопочуттям” [26, с.13].

Етюди допомагають актору опрацювати емоційні стани, взаємодію з партнером та органічне існування у запропонованих обставинах. Через них майбутній актор освоює базові сценічні завдання, навчається концентруватися на діях та розкриває свій творчий потенціал. Імпровізація, у свою чергу, сприяє розвитку спонтанності та вміння вільно виражати себе у будь-яких сценічних умовах. Вона вчить адаптуватися до несподіванок, бути гнучким та знаходити нові підходи до сценічної дії, не спираючись на заздалегідь підготовлений текст чи сценарій. Обидва методи є незамінними для формування універсального, готового до будь-яких викликів актора, здатного органічно існувати у будь-якій театральній ситуації. Акторська творчість потребує глибокого вивчення життя та поєднання сценічної дії із реальністю. Етюдний метод дає змогу не лише аналізувати обставини і людські стосунки в п'єсі, а й досліджувати себе в контексті ролі.

«Робота з об'єктом». Актори навчаються взаємодіяти з предметами на сцені, що допомагає усвідомлено вибудовувати їхні дії та робити їх правдивими. Об'єкт стає інструментом, який допомагає актору сконцентруватися, поринути у процес і створити правдиву сценічну реальність. Через роботу з предметами актор навчається взаємодіяти з навколишнім середовищем, що допомагає краще розуміти простір та своє місце у ньому.

При роботі з об'єктом важливо, щоб дії актора були осмисленими та виправданими. Це допомагає уникнути формальності та механічності, створюючи відчуття живої взаємодії з предметом. Об'єкт у сцені може бути використаний не лише за своїм прямим призначенням, але і як засіб для передачі настрою, емоцій або навіть як символ чогось глибшого.

Робота з предметом також розвиває увагу до деталей та точність руху. Актор вчиться відчувати вагу, форму та текстуру предмета, що робить його дії переконливішими для глядача. Таким чином, через такі вправи майбутній актор розвиває органіку та впевненість у сценічній дії, роблячи свої рухи та взаємодії з навколишнім світом природними та усвідомленими.

«Фізична підготовка та пластика». Пластика тіла відіграє важливу роль у вираженні емоцій та характеру персонажа. Заняття з пластики та танцю допомагають акторам опанувати тілесні засоби виразності. “Оскільки для актора інструментом у роботі є він сам, тобто його тіло, голос, почуття, думки, то дуже важливо досконало вивчити цей інструмент та навчитися володіти й керувати ним” [18, с. 140].

Предмет «Сценічний рух» у театральному університеті відіграє ключову роль у формуванні актора та його здатності до повноцінного сценічного існування. Опанувати сценічну дію на цьому предметі можна через комплексну роботу з тілом, простором та емоційним станом. Заняття спрямовані на розвиток фізичної виразності, гнучкості та усвідомленості у русі, що допомагає актору використовувати своє тіло як основний інструмент для створення образів на сцені.

Щоб опанувати сценічну дію, студенту необхідно навчитися контролювати кожен свій рух, розуміти його значення та вміти адаптувати його до різних сценічних ситуацій. Це досягається через регулярні вправи на координацію, баланс, ритм та імпровізацію, які допомагають акторам здобути впевненість у рухах та розвинути здатність органічно існувати у просторі сцени.

Робота над сценічним рухом включає також розвиток пластики, яка допомагає актору виразно передавати емоційні стани та взаємодіяти з партнерами без слів. Це вчить актора відчувати ритм сцени та гармонію у колективному русі. Танці не менше допомагають майбутнім акторам навчитися оволодіти своїм тілом, ритмом та простором, що є важливою частиною їхнього

професійного навчання. У процесі занять танцями актори розвивають координацію, гнучкість та пластику, що дозволяє їм більш вільно та органічно існувати на сцені. “Сценічна пластика в умовах сучасного соціомистецького простору – універсальний засіб розширення меж драматичного театру. Використання елементів пластичної культури актора дозволяє актуалізувати драматургічну дію” [1, с. 135].

Робота над хореографією також сприяє розвитку усвідомленості у рухах. Актор навчається відчувати своє тіло та його взаємодію з навколишнім середовищем, що допомагає йому не лише в танцювальних номерах, а й у драматичних сценах, де фізична дія грає важливу роль. Через танці актори опановують ритм і динаміку, що робить їх сценічні рухи більш точними і виразними.

Ще одним важливим аспектом є емоційна промовистість, яку актор розвиває через танець. Рухи стають не просто фізичною дією, а й засобом передачі почуттів та настроїв. Це допомагає акторам глибше занурюватися в образи своїх персонажів і робити їхню поведінку на сцені багатозначною та переконливішою. “Студійні методи роботи, прискіплива увага до ритму та музичності драматичної дії допомогли Л. Курбасові створити за одним із найяскравіших зразків української модерної драми першу художньо послідовну українську символістичну виставу” [17, с. 33]. Таким чином, оволодіння сценічною дією на цих предметах досягається через постійну практику, фізичну та пластичну підготовку, розвиток усвідомленості у рухах та вміння використовувати тіло для передачі емоцій та драматичних ідей.

Предмет "Сценічна мова" в театральному університеті спрямований на розвиток здатності актора використовувати голос, як інструмент для створення виразної та емоційно-насиченої сценічної дії. Опанування сценічною дією через сценічну мову досягається шляхом роботи над голосом, його силою, гнучкістю та виразністю. Актор вчиться говорити так, щоб його голос не тільки був чутний у залі, а й передавав зміст, емоційні стани та внутрішні переживання персонажа.

“Однією з найважливіших складових акторської майстерності є комплексне оволодіння елементами словесної дії. Без цього професійне становлення актора неможливе. Значимими аспектами і важливими характеристиками сценічного мовлення особистості актора будьякого віку є вільне володіння правильною літературною вимовою, чіткою дикцією, фонаційним диханням, звучним і сильним голосом, оскільки актори, безперечно, несуть етичну відповідальність за рівень технічно-мовленнєвої компетентності, що лунає зі сцени та медіапростору” [26, с.145].

Одним із найважливіших аспектів є робота над диханням, яке має бути вільним та глибоким, щоб голос звучав потужно та природно. Освоєння правильного дихання допомагає акторам не лише керувати своїм голосом, а й зберігати енергію протягом тривалих вистав. Також велика увага приділяється артикуляції та дикції – чіткість вимови допомагає акторам донести текст до глядача, зберігши при цьому природність та органічність.

Крім того, у сценічній мові важливий зв'язок між тілом та голосом. Рух та голос повинні працювати разом, створюючи єдиний виразний образ. Наприклад, емоційні стани персонажа передаються як словами, так і інтонацією, ритмом мови, і навіть тілесними реакціями. Актор навчається поєднувати рух із промовою, щоб кожне слово та кожна дія підтримували один одного, посилюючи сценічну дію.

Таким чином, оволодіння сценічною дією через предмет "Сценічна мова" можливе через розвиток голосу як виразного інструменту, роботу над диханням, дикцією та усвідомлення зв'язку між голосом, тілом та емоціями. Це створює гармонійний та повноцінний сценічний образ, який глибоко впливає на глядача.

2.4. Метод дійового аналізу

Метод дійового аналізу базується на ідеї, що кожна сценічна дія повинна бути органічною та цілеспрямованою, спрямованою на досягнення конкретної мети. Цей метод допомагає акторам розуміти внутрішню логіку дій персонажа і послідовно втілювати її на сцені, що робить гру глибокою, правдивою та мотивованою. Ще один важливий підхід до освоєння сценічної дії в професійній підготовці актора, який досліджували як теоретики, так і практики театру, — це метод дієвого аналізу, що також має коріння у вченні Станіславського. Хоча Станіславський не встиг систематизувати та описати цей метод у вигляді чітких рекомендацій, його учні не тільки зафіксували цю ідею, а й значно розвинули її. Детальний опис методу і його практичні застосування викладено у роботах таких видатних театральних педагогів, як М.Й. Кнебель, І.Б. Малочевська, Б.Є. Захава, А.М. Поламишев, В.М. Фільштинський, П.М. Єршов, Л.П. Новицька та інших.

Важливим аспектом методу дійового аналізу є постійне запитання: "Що я роблю?" Це питання допомагає акторові розуміти, якою є його дія в кожному моменті і що він намагається досягти. На відміну від механічного виконання ролі, де увага актора може бути зосереджена на зовнішніх проявах (жести, міміка, рухи), метод дійового аналізу заглиблює актора у внутрішню логіку персонажа і допомагає зрозуміти його психологічні й емоційні мотиви. Важливо розрізняти дії, які можна назвати активними (вони спрямовані на досягнення мети через конкретні дії), і пасивні дії (коли персонаж не намагається активно змінити ситуацію). Метод дійового аналізу вчить акторів завжди шукати активні дії, які можуть дати результат і вплинути на розвиток подій у сцені.

Метод дійового аналізу складається з наступних елементів:

Аналіз запропонованих обставин. Саме запропоновані обставини визначають, у яких умовах діє персонаж і як вони впливають на його

поведінку. Запропоновані обставини — це всі фактори, які формують світ персонажа та середовище, в якому він знаходиться. Вони включають зовнішні умови (час, місце, соціальне середовище), а також внутрішні обставини (емоційний стан персонажа, його мотивація, бажання, страхи). Актори та режисери використовують аналіз запропонованих обставин, щоб глибше зрозуміти контекст кожної сцени і того, як він впливає на дії персонажів. Аналіз запропонованих обставин охоплює такі ключові аспекти:

Час і місце дії. Це основні фактори, які визначають реальність, у якій існує персонаж. Актор повинен чітко розуміти, в якій епосі відбуваються події, який сезон, час доби і конкретне місце (кімната, вулиця, ліс, місто). Кожен із цих аспектів впливає на поведінку персонажа: його одяг, мова, жести, стосунки з іншими.

Соціальне та культурне середовище. Цей аспект стосується того, в якому соціальному класі або культурі живе персонаж, які існують у суспільстві норми поведінки, що очікується від персонажа з його соціальним статусом. Це впливає на те, як персонаж висловлює свої думки, наскільки він вільний у своїх діях, яких правил він повинен дотримуватися.

Події, що передували дії на сцені. Важливо зрозуміти, що сталося з персонажем до початку конкретної сцени або вистави. Цей аналіз дозволяє акторові знайти мотивацію для дій на сцені і усвідомити, чому персонаж реагує на події таким чином. Минуле персонажа може включати як тривалі життєві події, так і недавні ситуації, які безпосередньо впливають на його емоційний стан.

Внутрішній світ персонажа. Запропоновані обставини включають також внутрішні мотиви, бажання, страхи і конфлікти персонажа. Актор має проаналізувати, що спонукає його героя діяти саме так. Це стосується особистих прагнень персонажа, його внутрішніх суперечностей і психологічних особливостей.

Стосунки з іншими персонажами. Актор повинен чітко розуміти, які стосунки він має з кожним із персонажів: це можуть бути дружні, конфліктні, любовні або професійні відносини. Стосунки впливають на те, як персонаж поводить себе з іншими, які емоції проявляє, як змінюється його поведінка в залежності від того, хто знаходиться поруч.

Аналіз подій. “Подія – це дійовий факт, який змінює лінію поведінки персонажу в дає поштовх всім персонажам п’єси оцінити і відіграти цей факт згідно з завданням ролі. Подія тісно пов’язана із запропонованими обставинами. У театральній виставі подія – процес, який розгортається на очах у глядача. Через оцінку факту здійснюється перехід від події до події” [13].

Події є основою драматичної структури п’єси і відображають всі важливі зміни, які відбуваються на шляху персонажа. Кожна подія є тим поворотним моментом, що змінює ситуацію та штовхає персонажа на нові дії або викликає певні емоційні реакції. Актор повинен аналізувати ці події, щоб зрозуміти, чому персонаж поводить себе так, а не інакше, що змінює його мотиви та які наслідки для нього мають ці зміни.

Аналіз подій полягає у вивченні кожної сцени, розгляді того, що саме відбувається в ній, і визначенні, які дії персонаж повинен виконувати у відповідь на ці події. Актор повинен поставити собі такі питання “Що сталося у сцені, як це впливає на мого персонажа, яку нову інформацію отримав мій персонаж, як змінилися його цілі, емоції та ставлення до інших персонажів?”

Аналіз подій у дійовому аналізі ролі дозволяє акторові чітко розуміти, що відбувається на сцені, які події впливають на його персонажа і як ці події змінюють його поведінку та внутрішній стан. Події — це своєрідні "вузлові точки", що штовхають персонажа до нових дій і рішень.

Оцінка фактів. Оцінка фактів у дійовому аналізі ролі є важливим аспектом, який допомагає акторові глибше зрозуміти, як його персонаж реагує на події та зміни в обставинах, що відбуваються на сцені. Це процес, під час якого персонаж осмислює інформацію, з якою стикається, і визначає своє

ставлення до неї. Для актора це означає усвідомлене вивчення того, як його персонаж сприймає і оцінює всі події, факти і взаємодії з іншими персонажами.

Важливо зрозуміти, що оцінка фактів завжди ґрунтується на минулому досвіді персонажа, його мотиваціях, бажаннях і страхах. Для актора оцінка фактів стає способом зрозуміти, чому його персонаж реагує певним чином на події, і як ця реакція впливає на подальші дії.

Оцінка фактів також визначає емоційний стан персонажа. Наприклад, якщо персонаж дізнається про зраду, його оцінка цієї події викличе в ньому певні емоції, такі як гнів, сум чи розчарування, і спонукатиме до відповідних дій. Те, як персонаж оцінює і "перетравлює" цю інформацію, впливає на те, які саме дії він виконає на сцені: він може вирішити конфронтувати з іншими, змінити свій план дій або навіть повністю переглянути свої цілі.

Важливим є те, що оцінка фактів завжди є активним процесом — персонаж не просто сприймає події, а рефлексує, робить висновки та діє відповідно до своєї оцінки ситуації.

Визначення надзавдання. Надзавдання у дійовому аналізі ролі — це головна мета, яку переслідує персонаж протягом усієї вистави або п'єси. Надзавдання ролі — це головна мета героя, яка може називатися по-різному. Це внутрішнє прагнення, що визначає всю поведінку персонажа, його дії, реакції та рішення.

Надзавдання є рушійною силою для персонажа на всіх етапах розвитку сюжету, і воно допомагає акторові чітко зрозуміти, чому персонаж діє саме так, які мотиви спонукають його до дій і яку кінцеву мету він хоче досягти.

У дійовому аналізі ролі надзавдання відіграє важливу роль, оскільки воно надає цілісність усім сценам і діям персонажа. Незалежно від того, як змінюються обставини або конкретні ситуації, персонаж завжди прагне до своєї головної мети. Визначення надзавдання дозволяє акторові будувати логічний і послідовний розвиток образу протягом усієї п'єси, забезпечуючи

органічність та емоційну правдивість гри. “Для надзавдання треба шукати слова точні, яскраві, які б хвилювали виконавця. Визначивши таке надзавдання, актор повинен ще пропустити його через себе, зробити власним, близьким і зрозумілим. Ось тоді надзавдання ролі буде активно брати участь у всьому, що ви станете робити на сцені, буде наповнювати ваші дії активною і пристрасною силою” [33, с. 18].

Надзавдання зазвичай має більш загальний, глобальний характер, що охоплює всю виставу. Наприклад, персонаж може прагнути досягти любові, захистити свою родину, здобути владу або відстояти свою гідність. Ці загальні прагнення пронизують усі дії персонажа, визначаючи, як він поводить себе в кожній сцені.

Таким чином, надзавдання є внутрішньою силою, що формує поведінку персонажа, даючи акторові чітке розуміння того, до чого він прагне, і мотивуючи кожен його дію на сцені.

Визначення наскрізної дії. “Наскрізна дія” в дійовому аналізі ролі — це безперервна лінія дій персонажа, яка поєднує всі його окремі дії протягом вистави або п'єси в єдине ціле. Вона виражає головну мету персонажа, його прагнення або надзавдання, яке він намагається реалізувати через всі епізоди, сцени та взаємодії. Наскрізна дія допомагає акторові зберігати логічну і послідовну поведінку персонажа протягом усього драматичного твору, роблячи його образ цілісним та органічним” [33, с. 32].

Наскрізна дія пов'язана з надзавданням, оскільки вона є тим механізмом, через який персонаж реалізує свою головну мету. Кожна конкретна дія в сцені є частиною більшого процесу, спрямованого на досягнення цієї мети.

Наприклад, якщо персонаж прагне досягти свободи або влади, всі його дії — як зовнішні, так і внутрішні — будуть спрямовані на це, навіть якщо в окремих сценах він зустрічається з перешкодами чи конфліктами.

Наскрізна дія як ключовий елемент акторської майстерності розглядалася багатьма видатними режисерами і театральними теоретиками,

кожен з яких вносив свої унікальні ідеї у трактування цієї концепції. Гротовський, видатний польський режисер і теоретик театру, бачив наскрізну дію як частину своєї концепції "бідного театру", де акцент робився на фізичній та духовній взаємодії актора з матеріалом. "Артистові сцени потрібно, не менш ніж іншим майстрам, уміти вбирати в себе матеріал, що його оточує, щоб потім пройняти його вогнем своєї обдарованості і відобразити перед глядачем тип з усією його характерною життєвою правдою" [41, с. 16].

Він вважав, що наскрізна дія не лише є технічним елементом, а глибоким духовним процесом, який веде актора до самопізнання та самоідентифікації через роль. Для Гротовського наскрізна дія була безперервною внутрішньою роботою актора, що відображала прагнення до внутрішньої правди і щирості на сцені. Актор, на його думку, мав бути абсолютно залученим до дії, щоб повністю "прожити" її, і це проживання було набагато важливішим за зовнішню форму. Єжи Гротовський прагнув виховати актора, який би на сцені майстерно керував своїм тілом і голосом, розумів внутрішні психічні процеси, володів власною енергією та міг впливати на партнерів і публіку. Такий акторський образ базувався на концепціях А. Арто щодо важливості дихання та звукового супроводу ролі, використовував енергетичні техніки з буддизму і східних бойових мистецтв, а також спирався на здобутки сучасної психології, щоб глибше розкривати підсвідомі та творчі імпульси актора.

Вибудовування лінії ролі. «Вибудовування лінії ролі» — це процес послідовного створення органічного, логічного і безперервного розвитку персонажа протягом усього твору. Цей елемент є одним із найважливіших аспектів акторської майстерності, оскільки він дозволяє акторові побудувати цілісну і послідовну роль, де кожна дія має чітке пояснення і мотив. Вибудовування лінії ролі забезпечує акторові структуру, яка допомагає створювати природний і емоційно насичений образ.

Лінія ролі — це послідовність дій персонажа, що веде його від початку вистави до кінця, через всі події і зміни, що відбуваються з ним протягом розвитку сюжету. Лінія ролі відображає, як персонаж реагує на різні ситуації, які рішення він приймає, як змінюється його внутрішній стан і зовнішня поведінка. Це своєрідна "дорога", якою персонаж іде протягом всієї п'єси, і кожна подія на цьому шляху є важливим етапом у його розвитку. “Розповісти лінію ролі досить важко. Зробити це актор зможе тільки тоді, коли в нього вже склалося ясне уявлення про всю п'єсу. Коли не тільки він, але і усі виконавці зможуть оцінити запропоновані обставини п'єси і розібратися в послідовності своїх вчинків” [20].

У дійовому аналізі ролі процес вибудовування лінії починається з глибокого аналізу тексту п'єси та персонажа. Актор повинен розуміти, чого прагне його персонаж (надзавдання) і які конкретні цілі він переслідує в кожній сцені. Лінія ролі вибудовується через послідовність дій персонажа, які стають відповіддю на події і обставини, що відбуваються навколо нього. Важливою частиною цього процесу є аналіз мотивів, які спонукають персонажа діяти певним чином.

Для акторів ключовим моментом є усвідомлення того, як кожна дія пов'язана з наступною, і як вони всі спрямовані на досягнення головної мети персонажа. Це дозволяє створити безперервну логічну лінію розвитку образу, де кожна сцена і кожна дія впливають з попередньої.

Етюдні репетиції. «Етюдні репетиції» дозволяють акторам експериментувати з різними підходами до втілення персонажа, досліджувати його мотивації, дії та реакції в межах запропонованих обставин. Етюдні репетиції надають акторам можливість глибше зрозуміти свого героя через вільну творчість і імпровізацію, що допомагає знаходити нові рішення для сцен і розвитку образу. Вони базуються на принципі створення коротких сценічних етюдів, у яких актори працюють над окремими моментами або подіями з життя персонажа, які можуть бути частиною сюжету п'єси або

вигадані для більшого розуміння внутрішнього світу персонажа. “Можна не знати ще авторського тексту напам'ять, але треба знати основні події і вчинки діючих осіб п'єси, знати правильний хід їхніх думок. Тоді можна робити етюд і вимовляти поки свої, імпровізовані слова” [20].

Ці етюди дозволяють акторам вільно досліджувати різні аспекти ролі, без тиску дотримання фіксованого сценарію чи наперед визначеної структури. Важливою частиною етюдних репетицій є можливість пробувати різні варіанти дій, реакцій та емоцій, щоб знайти найбільш органічне рішення для персонажа.

Під час етюдних репетицій актори можуть працювати над внутрішніми мотивами свого героя, його реакціями на різні події та взаємодіями з іншими персонажами. Етюди допомагають глибше зрозуміти логіку і послідовність дій персонажа, що є ключовим у дійовому аналізі ролі. “Так Станіславський повстав проти старого, ним самим визначеного порядку підготовки вистави, почав обстоювати новий порядок, за яким п'єса аналізується в дії, в етюді з імпровізованим текстом” [21. с. 17].

Етюдні репетиції також дозволяють акторам працювати з партнерами, досліджуючи взаємодію між персонажами. Завдяки цьому актори можуть знайти нові способи реагування на дії і репліки інших персонажів, побачити можливі варіанти розвитку конфліктів або співпраці. Цей процес збагачує гру актора і робить його взаємодію з іншими на сцені більш живою і динамічною. У дійовому аналізі ролі — це процес, під час якого актор досліджує свого персонажа через імпровізацію та вільні сценічні вправи. Вони допомагають глибше зрозуміти внутрішні мотиви, емоції та логіку дій персонажа, дозволяючи знайти правдиві та органічні рішення для кожної сцени. “Якщо актор прагне бути досконалим — правдивим, розумним, емоційним, із збалансованим, органічним тілом, то три елементи — думки, емоції і тіло мусять перебувати в ідеальній гармонії. Тільки тоді, хай навіть упродовж короткого проміжку часу,

він буде на сцені виразнішим і більш значущим, аніж коли сидить, скажімо, у себе вдома” [9, с. 23].

Внутрішній монолог. Внутрішній монолог – один із найскладніших елементів акторської майстерності, оскільки в актора завжди приховано є бажання обмежитися лише зовнішніми виразниками, звичними в цій сцені. Внутрішній монолог і в житті, і на сцені – це внутрішня мова, яка вимовляється не вголос, а про себе, хід думок, виражений словами, який супроводжує людину завжди. Він народжується від оцінки актором того, що відбувається, від зіставлення своєї точки зору з думками партнера, що висловлюються.

Процес безперервного внутрішнього монологу у житті знайомий усім. Він народжується від того, що відбувається, від цілей, що стоять перед людиною. У гострі моменти життя ці монологи стають інтенсивними, емоційними, конфліктними. І завжди внутрішній монолог йде в тій мірі напруги, в якій живе людина.

Внутрішній монолог як процес, що відбувається і в житті, надає достовірності, допомагає актору захопитися образом і вимагає від нього глибокого проникнення у внутрішнє життя свого героя. Без внутрішнього монологу неможливе сприйняття та взаємодія на сцені, він допомагає опанувати «другий план» ролі, ритм ролі, змінює навіть тембр голосу. Немирович-Данченко стверджував, що від внутрішнього монологу залежить як розповісти, а від тексту – що розповісти.

В ідеалі на виставі напрацьований внутрішній монолог варіативно приходить до актора у розвитку сцени. Але було б помилкою думати, що він взагалі приходить до актора сам. Як і все на сцені, його виникнення під час виконання залежить від підготовчої роботи в процесі репетицій, особливо під час репетицій вдома, і спочатку навіть підготовлений внутрішній монолог приходить до актора вольовим зусиллям, як і все, що він робить на сцені.

РОЗДІЛ 3. РІЗНОВИДИ СЦЕНІЧНОЇ ДІЇ ТА ЇХ ПРАКТИЧНА РЕАЛІЗАЦІЯ

3.1. Метод фізичних дій К. Станіславського і біомеханіка В. Мейєрхольда

Акторське мистецтво вважається справжнім і високим лише тоді, коли актор наповнює свою гру щирою пристрасстю та справжніми емоціями. Станіславський, завдяки своїй системі, показав яким чином можна знайти ці справжні, ніким не відіграні людські почуття. Він звільнив акторів від необхідності надмірно зосереджуватися на власних емоціях і усунув ризик захоплення своїми почуттями на сцені.

К.С. Станіславський та його послідовники вважали, що театр має перетворювати світ, втілюючи високі гуманістичні цінності. Через це підготовка актора в театральній школі розглядалася як формування не тільки його професійних навичок, але й як розвиток особистості, становлення його духовного світу та світоглядних основ. Одним із головних завдань педагогів було виховання творчої індивідуальності актора, що включало цілеспрямований розвиток його акторських здібностей. У школі акторської майстерності ці здібності традиційно розвиваються за допомогою спеціальних психотренінгових вправ. Розробляючи систему акторської підготовки, Станіславський дійшов висновку, що актору необхідні регулярні вправи, «тренінг і дисципліна».

Його головне відкриття насправді являється в тому, що актор повинен спрямовувати увагу не на пошуки емоцій всередині себе, а на виконання сценічного завдання, що стало вирішальним кроком для розвитку акторської техніки. Альтернативні системи Станіславського — біомеханіка Мейєрхольда, метод Чехова, підходи Вахтангова — виникли як спроба не лише розвинути, але й протиставитися ідеям Станіславського.

Спостерігаючи за грою великих артистів, К.С. Станіславський, завжди хотів зрозуміти - чим вони відрізняються від інших “посередніх акторів” і що саме робить їхню гру справді великим мистецтвом. Тим чи іншим методом вони користуються в роботі над роллю і в створенні тієї самої “своєї” ролі, і чи не можна, визначивши елементи акторського мистецтва створити техніку, якою звичайний актор міг би користуватися, і яка б приводила актора до своєї ролі. Сучасні театральні митці розглядають вчення Станіславського як важливу частину театральної культури, яка вимагає дотримання певних принципів сценічної дії. Як зазначає Єжи Гротовський у «Бідному театрі», нові покоління художників мають шукати свої власні відповіді на питання, підняті Станіславським. Важко уявити розвиток техніки будь-якого мистецтва, не розуміючи його складових елементів. Станіславський зауважив, що для вирішення певного сценічного моменту ремесло пропонує мало прийомів, їх можна перерахувати на пальцях рук, тоді як природа надає безліч варіантів. А діяти необхідно саме за її законами. Він вважав це єдиним правильним шляхом і стверджував, що наштотхнути актора до тієї самої гармонії з природою здатна лише висока артистична техніка.

Здобути цю техніку можна через наполегливу роботу над собою та регулярні щоденні тренування. Підтверджуючи органічність як основу та вирішальну силу в акторському мистецтві, Станіславський розробив систему, яка допомагає наблизитися до цієї природності, заради якої і створений театр. Тільки до цього простого висновку він прийшов не відразу. “К. Станіславський зазначав, що почуття актора виникають внаслідок логічної, послідовної, доцільної й продуктивної фізичної дії” [36. с. 35].

Методика К.С. Станіславського свого часу справила справжній переворот у театральному мистецтві, адже він докорінно змінив підхід до створення вистави. Він ввів поняття «застільних» репетицій, які починалися з глибокого аналізу п'єси та створюваних персонажів. Завдяки цьому Станіславський підняв рівень загальної театральної культури та гри актора на

нову висоту. Проте, коли його система здобула визнання і зібрала навколо себе численних прихильників та учнів, сам Станіславський, будучи невтомним дослідником, побачив у ній потенційну небезпеку. Але полягав страх. в тому, актор буде розвиватися в односторонньому русі. Під час «застільного» етапу репетицій, коли акцент робився на інтелектуальному аналізі, працював лише розум актора, тоді як його фізичний апарат залишався пасивним.

Як наслідок, актор добре навчався мислити про свого персонажа, але не міг повноцінно діяти на сцені. Станіславський, який ніколи не залишався задоволеним досягнутими результатами, на подив усіх почав ретельний перегляд всієї своєї творчої системи. Все життя він розробляв новий, ніким не знайдений підхід, який згодом отримав назву “метод фізичних дій”. Цей метод ґрунтується на нерозривній взаємозалежності психічного і фізичного аспектів людського життя та надає акторові значну конкретність у його професійній діяльності. Головна ідея, яка закладена - це правильне організоване поєднання фізичних дій у сценічному образі, яке становить його фізичну лінію життя. Тому що, якщо актор хоче створити правдоподібний сценічний образ, він повинен викликати глибокі емоції і складні переживання в собі. Це можливо лише через усвідомлене та логічне виконання фізичних дій, що й складає суть цього методу. Саме тому, завдяки методу фізичних дій актори можуть досягати більшої глибини та автентичності в їхніх ролях.

К.С. Станіславський суворо забороняв акторам зосереджуватися на вивченні тексту. Згідно з його поглядом, така прив'язаність до слів і точного авторського викладу свідчила про безпорадність актора, що немає змоги втілити образ як слід. Найвищим досягненням у їхній майстерності вважалося, якщо актор, володіючи лише мінімальною кількістю необхідних слів, умів продемонструвати зміст сценічного епізоду, спираючись на правильну організацію фізичних дій. Це свідчило про досконале розуміння сценарію та здатність відтворити емоції і конфлікти через тілесні дії, а не тільки через слова. Станіславський вірив, що саме фізичні дії формують основну суть

кожної сцени, а текст лише доповнює цю складову, підкреслюючи значення ідей, що стоять за дією. “До органічно народженого почуття, без якого неможливе життя людського духу, можна прийти через фізичні дії, тобто через життя людського тіла. Адже ж обґрунтована, продуктивна і доцільна дія неможлива без створення життя людського духу! Це доводиться підкреслювати тому, що ця взаємна залежність підміняється дуже часто і в педагогіці, і в практиці односторонньою залежністю: здійснюйте правильні фізичні дії як такі, і виникнуть потрібні почуття, які помилково ототожнюються з «життям людського духу». Забуваючи при цьому про взаємозв’язок між дією і почуттям, про вмотивованість будь-якої дії” [31].

Коли актор ще не зумів знайти та детально окреслити цю схему, коли він не впевнений у правдивості своєї фізичної поведінки в рамках цієї структури, йому не слід відволікатися на інші думки. К.С. Станіславський наполягав на тому, що підготовку до виконання ролі слід починати з визначення логічної послідовності фізичних дій. Він вказував на необхідність працювати без тексту та без продуманих мізансцен, зосереджуючи увагу лише на змісті кожної окремої сцени, і вимагав репетирувати все згідно з цією схемою фізичних дій.

Таким чином, він стверджував, що роль, підготовлена за таким методом, вже буде готовою на тридцять п'ять відсотків. Станіславський зазначав, що актор не може повністю оволодіти роллю за один раз, адже в ній завжди залишається безліч незрозумілих аспектів. Тому він радив починати з найочевидніших і найзрозуміліших елементів, які легко запам'ятовуються.

Актор мав навчитися шукати істину в найпростіших фізичних діях, які, на його думку, є очевидними і безпосередніми. За його переконанням, саме правда фізичних дій призводить до віри у персонажа, а згодом усе це переходить у площину творчості. Слід зазначити, що фізичні дії не лише спрямовують актора в роботі над роллю, але й є головним засобом акторської виразності. Адже саме фізична поведінка найкраще передає внутрішній стан

людини. Відокремлення фізичного аспекту поведінки від психологічного – умовність, яка служить педагогічним прийомом, розробленим Станіславським, оскільки фізичні дії, залежно від запропонованих обставин, завжди перетікають у психофізичні.

Зараз розглянемо біомеханіку Мейєрхольда. Всеволод Мейєрхольд вважав, що актор повинен мати високу технічну підготовку, професіоналізм і культуру. Система вправ, відома як біомеханіка, спрямована на розвиток фізичних навичок актора. «Біомеханіка стала для Всеволода Мейєрхольда дієвим засобом, особливою «технологією», яка дозволила сформувати «нового актора», що має набір умінь і особових якостей, необхідних для забезпечення творчих задумів режисера» [47, с. 49].

Мейєрхольд довгий час хотів створити свій власний, який би відображав динаміку та енергію нового часу. Він вніс багато нового, а саме: експерименти з простором, експерименти зі сценічним рухом, а також з'явилися елементи цирку. Режисер бачив свою роль не просто як постановника, а як митця, який може вдихнути життя в текст і створити унікальне видовище. Всеволод Емільович думав і розумів, що режисер має бути лідером та натхненником для акторського складу. Він зосереджувався на русі, на хореографії, вважаючи, що рух та візуальний ряд здатні передати глядачеві не менше ніж слова. Режисер відіграє ключову роль в інтерпретації тексту та створенні концепції вистави. Він наголошує на внутрішньому світі персонажів та їх взаємодії.

Мейєрхольд казав, що саме технічна підготовка актора є буквально однією з найголовніших чинників в створенні вистави. Він порівнював свою систему біомеханіки з вправами для піаністів, а також підкреслював, що технічні вправи не дають прямого доступу до емоційної виразності, вони є необхідним інструментом для досягнення майстерності. «Біомеханіка Мейєрхольда – це система вправ, яка готує актора до своєрідного кодування, однозначного розуміння змісту жестів у певних позиціях-позах, що утворюють ілюзію виразного руху. Основна мета біомеханіки – миттєве

виконання актором завдань, отриманих від режисера. Мейєрхольд-режисер настільки чітко визначав зміст, емоційність, малюнок потрібної йому акторської гри, що не потребував акторської інтуїції, самобутньої трактовки актором сценічного образу» [11, с. 81].

Біомеханіка Мейєрхольда включала серію вправ, спрямованих на розвиток фізичної сили, гнучкості, координації і виразності. Ці вправи були розроблені на основі аналізу рухів італійських акторів комедії дельарте та практики видатних акторів світу. Мейєрхольд розробив та запропонував систему вправ, названих умовно «біомеханікою». Освоюючи технічні труднощі вправ і етюдів, він не отримує рецептуру проникнення в ліричну напругу, оволодівши технікою, – стає майстром. Техніка озброює фантазію. Актор драматичного театру отримав серію вправ, створених на основі аналізу сцен імпровізацій італійських акторів, на основі практики видатних акторів світу.

Школа Мейєрхольда починалася з того, що учень спочатку був слухачем, а потім і обов'язковим учасником лекцій, бесід, диспутів, які вели надзвичайно цікаві літератори, художники, музиканти, запрошені Мейєрхольдом. Це не могло не заряджати, не збагачувати, не могло не активізувати допитливість. І тільки після знайомства і спілкування акторів з видатними і цікавими особистостями, які так чи інакше мають відношення до творчості вони могли починати практичну роботу з біомеханіки. «Концепція біомеханіки В. Мейєрхольда полягала в тому, що вона розкріпачувала актора, надавала можливість «віддатися» ролі, сцені, ситуації «тілесно», відчувати радість актора - майстра від володіння власним тілом, як слухняним ідеально вивіреном інструментом. Біомеханіка дозволяє зовнішньо динамізувати раніше заданий нерухливий образ-маску. Внутрішній рух образу вона замінює зовнішнім рухом» [29, с. 21].

Багато часу майстер приділяв увагу саме роботі з тілом, він хотів виробити у акторів саме плавність рухів, для цього проводив заняття з танців,

акробатики художньої гімнастики. Біомеханічні вправи передбачали роботу над виразністю очей і рук, а також розвиток «електричної» реакції – миттєвої реакції на зовнішні подразники. Також Мейерхольд вважав, що акторська гра повинна переплітатись з образотворчим мистецтвом, а рух і музика мають неабиякий взаємозв'язок. Він використовував музику для розвитку почуття ритму і руху, а також навчав акторів розуміти характер рухів тварин і персонажів мистецтва. Система Мейерхольда була спрямована на створення нового типу актора – технічно підготовленого, культурного і здатного до самостійної творчості. Його методи та підходи продовжують надихати театральних діячів у всьому світі й залишаються актуальними й сьогодні.

Система Мейерхольда полягає в роботі «від зовнішнього до внутрішнього». За методом Станіславського актор підходить до ролі зсередини. Метод фізичних дій Станіславського ґрунтується на ідеї, що внутрішнє переживання актора можна активувати через послідовність зовнішніх фізичних дій. Актор через усвідомлені рухи і вчинки знаходить зв'язок з внутрішнім станом персонажа. Мейерхольд хотів досягти ідеальної пластики акторів, вимагаючи від них «економії виразних засобів». Його метод припускав, що рух йде від зовнішнього до внутрішнього. Саме з цієї причини Всеволоду Емільєвичу була близька система Станіславського, заснована на внутрішньому переживанні ролі. “У роботі необхідна постійна підтягнутість, збуреність, енергійність! Наші вистави повинні бути насичені волею! Головне призначення театру, як і музики — бути стимулом до активного життя. Умови? Киньте! У двадцятому році, напівголодний з діркою у плечі від туберкульозу, я почувався прекрасно і навіть закохувався...” [30, с. 61].

За Мейерхольдом, артисти повинні дотримуватися наступного ланцюжка: думка - рух - емоція - слово. Головною фазою акторської гри тут стає другий пункт, завдяки якому народжуються потрібні почуття. При цьому рух має бути перебільшеним, щоб достукатися до глядача. Всеволода Мейерхольда багато критикували за «біомеханіку», вважаючи, що режисер

перетворює акторів на маріонетки та позбавляє їх індивідуальності. Насправді його вправи допомогли артистам почуватися розкутіше на сцені, навіть зараз студенти театральних вишів навчаються правильно керувати своїм тілом на окремому предметі.

Ціль біомеханіки орієнтована на те, щоб роль і актор стали одним цілим, щоб роль була не роллю, а саме “життям” актора, тобто людини. А для цього потрібно докласти багато зусиль, адже грати роль це одне, а жити цією роллю і бути з нею одним цілим це вже інше.

Мейерхольд стверджував що актор повинен керувати фізичним тілом, а не навпаки, і керувати ним він має вміти досконало, буквально з математичною точністю. Станіславський схилився до реалізму, в той час як Мейерхольд і його біомеханіка використовували театральні елементи, що підкріплюють умовність і мистецтво дії. Емоції, по Мейерхольду, народжуються як результат зовнішньої форми і контролю над тілом, а не через глибоке внутрішнє занурення в образ. Він стверджував, що саме рух породжує емоцію, яка трансформується в слово.

Не можна не відзначити і той факт, що свою досить вагому роль у долі становлення театру зіграв – кінематограф. А для Мейерхольда та Станіславського він послужив ще одним приводом задуматися про побудову принципів своїх систем: виразності, тіла актора та меж сцени. Мейерхольд всіляко намагався зрозуміти та опанувати кінематографічну техніку акторської гри. На відміну від нього, вплив кіно на Станіславського було найбільш опосередкованим, але при цьому в його системі також читаються паралелі з кіно (великий план, прийоми монтажу). Що найдивовижніше, «консервативна» система Станіславського виявилася для століття кіно набагато актуальнішою, ніж «новаторство» Мейерхольда. І парадокс у тому, що Станіславський, на відміну Мейерхольда, не мислив категоріями майбутнього.

У своєму записі Брехт розмірковував, що є особливого в методах різних режисерів. Він цінував підхід Станіславського за те, що він вимагає глибшого розуміння людей, дозволяє розкрити складність їхньої психіки, враховує вплив середовища і допомагає досягти природності в грі. Вахтангов, на його думку, відрізнявся тим, що сприймав театр як самостійну форму мистецтва, з більшою увагою до композиції, вигадки й театральної фантазії, ніж у Станіславського. А у Мейерхольда Брехт особливо цінував протилежність до Станіславського: відмову від індивідуального підходу, умовність середовища та акцент на артистичності. Для Брехта Вахтангов об'єднував елементи підходів Станіславського і Мейерхольда, що робило його стиль “найбільш ігровим”.

Протиставлення концепцій Станіславського і Мейерхольда вже давно стало однією з найбільш піднятих тем між широким колом театрознавців та людей наближених до театру. “Жива творча практика настільки різноманітна, багата своєрідними творчими індивідуальностями, школами, напрямками акторського мистецтва, що звести її специфічно-художні принципи, творчі прийоми до одно-го або двох було б марним і навіть шкідливим” [12, с. 135].

Тому підкреслюючи все вище сказане, головними відмінностями між двома методами, які ми розглянули: метод Мейерхольда - механічний, він відриває фізичний бік людського життя від психічного, від процесів, що відбуваються у свідомості людини, він робить акцент на зовнішньому, фізичному прояві як основі акторського майстерності. Станіславський же використовує фізичну дію, як всього лише засіб до внутрішнього.

3.2. Природа психофізичної дії.

Суть фізичної дії полягає в тому, що вона спонукає нас до процесу уявлення, формування виправдань і заповнення цієї дії психологічним змістом. Кожна фізична дія має в собі психологічну складову, тоді як психічні

дії, у свою чергу, також містять фізичний елемент. Зовнішня підготовка актора полягає в налаштуванні свого тіла для втілення образу й точного передавання його внутрішнього світу. Робота над роллю передбачає дослідження духовної сутності драматичного твору, того основного зерна, з якого він виник і яке визначає його зміст та значення кожного елемента ролі. Важливо розуміти відмінності між цими двома типами дій. Фізичні дії – це такі, які спрямовані на внесення змін у наше оточення, зокрема, в матеріальне середовище та об'єкти, що його заповнюють. Для реалізації таких дій переважно використовується фізична або м'язова енергія. Коли актор здійснює фізичну дію, він має на меті безпосередній вплив на навколишні матеріальні об'єкти, що вимагає активної участі його тіла в даному процесі. Таким чином, фізична дія стає не лише засобом впливу на оточуюче середовище, а й важливим елементом, що передає емоційний і психологічний зміст.

Взаємопов'язаний процес двох нерозривних сторін, де доцільна проста фізична дія породжує психічну, бо всяке фізичне є психічне і у кожному психічному є фізичне. Будь-яка психічна дія, маючи своїм безпосереднім, найближчим завданням певну зміну у свідомості (психіці) партнера, зрештою прагне, подібно до будь-якої фізичної дії, викликати певні наслідки у зовнішній, фізичній поведінці партнера.

Людська поведінка має дві складові: фізичну і психічну. Вони нерозривно пов'язані та не можуть одна без одної. Кожен акт людської діяльності є цілісним психофізичним процесом. Тому зрозуміти вчинки людини неможливо без усвідомлення її думок і почуттів, як і неможливо зрозуміти її емоції та думки без урахування зв'язків з оточуючим середовищем. “Психотехніка є найважливішою в мистецтві актора. Артист у своїй психофізичній єдності служить для самого себе і творцем, й “інструментом”. Для того, щоб створити сприятливі умови для творчості, необхідно привести в належний стан “інструмент” актора – його власний

організм. Для цього потрібно вдосконалити внутрішню (психічну) техніку артиста” [23, с. 110].

Станіславський розглядав творчість як психофізичний процес. У моменти творчості, за його словами, відбувається взаємодія між тілом і душею, діями та почуттями, де зовнішнє сприяє внутрішньому, а внутрішнє стимулює зовнішнє. Станіславський виступав проти прямого впливу на емоції актора, що може зашкодити його природі, і пропонував впливати на психіку через організацію фізичних дій ролі.

Станіславський стверджував, що правда фізичних дій і віра в них стимулюють життя нашої психіки. Він також зазначав, що, створюючи послідовну зовнішню лінію фізичних дій, можна побачити, як паралельно виникає внутрішня лінія логіки і послідовності почуттів. Таким чином, психофізична природа сценічної дії стає головним об'єктом навчання, а акторська техніка спрямована на те, щоб сценічні дії, виконувані в обставинах п'єси, зберігали органічність і реальність справжніх життєвих дій. “Моя мета – змусити вас кожного із себе самого знову створити живу людину. Матеріал для її душі маєте брати не ззовні, а із себе самого, із власних емоційних й інших спогадів, із пережитого вами в дійсності, із ваших бажань, внутрішніх "елементів", аналогічних із емоціями, бажаннями й "елементами" зображуваної особи” [45, с. 37].

Можна навести приклад психофізичної дії, як-от коли персонаж піднімає руку, щоб узяти пальто. Якщо глянути неозброєним оком то це може здатися простою фізичною дією – персонаж збирається вдягнутися. Проте людина, яка розуміється на цьому мистецтві, помітить, що в цьому жесті може приховуватися глибший психологічний підтекст. Водночас актор відображає внутрішні емоції, наприклад, напругу або тривогу, через характер рухів – вони можуть бути різкими й нервовими або ж плавними та стриманими, залежно від ситуації. У такому випадку дія набуває виразного емоційного забарвлення, яке глядач сприймає на підсвідомому рівні. Психофізичні дії

необхідні для того, щоб зробити сцену переконливою: кожен рух, жест чи погляд повинні бути обґрунтованими якщо дивитися з точки зору логіки поведінки персонажа. Це дозволяє глядачеві краще відчувати та зрозуміти емоції й мотиви, що стоять за вчинками героя.

Внутрішній стан і зовнішні прояви мають тісний зв'язок і саме на сцені стає зрозумілим те, що разом це є ті потрібні психофізичні дії. Головне в тому, що ніколи жоден фізичний прояв не може бути відокремлений від психологічного переживання і жоден фізичний жест не може бути відокремленим від емоцій актора. Всі дії, вчинки і рухи не можуть бути просто так, вони всі мають нести за собою глибоку внутрішню мотивацію. Наприклад, коли персонаж нахиляється, щоб підняти щось із підлоги, цей жест завжди несе в собі відгомін його внутрішніх спонук — він може діяти через певні думки, бажання або почуття в даній ситуації. Це демонструє важливість того, щоб фізичні дії були наповнені сенсом і емоціями, що керують кожним жестом. Які саме почуття впливають на його вчинок? Усі ці аспекти мають знаходити відображення у виконанні. Отже, психофізична дія виступає не тільки як засіб висловлення дій персонажа, але і як відбиток його внутрішніх намірів. Глядач, спостерігаючи за цим, відчуває акторську гру як справжню і емоційно глибоку, спостерігаючи єдність фізичних і психологічних компонентів, що зробить образ персонажа більш автентичним.

Сучасні дослідники системи Станіславського ставлять питання, чи є вона суто специфічною для певного стилю театру. Чи, можливо, ця система лише підходить для акторів, які працюють у стилі психологічного реалізму? Визначити, який саме ідеал театру й актора закладений у цій системі, нелегко. Бертольт Брехт вважав, що система надає акторському мистецтву майже сакральний характер, орієнтуючись на особливу атмосферу і взаємодію. Він бачив у ній прагнення до створення «спільноти» акторів, а у відносинах між актором і глядачем — елемент ритуалу. У нашому дослідженні не розглядаються спеціально питання взаємозв'язків системи Станіславського з

«умовним театром», «епічним театром» та іншими напрямками, що з'явилися після його праць. Ці аспекти широко досліджені в різних контекстах, особливо щодо виховання актора, вони вивчаються багатьма дослідниками і це підкреслює як актуальність вчення Станіславського про сценічну дію, так і багатогранність цієї теми [3].

Тіло актора є важливим інструментом для відображення його внутрішніх переживань. Станіславський був переконаний, що свідомі фізичні дії можуть викликати потрібні емоції та допомогти створити правдиве сценічне зображення. При цьому існує певний взаємозв'язок: те, що відбувається всередині людини, впливає на її фізичні дії, а фізичні вчинки, в свою чергу, можуть змінювати емоційний стан. Коли актор працює над своїми фізичними діями, він має можливість глибше зануритися у роль, активуючи свою підсвідомість. Психофізична дія завжди відбувається в русі, і для актора важливо зберігати зв'язок між своїми думками, емоціями та фізичними проявами. Це дозволяє зробити персонажа глибшим і правдоподібнішим, створюючи живу взаємодію між актором та його роллю. Важливо розуміти, що психофізична дія — це не просто механічний рух; це складне поєднання емоцій і фізичних дій, яке робить виступ більш переконливим. Коли актор виконує будь-який жест, його тіло та розум повинні діяти узгоджено: думки, почуття та мотивації надають руху зміст, а фізичні дії впливають на внутрішній стан. Наприклад, якщо актор піднімає предмет, це робиться не просто так — за цим стоять його внутрішні наміри, думки та почуття, які і створюють атмосферу на сцені. Отже, у психофізичній дії фізичні жести актора стають виразом його внутрішнього світу, а емоції і думки реалізуються через тіло.

Кожна дія є психофізичним актом. Поділ її на фізичний і психічний аспекти умовний і використовується лише для кращого розуміння. Фізична дія впливає на матеріальний світ, викликаючи в ньому зміни, і вимагає витрати

фізичної (м'язової) енергії. До цього типу дій належать фізична праця, заняття спортом, побутові дії, а також взаємодія з іншими людьми.

Психічні дії характеризуються спрямованим впливом на психіку — як на власні почуття, свідомість і волю, так і на психіку іншої людини. Це визначення підкреслює, що психічні дії є однією з ключових категорій у професії актора, адже саме через них відбувається втілення ролі. “Оволодіння актором психотехнікою пов’язане з вихованням в ньому вміння викликати в собі правильне внутрішнє сценічне самопочуття в умовах публічності. На цей стан взаємовпливають основні елементи внутрішньої техніки, які в різних театральних школах мають свої термінологічні трактування” [23, с. 109].

Психічні дії, залежно від способів вираження, можуть бути словесними або мімічними, і застосовуються вони в різних обставинах. Міміка має більш поетичний характер, але іноді важко сприймається ззовні, тоді як слово є більш виразним засобом. Фізична дія невіддільна від психічної, адже психічна дія завжди впливає на виконання фізичної дії, і навпаки. Так як, Станіславський неабияк вплинув на театральний світ в цілому, його збірники вправ акторського психотренінгу випустять в різний час, такі театрознавці та педагоги, як Є. Гротовський, Гіппіус С. В., та ін.

Елементи органічної дії допомагають актору позбутися страху перед аудиторією та бажання їй сподобатися, зняти м'язове напруження і повернути природні навички, тобто діяти вільно, згідно з життєвими законами. Завдяки цьому актор приходить до правильного сценічного самовідчуття і природного стану, коли не потрібно замислюватися над тим, як тримати руки, який зробити жест чи якому виразу обличчя надати перевагу. Все відбувається спонтанно, ніби поза участю розуму, який, як і в повсякденні, мимоволі спрямовується до досягнення мети — виконання сценічного завдання. Справжній сценічний стан — це робоча форма актора, яка передбачає активність, готовність до миттєвої дії, здатність імпровізувати в будь-яких

обставинах. Це необхідна умова для виникнення справжніх почуттів і шлях до істинного натхнення.

Не треба думати, що вивчивши Систему Станіславського, кожен актор стає геніальним. Сам Станіславський казав про свою систему « Те, чого ми вчимося, – казав він своїм учням, – прийнято називати «системою Станіславського». Це неправильно. Вся сила цього методу в тому, що його ніхто не вигадував, ніхто не винаходив. Система належить саме нашій органічній природі – як духовній, так і фізичній. Закони мистецтва засновані на “законах природи”.

Кожен проходить відкритим шляхом так далеко, як дозволяє йому його талант. Але Система Станіславського закриває дорогу грубого ремісництва, виключає застосування вивчених прийомів зображення почуттів і дає можливість кожному розвинути здібності.

Звідси випливає очевидний висновок: талановитий актор повинен приділяти однаково увагу як фізичному, так і психічному аспектам своєї ролі, розвиваючи відповідні навички для кожного з них. Це означає не тільки роботу над виразністю рухів і мімікою, але й глибоке розуміння емоційного стану персонажа. Лише так актор зможе повноцінно передати образ, створюючи гармонію між внутрішнім переживанням і зовнішнім проявом. “Але ж власне стан переживання в ролі це і є акторська майстерність, яка досягається тренуваннями психіки, подібно до тренувань голосу співаком, пластики танцюристом та вправності музикантом. Щоб акторові досягти майстерності переживання необхідно докладати чимало зусиль” [4,]

Станіславський вважав, що будь-який складний внутрішній рух душі актора має проявлятися у його діях на сцені. Немирович-Данченко погоджувався з цим, а ще додавав, що акторська майстерність – це не лише техніка, а й щось більше: це коли на сцені оживає унікальний образ, створюється особлива атмосфера, а почуття актора виходять за межі раціонального пояснення.

3.3. Словесна дія

Основою словесної дії є поєднання думки і мови, що становить головний закон живого мовлення. Теорію словесної дії свого часу розробили такі відомі режисери й педагоги, як Марія Кнебель, О.А. Гончаров, Георгій Товстоногов і Станіславський. Словесна дія — це не просто спосіб висловлювання, а потужний інструмент комунікації, який розкриває найглибші нюанси "духовного життя". Вона здатна впливати на думки, почуття й волю співрозмовника, поєднуючи три основні складові усної комунікації: мовну, інтонаційну та міміко-пластичну сфери. Жести, міміка, рухи, тон, ритм мови та паузи — все це є невід'ємними елементами виразності слова. "Слово - виразник думки. Проте у реальному житті людина ніколи не виражає своїх думок тільки для того, щоб висловитись. У житті не існує розмови заради розмови. Слово в житті - засіб, за допомогою якого людина діє, намагаючись вплинути на свідомість співбесідника" [32].

Важливою умовою словесної дії є внутрішня мовна установка, яка виступає загальним планом майбутнього мовлення. Вона включає мотив, що спонукає до словесної дії, та мету — передбачуваний вплив на слухача. Постійний внутрішній монолог виконавця забезпечує природне звучання його слів. "Діяти свідомо людина може тільки тоді, коли мета дії виникне в її свідомості. Так будь-яка сві- дома дія зароджується" [50, с.280].

Для опанування словесною дією необхідні певні творчі здібності: багата уява, логіка і послідовність думок та дій, почуття правди і віри, відчуття ритму та сценічної привабливості, володіння голосом, чиста вимова, а також відчуття фрази та темпу мовлення, що гармонійно поєднується з емоційним станом мовця. Темпоритм словесної дії є одним із ключових інструментів вираження внутрішньої енергії думки, сили почуттів та волі. "В роботі над роллю актор повинен рухатись від значення слів через розкриття багатозначного підтексту до дієвої суті мови. Суть — завжди конкретна, а підтекст — багатовимірний" [39, с. 83].

Словесна дія є основним принципом вчення К. С. Станіславського про сценічне мистецтво. Що ж відрізняє справжню словесну дію від простого мовлення? Це передусім наявність чіткої мети, яку актор повинен визначити, розуміючи причину виникнення кожного слова, репліки чи монологу. Під час промови виконавець має керуватися цією метою і через слова досягати бажаного результату. Причина і завдання повинні бути точно окреслені й конкретні.

Театр – це, перш за все, дія, і все, що відбувається на сцені, повинно бути наповнене дією. Слово, яке лунає на сцені, стає дійсно дієвим лише тоді, коли за ним стоїть жива реальність, а також ідеї та думки, які актор зуміє передати глядачеві через своє активне та вольове вираження. Драматичне мистецтво є синтетичним за своєю природою, проте слово залишається головним засобом впливу на аудиторію. Уміння актора бачити за словами реальні образи, а також викликати відповідні емоції у глядачів – це основоположний аспект сценічного мистецтва за концепцією Станіславського. Його метод полягає в тому, щоб процес словесного спілкування на сцені, так само як і в реальному житті, був активним і змістовим. Кожне слово має в собі нести дію, володіти енергією та спрямованістю. М. О. Кнебель, розповідаючи про роботу Станіславського зі своїми учнями в театральній студії, зазначає, що в останні роки свого життя Станіславський особливо акцентував на необхідності дотримання точних правил логіки сценічної мови. Це включало правильне розставлення логічних пауз, наголосів, а також адекватне передавання у звучанні розділових знаків, що сприяло загальному сприйняттю тексту на сцені.

Одним із ключових аспектів сценічної мови є здатність перетворювати звичайне мовлення на справжню, продуктивну та доцільну дію. “Словесна дія – це елемент психотехніки актора, що міцно пов’язаний з внутрішнім психологічним процесом людини. Це єдність логіки та емоції, жесту, міміки та пластики тіла” [22, с. 33].

У театральній педагогіці для детального розгляду процесу дії, а також для зручності, прийнято розрізняти її зовнішній і внутрішній аспекти.

Зовнішній включає переважно фізичні елементи дії, тоді як внутрішній стосується психологічних.

Подібне розмежування стосується і словесної дії. Зовнішній аспект словесної дії охоплює такі елементи, як голос, дикція, вимова та артикуляція – тобто ті компоненти, які можна спостерігати або чути. Внутрішній аспект включає такі складові, як сприйняття, мислення, емоції, воля тощо. “Закон словесної дії вимагає від виконавця розцінювати спілкування з партнерами за допомогою слова як свідому діяльність, спрямовану на виконання певної творчої задачі” [22, с. 35].

Закони мовлення:

- Перший закон мовлення – закон словесного впливу. Будь-яке мовленнєве спілкування має конкретну мету, заради якої воно здійснюється.

- Другий закон логіки мовлення – закон надзавдання. Мовленнєве спілкування завжди здійснюється в певних конкретних пропонованих обставинах і умовах. Тому законом логіки мовлення є закон контексту. Мовленнєве спілкування як діяльність здійснюється через систему конкретних послідовних дій.

- Третій закон логіки мовлення – закон наскрізної дії. Мовленнєва дія завжди включає необхідність послідовного вирішення ланцюга взаємопов'язаних завдань.

- Четвертий закон логіки мовлення – закон перспективи. У системі мовленнєвої дії рух думки здійснюється від відомого до нового, до того, що треба дізнатися або здійснити.

- П'ятий закон – закон нового поняття або, кажучи іншою мовою, закон предикативності, закон актуалізації фрази. У мовленнєвій дії перебіг думки, згідно із законами логіки мислення, йде від поняття до судження й

висновку. Шляхом аналізу, порівняння думка може бути затверджена, розвинена або відкинута.

- Шостий закон – закон порівняння і протиставлення.

Законом мовлення є закон розкриття підтексту. “Підтекстом ж «наскрізної дії» виконавець виявляє свою наскрізну словесну дію. Непрямий діалог побудований виключно на підтексті прихованого змісту, тоді як у прямому — підтекст наскрізної дії” [43, с.222]. Законом логіки мовлення є створення в уяві чіткої та послідовної лінії бачень. Тільки вільне володіння законами відкриває можливість оволодіння логікою сценічного мовлення та визначає послідовність роботи над текстом.

Стабільні, сформовані в даній мові логічні зв'язки в реченні, його розділові знаки допомагають виявити й уточнити думку автора, «вчитати» його логіку, стилістичні особливості тексту. У повсякденному житті слово слугує інструментом, за допомогою якого людина впливає на свідомість співрозмовника, прагнучи певним чином її змінити. Слово здатне торкатися різних аспектів людської психіки — інтелекту, емоцій або волі.

Якщо актор орієнтується переважно на розум партнера, то головним для нього буде чітка логіка його мовлення. Актор має детально проаналізувати текст, щоб зрозуміти основну думку кожної частини, яка відповідає певній дії (наприклад, переконати, пояснити, заспокоїти), та визначити ключові судження і докази, що підкріплюють цю думку. Він також повинен виділити головні фрази й слова, які найкраще виражають зміст.

Якщо ж звернення спрямоване на уяву партнера, актор намагається поділитися своїм баченням ситуації. Наприклад, якщо він «погрожує», його завданням є передати партнеру картину можливих негативних наслідків. Актор має звертатися не стільки до вух партнера, скільки до його уявного «зору». Найпростіша форма звернення – це вплив на волю співрозмовника: наказ, примус. Проте такий тип словесної дії є найелементарнішим і використовується рідко, як виняток.

З розвитком радіомовлення, телебачення, кіно, а також зі збільшенням кількості професійних і народних театрів, ораторських виступів, лекцій та інших публічних заходів, значення усного мовлення стає все більш важливим. Інтерес до питань мовлення зростає, оскільки глядачі та слухачі звертають увагу на звуковий бік мови. Актори, оратори, читці, диктори та лектори прагнуть передавати свої думки ясно, точно і виразно, щоб їхній текст був сприйнятий якомога краще.

Процес спілкування також має зовнішню та внутрішню складові. Саме через спілкування реалізується словесна дія, точніше – словесна взаємодія. Спілкування є способом існування слова. Оскільки внутрішні й зовнішні аспекти тісно переплітаються і не мають чіткої межі (вони є частинами єдиного процесу мовлення на сцені під час творчої діяльності), спілкування можна віднести до внутрішньої сторони словесної дії. У творчому процесі однаково важливими є як форма, так і зміст, зовнішня і внутрішня складові. «Природний алгоритмічний ланцюг народження Живого Слова має таку послідовність: Сприйняття події – враження від неї – відчуття – почуття – потреба – мета – психофізична дія – народження Слова» [38, с. 76].

Значення тексту розкривається не через окремі слова, а через їх об'єднання у смислові групи, які називаються мовленнєвими тактами. Поділ на ці такти допомагає упорядкувати думку і злагодити усне мовлення, що дозволяє повніше передати суть сказаного. В реченні слова об'єднуються навколо ключових елементів, як-от підмет чи присудок, утворюючи сенсові блоки. Мовленнєві такти можуть складатися з одного або кількох слів, що належать до підмета, присудка або інших частин, і виражати як завершену думку, так і її частину. Всі слова в межах одного мовного такту вимовляються на одному диханні, і хоча іноді такт складає завершену думку, частіше це тільки її фрагмент.

Мовні такти розмежовуються логічними паузами, які бувають з'єднувальними або розділовими. Знаки пунктуації зазвичай підказують місця

для пауз, але в тексті може бути більше логічних пауз, ніж зазначено розділовими знаками. Такі паузи мають велике значення для точного передавання змісту: вони можуть бути простими зупинками — паузами зупинки, або ж супроводжуватися зміною інтонації — інтонаційними паузами. Завдяки таким інтонаційним змінам під час переходу між мовленнєвими тактами мовлення стає багатшим і виразнішим.

3.4. Сценічна дія в практичній діяльності акторів різних мистецьких напрямів.

Актори мюзиклу та опери. Сценічна дія – це ключовий аспект практичної діяльності акторів, особливо в жанрах мюзиклу та опери, де драматичне мистецтво буквально переплітається з музикою, вокалом та хореографією. Для акторів мюзиклу та опери це вимагає особливої майстерності, тому що їм потрібно гармонійно поєднувати одразу кілька елементів сценічного мистецтва: драму, вокал і танець. Перше, це те, що і так зрозуміло, але варто відзначити, - це особлива роль вокалу в мюзиклах і операх.

На відміну від драматичних акторів, виконавці мюзиклів та опер мають виражати свої емоції та передавати сюжет не лише через мову, а й через свій вокал. Тому тут актори безсумнівно потребують майстерного володіння голосом, артикуляцію та диханням. Також необхідно синхронізувати вокальне виконання з рухом на сцені, для того щоб створити цілісний витвір мистецтва. У мюзиклі, наприклад, актор може співати, одночасно виконуючи складні хореографічні елементи, а це вимагає від нього координації, витривалості й точного розрахунку сил. “В опері сценічна дія органічно поєднується з вокалом (солісти, ансамблі, хор), та інструментальною (оркестр) музикою, досить часто – з балетом і пантомімою, образотворчим мистецтвом (гримом, костюмами, декораціями, світловими ефектами, піротехнікою тощо)” [2].

Спів в опері відрізняється від мюзиклів тим, що він будується на складніших музичних структурах і класичних прийомах вокалу, таких як бельканто або колоратура. Це висуває до акторів вимоги не тільки до музичної майстерності, а й до здатності утримувати увагу глядача протягом тривалих арій або дуетів, де музика стає основним засобом оповіді. Одночасно з цим, сценічна дія не втрачає своєї значущості - міміка, жести та пластика тіла продовжують відігравати величезну роль у передачі образу. Важливо, щоб кожна дія актора на сцені була логічною та обґрунтованою з точки зору сюжету і його внутрішнього світу.

Також не варто забувати про роль хореографії, особливо в мюзиклі. У мюзиклах рухи часто є невід'ємною частиною сценічної дії і, крім артистичної функції, несуть ще й емоційне навантаження. Хореографія допомагає підкреслити певні моменти, а також передати настрій сцени. Важливим завданням для акторів стає вміння передати цю танцювальну мову так, щоб вона доповнювала сюжет і характер героя. Адже глядач має сприймати сценічну дію як природне продовження емоцій і сюжету, а не як окрему, механічну частину вистави. При цьому емоційна достовірність також відіграє важливу роль. Актори мюзиклу й опери мають бути не просто віртуозами у вокалі чи танці, вони зобов'язані бути переконливими у своїх персонажах. Вони повинні створювати на сцені справжні, живі образи, які зможуть викликати відгук у глядачів. Емоції, виражені у співі, жестах і рухах, мають бути органічними і точними. Для цього актори проводять серйозну підготовчу роботу: вивчають історію персонажа, його внутрішній світ, мотиви, взаємини з іншими героями. Це допомагає зробити сценічну дію глибокою і багат шаровою.

Не можна також обійти увагою і взаємодію з партнерами по сцені. У мюзиклах і операх, як правило, присутні масові сцени, дуети, тріо та ансамблі. Це означає, що актори повинні вміти взаємодіяти з іншими виконавцями на сцені, підтримувати одне одного у співі та рухах, а також відчувати загальний

ритмічний та емоційний перебіг сцени. Важливо, щоб сценічна дія виглядала як єдине ціле, а не як набір окремих частин.

Не менш важливим є розуміння простору сцени. Актори опери та мюзиклу повинні вміти відчувати сцену, розуміти, як їхні дії та рухи сприйматимуться з різних точок зору. Це включає в себе знання особливостей сценографії, освітлення і навіть акустики залу. Наприклад, в опері, де голос є ключовим елементом, актори мають зважати на те, як звук поширюється залом, щоб їхній спів досягав усіх глядачів. В опері та мюзиклі часто використовуються складні костюми, які можуть впливати на рухи акторів. Наприклад, пишні сукні або важкі обладунки можуть обмежувати рухливість, і акторові потрібно враховувати це у своїй сценічній дії. Іноді реквізит або костюми стають додатковими виразними засобами, що підкреслюють характер персонажа або задають певний настрій сцени.

У підсумку, сценічна дія в мюзиклі та опері - це складний синтез різних аспектів театального мистецтва. Актори повинні вміти співати, танцювати, драматично грати, взаємодіяти з партнерами і відчувати простір сцени. Але найголовніше – вони мають передавати емоції та історію, роблячи все це органічно та переконливо. Підбиваючи підсумок, можна сказати, що сценічна дія в мюзиклі та опері – це унікальний і складний процес, що вимагає від акторів не тільки високого рівня професіоналізму, а й постійного розвитку в різних галузях мистецтва.

Цирк. Сценічна дія в цирку – це найважливіший елемент роботи артистів, у цирковому мистецтві акцент робиться не тільки на передачу емоцій, сюжету або образів, а й на фізичну майстерність, спритність і сміливість. Циркова вистава – це синтез видовищних елементів, трюків, акробатики, пантоміми і театралізованих номерів, де головною мовою артиста стає його тіло і здатність до екстремальної фізичної активності.

Актори цирку, чи то акробати, жонглери, повітряні гімнасти, клоуни або дресирувальники, використовують сценічну дію для створення візуального та

емоційного впливу на глядача. Кожен рух, кожен трюк у цирку має свою драматургію, навіть якщо він безпосередньо не пов'язаний з розповіддю історії. Для циркового артиста сценічна дія часто починається ще до того, як він виходить на арену. Підготовка до виступу охоплює не тільки фізичне тренування, а й роботу над образом, мімікою, жестами, а також взаємодію з реквізитом. Наприклад, повітряні гімнасти починають свою роботу з підготовки до надскладних польотів, вивчення маршруту рухів і розрахунку точності, адже будь-яке відхилення може призвести до травм або невдалого виконання трюку. Таким чином, сценічна дія артиста цирку містить у собі не тільки естетичну, а й технічну сторону.

Ще однією важливою особливістю циркової сценічної дії є взаємодія з простором арени. Адже на сцені театральній рух може бути обмежений рампою або декораціями, циркова арена – це відкритий простір, який передбачає максимальну свободу для переміщень. Артисти цирку мають відчувати всю площу арени, розуміти, як їхні рухи сприйматимуться глядачами з різних боків, адже в цирку аудиторія оточує арену з усіх боків. Це створює додаткову складність, адже артист має враховувати кожен кут огляду, кожную деталь свого виступу, щоб він мав цілісний і ефектний вигляд. Однією з характерних рис циркового мистецтва є його емоційна складова. Навіть у номерах, де основна увага зосереджена на технічній майстерності, артист має вміти передати певний настрій чи почуття. Клоунада, наприклад, побудована на міміці та жестах, де сценічна дія артиста полягає у створенні комічних або зворушливих образів без використання слів. Клоуни працюють з емоціями глядача через рухи тіла, пластику та перебільшені жести, що робить їхні дії зрозумілими на інтуїтивному рівні та створює емоційний контакт з аудиторією.

Циркова сценічна дія також вимагає від артиста високого рівня фізичної підготовки та витривалості. Кожен трюк, кожен рух має бути виконаний з граничною точністю, і при цьому артист має виглядати впевнено, легко і

невимушено, створюючи ілюзію, що його дії не потребують значних зусиль. Це особливо важливо в номерах із ризиком для життя, де важливий кожен момент, кожен рух. Повітряні гімнасти, наприклад, повинні не тільки виконати складні акробатичні елементи на великій висоті, а й зробити це так, щоб глядач відчував лише захоплення майстерністю, а не тривогу за безпеку артиста. Таким чином, фізична підготовка і володіння своїм тілом стають ключовими аспектами сценічної дії в цирку.

Значне місце в цирковій дії посідають костюми та грим, які допомагають створити потрібний образ і посилити візуальний ефект. Костюми в цирку – це не просто одяг, це частина вистави, яка допомагає підкреслити рухи, створити певний настрій або навіть привнести додатковий елемент у номер. Наприклад, повітряні гімнасти можуть використовувати костюми з довгими стрічками, які майорять у повітрі, додаючи видовищності їхнім польотам. Грим також відіграє важливу роль, особливо для клоунів, де кожна деталь на обличчі артиста допомагає передати емоцію і посилити комічний або драматичний ефект.

Циркова сценічна дія включає в себе і вміння працювати з аудиторією. У цирку глядач – це активний учасник вистави, адже емоції публіки безпосередньо впливають на перебіг виступу. Артисти цирку повинні вміти відчувати настрій залу, взаємодіяти з ним через міміку, жести, гумор або напружені моменти, змушуючи глядачів переживати кожен момент виступу. Ця взаємодія створює особливу атмосферу циркового мистецтва, де межа між сценою і глядачем стає умовною.

Підбиваючи підсумок, можна сказати, що сценічна дія в цирку – це унікальний процес, який поєднує в собі елементи фізичної майстерності, технічної підготовки, акторської гри та взаємодії з простором і аудиторією. Циркові артисти мають бути не лише віртуозами у своїй галузі, а й тонкими психологами, здатними відчутти й передати глядачеві потрібні емоції. У цьому полягає унікальність циркового мистецтва, де межа між видовищем і

глибоким емоційним впливом стає ледь помітною, а кожен виступ перетворюється на маленьке театральне диво.

3.5. Сучасні форми сценічної дії

За роки існування театального світу багато змінилось, але є форми сценічної дії, які або з`явилися нещодавно, або були давно і сучасні зараз.

Розглянемо спершу таку цікаву форму сценічної дії, як **перформанс**. “Перфóрманс або Перфóманс (від англ. performance — вистава, спектакль, від perform) — одна з форм акціоністського мистецтва, де твором вважають дії автора, за якими глядачі спостерігають у режимі реального часу” [15].

Перформанс зовсім не підпадає під визначення традиційного мистецтва. У рамках своїх вистав художник створює унікальну динаміку взаємодії з глядачами, наділяючи кожен елемент дії прихованим сенсом і вміло координуючи всі події, що розгортаються на сцені. Через перформанс митці здійснюють діалог із владою, висловлюючи свій протест проти її дій, а також підносять на поверхню соціальні, політичні та ідеологічні питання, які є актуальними для суспільства. Таким чином, перформанс стає важливим інструментом для розгляду і обговорення проблем, що хвилюють сучасний світ.

Сучасні форми сценічної дії, такі як перформанс, відображають нові тенденції та експерименти в театальному мистецтві. “Перформанс” вирізняється з-поміж цих форм, фокусуючись на процесі виконання та живій взаємодії між виконавцем та аудиторією. На відміну від традиційного театру, перформанс не завжди має чіткий сценарій, сюжет чи ролі. Його ключові елементи – імпровізація, тілесна експресія і використання простору. Він часто залучає глядачів, розмиваючи кордони між виконавцем і публікою, а сам процес стає центральною частиною художнього вираження

«Перформанс» як сучасна форма сценічної дії відрізняється тим, що акцент робить на самому процесі виконання, а не на заздалегідь підготовленому сюжеті чи ролях. Це дія, де головним є не результат, а переживання тут і зараз, безпосередній контакт з аудиторією та використання тіла як основного інструменту виразності. Сценічна дія в перформансі є живою і спонтанною, що дає змогу їй бути гнучкою і динамічною, залучаючи глядачів до процесу і роблячи їх частиною самої вистави. “Зважаючи на прояви останнього десятиліття у сфері перформансу в Україні, видно, що це явище прогресує, цікавить мистецтвознавців і митців, залучає до своїх лав молодь, що дає надію на подальшу активність і його розвиток” [28. с. 137].

У свідомості багатьох людей глибоко вкоренилося класичне уявлення про театр, відповідно до якого артисти працюють на репетиціях, готують певний матеріал, а потім презентують його глядачеві. Дехто навіть вважає, що після прем'єри творчий процес вичерпується: наче до прем'єри відбувалися репетиції, а після того актори просто виконують вже налагоджену схему. Це не відповідає дійсності. Вистава постійно змінюється та вдосконалюється, враховуючи запити та реакцію глядачів. Перформативний театр передбачає активну участь глядача у процесі. Такий підхід суперечить тенденціям, які домінували в Європі протягом останніх ста років. Із появою репертуарних театрів наприкінці XVIII століття, публічна активність глядачів поступово почала обмежуватися. Спочатку в таких театрах у партері були лише стоячі місця, люди вільно гуляли, спілкувалися між собою, перекушували морозивом або пили каву, а завданням акторів було привернути увагу публіки до свого виступу. Однак згодом влада стала вимагати від цих людей сісти, заспокоїтися, а зрештою й зовсім вимкнути світло, так що глядачі перестали бути видимими.

Внаслідок цього тепер ми відвідуємо театр, як якийсь священний простір: сідаємо на свої місця, затемнюємо зал, спостерігаємо за тим, що відбувається на сцені, і єдиним дозволеним виразом емоцій залишилися

оплески та вигуки «браво!». Театр ХХ століття виступив проти такої умовності, вважаючи її фальшивою. Якщо ми хочемо досягти взаємодії та впливу на глядацьку залу, перш ніж щось робити, ми повинні визнати, що ця зала реально існує. Щоб театр міг бути комунікативним актом, йому потрібно дотримуватися певних умов. Це є першою вимогою, з якої виникає перформативний театр.

Перформативний театр функціонує, як платформа зустрічі, де кожен відвідувач стає частиною унікального процесу. Тому важливо помітити присутність глядачів і зрозуміти їхні думки та емоції. Ключовий аспект полягає в тому, що сама вистава не несе значення в собі; якщо сенс був сформульований заздалегідь, то він втрачає свою цінність. Значення виникає в процесі взаємодії – через обмін і спільні переживання, які відбуваються під час вистави. Перформативний театр зацікавлений у думках та відчуттях глядачів щодо представленого матеріалу.

Цінність вистави є незалежною від того, хто виступає на сцені і хто дивиться; це означає, що одна й та ж вистава може здобувати різні сенси залежно від змін у соціальному, культурному або іншому контексті, в якому вона відбувається. “Зважаючи на аналіз культурно- мистецького простору України ХХ–ХХІ ст., можна стверджувати, що в Україні домінує театральний перформанс, який, окрім образотворчого мистецтва, увібрав характерні ознаки театального мистецтва, зокрема сценічний простір і наявність глядача. Такі режисери, як Лесь Курбас, у своїх постановках створювали провокативні акції, що за ознаками відповідають перформансу” [28, С. 137].

Наступним ми розглянемо формат – **імерсивного театру**. Імерсивні вистави – це театральний формат, який передбачає зміну ролі глядача: він перестає бути споглядачем, стаючи учасником і співавтором дії. Одна з головних цілей такого формату – залучення почуттів, пробудження глядача шляхом створення атмосфери, дії та нелінійного сюжету. “Імерсивний театр фокусується на глядацькому досвіді та участі в постановці, а надзавдання

цього формату театру — перемкнути глядача зі звичного "дивлюся", "оцінюю", "думаю" на "відчуваю", "беру участь", "проживаю" [19].

Іммерсивний театр – це спосіб взаємодії сучасного театру з аудиторією. У театральній термінології його іноді називають *site-specific*, щоб підкреслити, що простір вистави стає динамічним і отримує новий художній статус. Критики виділяють два основні види іммерсивного театру: енвайронмент, що характеризується такими місцями дії, як заводи, будівлі, береги каналів, торгові центри, пам'ятники та музеї, де глядачам пропонується дослідити сюжет, взаємодіючи із простором. Другий вид – променад, що має форму екскурсії або квесту, за якою глядачі слідує певним маршрутом, підготовленим режисером, для розкриття сюжету. Обидва жанри прагнуть вивести глядачів із зони комфорту й пасивного спостереження, надаючи їм роль активних учасників подій.

Зазвичай сценарій таких вистав створюється з метою викликати у глядачів відчуття залученості в події. Техніки можуть бути різними, проте ключовою ознакою іммерсивного театру є зміна місця дії. Замість традиційних сцен або камерних залів, актори та глядачі переміщуються на вулиці, площі, фабрики, музеї, готелі чи навіть лікарні. У такому середовищі глядач уже не просто спостерігач — він взаємодіє з акторами та стає повноцінним учасником вистави. Кожен присутній сам обирає свій "сценічний" маршрут і розвиток сюжету, оскільки актори зазвичай грають свої сцени одночасно в різних частинах простору, визначеного режисером. Сценічна дія в іммерсивному театрі будується на активній взаємодії глядачів із тим, що відбувається на сцені, а точніше – всередині простору вистави. На відміну від традиційного театру, де публіка залишається пасивним спостерігачем. Вони можуть переміщатися різними локаціями, слідує за акторами або самостійно досліджуючи простір, що дозволяє кожному пережити унікальний досвід. Сценічна дія в цій формі театру часто не прив'язана до єдиної лінійної

структури сюжету – глядачі можуть обирати, на що звернути увагу і з ким взаємодіяти.

Актори при цьому продовжують свої ролі в рамках великого концепту, який може включати елементи імпровізації, щоб реагувати на дії глядачів. Такий формат розмиває межі між традиційним сценічним простором і реальністю, створюючи повне занурення в те, що відбувається.

Постдраматичний театр. “Постдраматичний театр як культурне явище доби постмодернізму є новітньою формою сценічної репрезентації та перехідною ланкою між сталою інституцією класичного театру й театральними практиками ХХ століття” [25, с.6].

Поняття постдраматичного театру встановив німецький дослідник театру Ханс-Тіс Леманн у своїй книзі «Постдраматичний театр», узагальнюючи низку тенденцій і стилістичних рис, що спостерігаються в авангардному театрі з кінця 1960-х років. “Постдраматичний театр є однією з реакцій на втрату сакральності: він об’єднує театр і власне перформенс з непередбаченістю його фіналу, переважанням процесу над результатом, відчуттям «очарівнення світу», яке реципієнт може відчутти, стежачи за процесом в режимі реального часу” [8, с. 311].

Театр, який Леманн називає постдраматичним, не зосереджений на самій драмі, а розвиває перформативну естетику, в якій текст вистави ставиться в особливий зв’язок з матеріальною ситуацією вистави та сцени. Постдраматичний театр прагне справити ефект серед глядачів, а не залишатися вірним тексту. Леманн знаходить те, що він називає «новим театром», частиною «одночасної та багатоперспективної форми сприйняття» це, як він стверджує, викликано, значною мірою, реакцією на домінування письмового тексту.

Леманн вчений гарної німецької школи. Отже, не можна будувати теорію постдраматичного, не розтлумачивши своє розуміння драматичного. Він так і робить, у першому наближенні спирається на широке тлумачення терміна:

драматичний театр є театр зі словами або, ще жорсткіше, при словах. Слова, однак, — вони слова п'єси, і отже, драматичний театр можна визначити як театр за п'єсою, бо всі його сенси так чи інакше спираються на сенси п'єси. Але й п'єса не остання інстанція. Остання — драматична дія, форма всіх театральних сенсів. На думку Лемана, однією з ключових рис постдраматичного театру є його звільнення від драматичного тексту. Драма, як і раніше, існує, але вже як ослаблена, застаріла структура в рамках нової театральної парадигми. “Аналіз сучасної вітчизняної мистецької практики засвідчує, що постдраматичний театр як культурне явище, динаміку котрого забезпечує тотальна гібридизація, дає можливість митцеві не лише висловити своє ставлення до різних про-блем, а й його засобами вести діалог із суспільством, що приводить до нових формоутворень” [25, с.8].

Сучасний театр – це не стабільне явище, а мистецтво, що динамічно розвивається. Воно заявляє, що вистава – це не вираз форми, а створення певної ситуації, яка формує відносини між глядачами і перфомером. Вся історія сучасного театру – це спроба зрозуміти та усвідомити виставу, як незалежний мистецький твір, а також зрозуміти режисера як автора.

ВИСНОВКИ

У магістерській роботі досягнуто поставленої мети дослідження та виконано всі завдання. Проведене системне вивчення акторської майстерності та пошук нових виражальних засобів для передачі сценічної дії дозволяють зробити такі висновки:

1. Аналіз наукової літератури з тематики роботи показує, що, попри зацікавленість театрознавців у питаннях акторської майстерності, комплексні дослідження сценічної дії як центрального художнього засобу актора не є широко поширені. Інноваційні методи роботи над сценічною дією у драматичному театрі досліджені лише частково, тому системне вивчення цих процесів є необхідним для розширення теоретичних основ акторського мистецтва.

2. Проведено детальний аналіз компонентів сценічної дії та їх взаємодії, які формують єдиний художній вираз. Дослідження показало, що саме завдяки гармонійному поєднанню фізичних, емоційних та психологічних елементів сценічна дія набуває виразності та цілісності. Виявлено, що кожен компонент – сценічна увага, уява і фантазія, сценічна свобода, запропоновані обставини, взаємодія, емоційна пам'ять – не тільки має самостійну виразну силу, а й значно підсилює вплив інших елементів. Такий підхід дозволяє акторові глибше розкрити задум ролі та досягти максимальної переконливості в сценічному образі.

3. З'ясований процес вивчення та засвоєння сценічної дії майбутніми акторами в межах їхньої професійної підготовки. Аналіз показав, що опанування сценічної дії є ключовим етапом у формуванні професійної майстерності актора. Було виявлено, що ефективно засвоєння сценічної дії відбувається через систематичне поєднання теоретичних знань та практичних вправ, спрямованих на розвиток фізичної виразності, емоційної відкритості та технічної підготовки. Сценічне мовлення, сценічний рух, ритміка і пластика,

хореографія, вокал, акторські тренажі, тільки все це в поєднанні, дасть потрібний результат. Такий підхід дозволяє студентам не лише освоїти техніку виконання, а й поглибити розуміння ролі, сприяючи формуванню унікального, індивідуального акторського стилю.

4. З'ясували особливості застосування сценічної дії у різних мистецьких напрямках театрального мистецтва. Чи то це актори мюзиклу та опери або артисти цирку, у всіх напрямках сценічна дія є дуже важливим компонентом, адже артисти цих мистецьких напрямків теж мають впливати на аудиторію. Для артистів цирку сценічна дія вимагає високої фізичної підготовки та витривалості, вміння працювати з аудиторією, адже глядач в цирку максимально залучений в дійство, він є активним учасником вистави. Актори мюзиклу та опери де драматичне мистецтво переплітається з вокалом, хореографією та музикою. Це важке поєднання багатьох аспектів де актор має і взаємодіяти з партнером і драматично грати, а також ритмічно та пластично виконувати хореографічні постановки та майстерно працювати з голосом. Також дослідження продемонструвало, як різні жанрові вимоги формують специфічні методи роботи актора над роллю, що дозволяє адаптувати сценічну дію для найбільшого впливу на глядача в кожному конкретному аспекті.

5. Виконано порівняльний аналіз театральних шкіл, виявляючи їх особливості та індивідуальності. Протиставили концепції методу фізичних дій Станіславського та біомеханіку Мейєрхольда, адже це давно вже піднята тема в театрознавчих колах. Вони пропонують два абсолютно різні підходи до акторської гри та сценічної дії і відображають різне розуміння природи театру. Станіславський орієнтувався на досягнення психологічної правдивості, він вважав, що актор має вміти розуміти свій внутрішній світ для того, щоб посправжньому "жити" на сцені. Система Мейєрхольда базується на понятті, що актор повинен опанувати власне тіло як інструмент вираження, він наголошував на точній, виразній фізичній дії. Мейєрхольд приділяв менше уваги психологічним переживанням, а більше все ж так приділялось уваги

само технічному володінню тілом, створюючи виразну сценічну форму. Не можна сперечатись з тим фактом, що обидві системи значно вплинули на розвиток театру. Станіславський заклав основи психологічного реалізму, а Мейерхольд посприяв розвитку експресіоністичних, авангардних та фізичних театрів. Разом ці системи розширили межі та погляди на акторське мистецтво.

6. Дослідили розвиток сценічної дії від класичного театру до сучасних іммерсивних форм. Аналіз показав, що сценічна дія пройшла значну трансформацію: від традиційної моделі, орієнтованої на реалістичне зображення та чітку структуру, до інтерактивних і експериментальних форм, що прагнуть до активної участі глядача. Сучасні форми сценічної дії, такі як перформанс, іммерсивний театр та постдраматичний театр, відображають нові тенденції та експерименти в театральному мистецтві. Виявлено, що в сучасному театрі сценічна дія стала більш гнучкою та багатогранною, включаючи не лише класичні елементи акторської майстерності, а й інтерактивні техніки та технологічні новації, які збагачують акторську гру і залучають глядача у новий формат переживання вистави.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абрамович, О., Кудренко, А. (2019). Сценічна пластика в контексті сучасного акторського мистецтва. Молодий вчений, 9 (73), с. 133-136.
2. База термінів. Мистецтво. Опера. URL: <https://umity.in.ua/concept/?id=1282> (дата звернення 12.08.2024).
3. Барнич М.М. Акторське "переживання в ролі" як творчий процес :автореф. дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.02 / Барнич Михайло Михайлович. - Київський національний ун-т культури і мистецтв. — К., 2007. — 19 с.
4. Барнич, М.М., Горбачук, Н. (2021). Акторська майстерність: від уяви до перевтілення. Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво, 4(1), с.18-27.
5. Барнич М. М. Майстерність актора: техніка обману: навч. посіб.; Вид. 2-е, випр. та доп. Київ : Ліра-К, 2016. 304 с.
6. Берелет, В. І., Берелет, Л. Сценічна дія-найважливіший засіб існування актора на сцені: ІХ Міжнародна науково-практична конференція “Perspectives of contemporary science: theory and practice”. Львів, 2024, с. 863-870.
7. Біль Р. І. Тренінг з майстерності актора : метод. рекомен. для вищих навч. закладів культ. і мистецтв (спец. «Театр. мистецтво», кваліф. «Актор драмат. (музично-драматичного) театру») / уклад. Р. І. Біль. Київ : Фірма «ІНКОС», 2006. 60 с.
8. Бортнік Ж. Постдрама та «текст для театру» як жанрові утворення: між літературою, театром і перформенсом // Волинь філологічна: текст і контекст. 2023. Вип. 35. С. 307–322.

9. Брук П. Жодних секретів. Думки про акторську майстерність і театр / пер. з англ. Я. Винницької, О. Матвієнко; післямова Б. Козака. Львів : Видавничий центр ЛНУ ім. Івана Франка, 2005. 136 с.
10. Веселовська Г. Український театральний авангард. Київ : Фенікс, 2010. 368 с.
11. Десятник Г. О. Основи акторської майстерності в екранній творчості / Г. О. Десятник, Л. Д. Димар. - К.: Ін-т журналістики КНУ, 2020. - 180 с.
12. Дідро Д. Парадокс про актора. Київ : Мистецтво, 1966. 148 с.
13. Добровольська С. В. Словник театральних термінів з дисципліни «Майстерність актора». Дніпропетровський театрально-художній коледж. 2019.
14. Елементи акторської майстерності в контексті "системи" К.С. Станіславського. Структура "системи" Станіславського. URL: <https://vseosvita.ua/library/embed/0100dvnw-f3eb.docx.html> (дата звернення 10.10.2024).
15. Енциклопедія візуальних мистецтв. Перформанс. URL: <https://www.wikiart.org/uk/artists-by-art-movement/performans#!%23resultType:masonry> (дата звернення 23.10.2024).
16. Естетика. Театр. [MegaLib.com.ua](http://megalib.com.ua). URL: http://megalib.com.ua/content/5854_Teatr.html (дата звернення 23.10.2024).
17. Єрмакова Н. Березільська культура: Історія, досвід [Текст] / Наталя Єрмакова ; Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України. — к. : Фенікс, 2012. — 512 с.

- 18.Ігнат'єва Н. М. Тренінг у процесі занять зі сценічного руху. Харківська державна академія культури, 2021. - стр. 139-143.
- 19.Імерсивний театр. Як розбивається стіна між глядачами та акторами. URL: <https://life.pravda.com.ua/projects/uzahvati/2021/10/08/245657/> (дата звернення 23.10.2024).
- 20.Кнебель. М. Й. Етюдні репетиції. URL: <https://studfile.net/preview/5252791/page:6/> (дата звернення 23.10.2024).
- 21.Кнебель М. Й. Про дієвий аналіз п'єси і ролі. - К.: Львів, 2020. - 92с.
- 22.Коленко А. В. Закони логіки мовлення як теоретико-методична основа формування сценічної мови як словесної дії. Зб. наук. пр. - Вип. 9. - С. 31-41.
- 23.Крипчук М. Аспекти психотехніки в театрі й на естраді. Серія: Мистецтвознавство. Тернопільський національний педагогічний університет ім. Володимира Гнатюку. 2023. - С. 104-111.
- 24.Курбас Л. Філософія театру / упор. М. Лабінський. Київ : Видво С. Павличко «Основи», 2001. 917 с.
- 25.Лачко О. Ю. Ознаки пострадаматичного театру в українській мистецькій практиці початку ХХІ століття. Харківська державна академія культури. 2020. - С. 64-69. URL: <https://visnik.org.ua/pdf/v2020-02-08Lachko.pdf> (дата звернення 28.09.2024).
- 26.Локарева Г. В. Методологічні та практичні проблеми професійної підготовки акторів і дизайнерів / Г. В. Локарева, Ю. В. Гончаренко, Л. О. Гринь. Запорізький національний університет. 2024. - 166 с.

27. Мар'яненко І.О. Сцена , актори, ролі / І.О.Мар'яненко – К. : Мистецтво, 1964. – 290 с.
28. Маслова-Лисичкіна І. Перформанс у культурно мистецькому просторі України ХХ-ХХІ ст. Академія мистецтв ім. Павла Чубинського. Київ. 2022. - С. 137-149.
29. Медведева О. О. Техніка трансформації як своєрідна форма перевтілення актора // Вісник Київського національного університету культури та мистецтв. Серія : Аудіовізуальне мистецтво та виробництво. 2018. Вип. 1. С. 18–27.
30. Мейерхольд В. Мистецтво театру / вступ. ст., пер. і впоряд. Б. М. Козака; Вид. 2-е, випр. Львів : ТЗВО Простір «М», 2015. 64 с.
31. Метод фізичних дій і відчуттів URL: <https://studfile.net/preview/5109557/page:4/> (дата звернення 12.08.2024).
32. Натанчук Н. Основи акторської майстерності та грим. Волинський національний університет ім. Лесі Українки. Факультет культури і мистецтв. Луцьк. 2022 URL: [https://evnuir.vnu.edu.ua/bitstream/123456789/21597/1/Natanchuk 3.pdf](https://evnuir.vnu.edu.ua/bitstream/123456789/21597/1/Natanchuk%203.pdf) (дата звернення 02.11.2024).
33. Неклюдова Т. Б. Методичні рекомендації з дисципліни «Основи акторської майстерності». Київ - 2023. - 34 с.
34. Ніколаєнко В. І. Ідентифікація сценічної дії у процесі створення артистом партитури образу ролі. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. 2023. No 3. С. 340–345.
35. Паві П. Словник театру / пер. з фран. Маркіяна Якуб'яка. Львів, 2006. 640 с.
36. Павловський, В. В. Проблематика методу фізичних дій К. С. Станіславського в контексті сучасного театрального процесу.

- Вісник КНУКіМ. 2017. Серія «Мистецтвознавство», (36), 29–38.
URL: <https://doi.org/10.31866/2410-1176.36.2017.157674> (дата звернення 02.11.2024).
37. Пансо В. Праця і талант у творчості актора; пер. з рос. Львів, 2014. 276 с. + 14 с. Іл.
38. Пацунов В. П. ПАРАДОКСИ «СЛОВЕСНОЇ ДІЇ». ТЕОРІЯ ТА ПРАКТИКА. Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство», (37). 2017. С. 73–80. URL: <https://doi.org/10.31866/2410-1176.37.2017.155614> (дата звернення 12.08.2024).
39. Підлісна Л. Від слова написаного до слова живого. Вісник Київського Національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. 2019. С. 79-84.
40. Саган В.А. Акторський тренінг – основа розвитку творчої особистості (дидактика і методика): навч. посібник / В.А.Саган. – Луганськ: Вид-во ЛДІКМ, 2011. – 184 с.
41. Саксаганський П. К. Моя праця над роллю. Київ : Мистецтво, 1937. 40 с.
42. Силабус навчальної дисципліни акторська майстерність. Дніпропетровська академія музики ім. М. Глінки. Дніпро. 2019.
URL: <http://dk.dp.ua/wp-content/uploads/2020/02/%D0%92%D0%9A2.17%D0%A1%D0%98%D0%9B%D0%90%D0%91%D0%A3%D0%A1-%D0%90%D0%9A%D0%A2%D0%9E%D0%A0%D0%A1%D0%AC%D0%9A%D0%90%D0%9C%D0%90%D0%99%D0%A1%D0%A2.pdf> (дата звернення 05.11.2024).
43. Сорока І. (2020). «Підтекст» та «внутрішній монолог» у словесній дії актора. Збірник наукових праць: сучасне мистецтво, (16), с. 219–226.

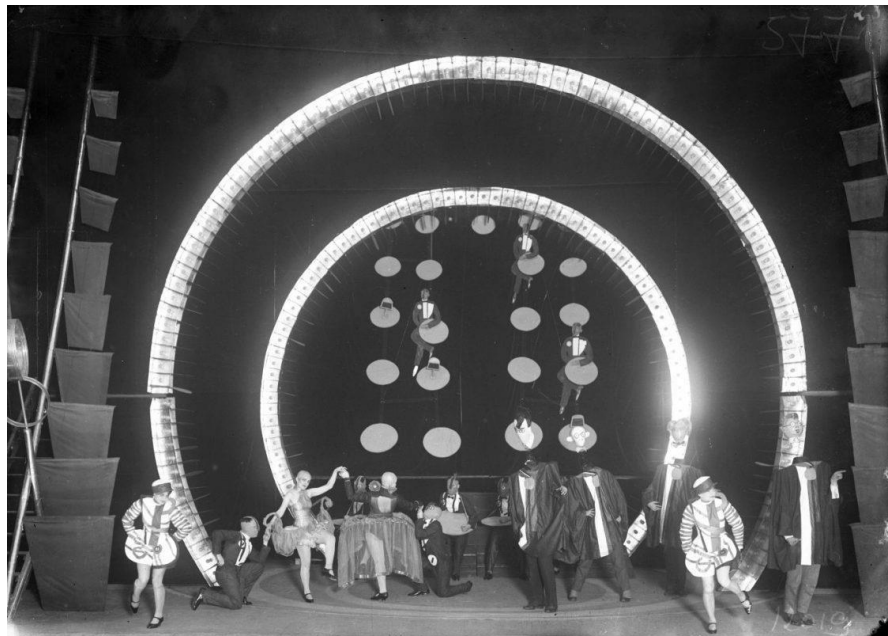
44. Станіславський К. С. Збір. Тв. У 8-ми т. М., «Мистецтво», 1954-1961, т. 4. - с. 327.
45. Станіславський К. С.: Робота над роллю ("Ревізор"). Реальне відчуття життя п'єси та ролі (1936-1937). Переклад з рос. - Львів, 2018. - 84 с.
46. Театральне мистецтво. "Гармонія" URL: <https://www.harmoniua.kiev.ua/theatrical-art/> (дата звернення 12.08.2024).
47. Тищук В. Сценічний метод Всеволода Мейєрхольда та його застосування у цирковому мистецтві. Арт-платформа. 2021. - С. 46-67.
48. Фруктова Т. С. Філософсько-естетична концепція дії у театрі Єжи Гротовського: спроба осмислення. Магістеріум. Культурологія. 2011. Вип. 42. С. 21-27. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Magisterium_kul_2011_42_7 (дата звернення: 23.10.2024).
49. Хлисту́н О. С. Акторська уява як складова творчого процесу перевтілення. Культурологічна думка. 2018. С. 52-59.
50. Хоролець Л. І. Про вплив способу дії на інтонаційний хід сценічного мовлення актора. Вісник національної академії керівних кадрів культури і мистецтв 2019. С. 277-281.

ДОДАТКИ

Додаток А Світлини з вистав Леся Курбаса



А. 1. Сцена з вистави «Джиммі Гітінз» театру «Березіль».
Режисер Л. Курбас за романом Ептона Сінклера. Сценографія: Вадим
Меллер, 1927 рік. Харків.



А. 2. Вистава «Алло на хвилі 447!». Театр «Березіль». Дія 3.
Сцена 3. «Пекельне дійство з Остапом Вишнею».



А. 3. Фото з вистави "Маклена Граса" 1933 року, після якої Курбаса почали переслідувати радянські спецслужби.



А. 4. Афіші театру "Березіль" кінця 1920-х років

Світлини Леся Курбаса, пам'ятки про нього

Б. 1. Лесь Курбас, 1910-ті роки.



Б. 2. Пам'ятник Лесю Курбасу у Харкові



Б. 3. Театр імені Леся Курбаса у Львові.



Б. 4. Пам'ятна дошка присвячена Лесю Курбасу за адресою Strozzigasse 40, місто Відень, де Лесь проживав у 1908-му році.

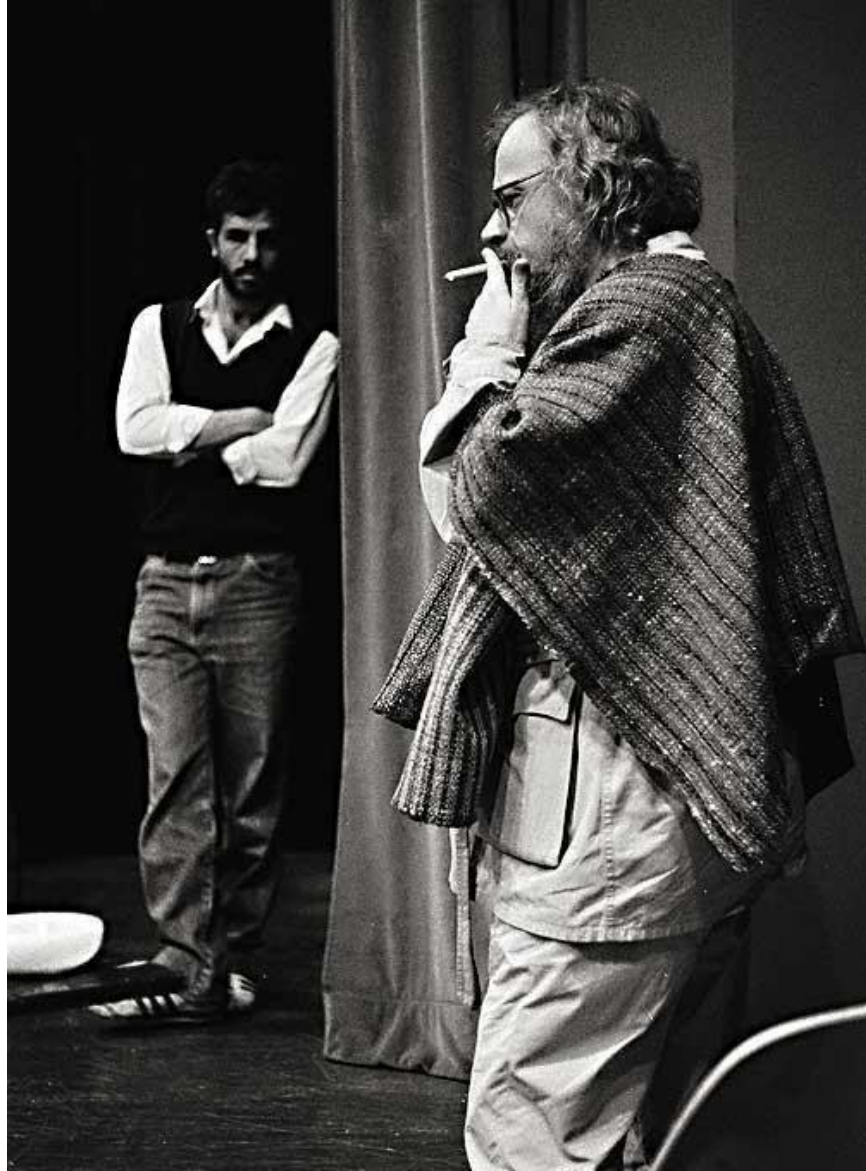
Світлини з вистав Єжи Гротовського.



В. 1. “Акрополіс”, режисер Єжи Гротовський.



В. 2. Репетиція вистави «Apocalypsis cum Figuris» у Мілані, 1979 рік.



В. 3. Фото Гротовського зі студентом в середині 80-х.

Світлини Марії Заньковецької з вистав

Г. 1. Марія Заньковецька в ролі Наталки Полтавки за однойменною п'єсою Івана Котляревського.



Г. 2. Театр корифеїв: Марко Кропивницький, Микола Садовський та Марія Заньковецька.



Г. 3. Марія Заньковецька. Фото 1882 року. Колекція Музею Марії Заньковецької.