

Булгаков Максим 

СумДПУ імені А. С. Макаренка, викладач кафедри сценічного мистецтва, естради та МР, аспірант, спеціальність 025 «Музичне мистецтво».

Суми, Україна

email: MaxBulgakov@gmail.com

Bulgakov Maksym 

Honored Artist of Ukraine. Sumy State Pedagogical University named after A. S. Makarenko, Lecturer at the Department of Performing Arts, Variety Arts, and Directing Methodology; Postgraduate (PhD) student, Specialty 025 «Musical Art», Sumy, Ukraine.

email: MaxBulgakov@gmail.com

КУРС РЕЖИСУРИ НА ФАКУЛЬТЕТАХ МИСТЕЦТВ: СУЧАСНИЙ ПОГЛЯД

Об'єкт. У статті розглядається трансформація підготовки режисерів у закладах вищої мистецької освіти на прикладі п'ятирічної моделі режисерського курсу на факультеті мистецтв. Основна увага приділяється провідній ролі театрального режисера в сучасному музичному театрі та необхідності підвищення якості професійної підготовки у відповідь на актуальні художні та інституційні виклики. Об'єктом дослідження є освітній процес підготовки майбутніх режисерів сцени у тісній взаємодії з виконавцями.

Методи та методологія. Методологічна основа поєднує аналіз навчальних планів і освітніх програм, систематизацію практичного досвіду творчої режисерської студії, порівняльний аналіз різних моделей режисерської освіти, а також педагогічне моделювання структури й змісту режисерського курсу. Використовуються також спостереження за роботою студентів у спільних творчих лабораторіях, рефлексія над репетиційними процесами та якісне узагальнення результатів навчання.

Наукова новизна полягає в розробленні інтегрованої моделі режисерської освіти, що поєднує фахову, педагогічну й комунікативну складові та акцентує увагу на педагогіці режисера як ключовій ланці процесу. Практичне значення моделі полягає у можливості її адаптації в закладах вищої мистецької освіти для оновлення навчальних програм і підвищення якості підготовки режисерів музичного театру. Модель поєднує професійні, педагогічні та комунікативні компоненти діяльності режисера й підкреслює його роль як художнього лідера та наставника, який організовує колективну творчість і освітню взаємодію в контексті музичного театру.

Результати. У статті описано логіку п'ятирічного режисерського курсу, розподіл навчальних завдань за роками навчання та поступове ускладнення творчих вправ. Особлива увага приділяється взаємодії режисерів і виконавців у процесі підготовки етюдів, сцен та повномасштабних вистав, що сприяє формуванню ансамблевого мислення, відповідальності за художній результат і розвитку індивідуального режисерського стилю. Ефективність моделі підтверджується зростанням самостійності студентів, якістю їхніх творчих проєктів та готовністю працювати у професійних театральних колективах.

Висновки. Запропонована модель режисерської підготовки є системною, інноваційною та адаптованою до сучасних умов музичного театру. Вона створює цілісне освітнє середовище, що поєднує навчання й виховання, теорію та практику, і забезпечує умови для розкриття творчого потенціалу кожного студента. Модель може бути використана для оновлення навчальних програм у закладах вищої мистецької освіти та для вдосконалення професійної підготовки режисерів музичного театру.

Ключові слова: театральна режисура, акторська підготовка, музичний театр, мистецька освіта, режисерська педагогіка, творча майстерня, спільне навчання.

DIRECTING COURSE IN ARTS FACULTIES: A CONTEMPORARY VIEW

Object. The article examines the transformation of directing training in higher arts education through the example of a five-year model of a directing course at a faculty of arts. The focus is on the leading role of the theatre director in contemporary musical theatre and on the need to improve the quality of professional training in response to current artistic and institutional challenges. The object of the research is the educational process of preparing future stage directors in close interaction with performers.

Methods & methodology. The methodological framework combines analysis of curricula and educational programmes, systematisation of practical experience of a creative directing studio, comparative analysis of different models of directors' education, as well as pedagogical modelling of the structure and content of the directing course. Observation of students' work in joint creative laboratories, reflection on rehearsal processes and qualitative generalisation of learning outcomes are also used.

Scientific novelty. The research proposes an integrated model of directing education based on joint training of directors and performers within a single creative workshop. The model combines professional, pedagogical and communicative components of the director's activity and emphasises the director's role as an artistic leader and mentor who organises collective creativity and educational interaction in a musical theatre context.

Results. The article describes the logic of the five-year directing course, the distribution of educational tasks by years of study and the gradual complication of creative assignments. Special attention is paid to the interaction between directors and performers in the process of preparing etudes, scenes and full-scale performances, which contributes to the formation of ensemble thinking, responsibility for the artistic result and the development of an individual directing style. The effectiveness of the model is evidenced by the increased independence of students, the quality of their creative projects and their readiness to work in professional theatre companies.

Conclusions. The proposed model of directing training is systemic, innovative and adaptable to contemporary conditions of musical theatre. It creates a holistic educational environment that brings together learning and upbringing, theory and practice, and provides conditions for revealing the creative potential of each student. The model can be used for updating curricula in higher arts education institutions and for improving the professional training of musical theatre directors.

Keywords: theatre directing, actor training, musical theatre, arts education, directing pedagogy, creative workshop, joint training.

Постановка проблеми та її зв'язок з важливими науковими чи практичними завданнями. Вдосконалення нових форм навчання режисурі пов'язане з розробкою та уточненням навчальних планів і програм, які передбачають перехід до всебічного спільного навчання з усіх спеціальних і більшості освітніх і теоретичних дисциплін. Необхідно поширити принципи спільного навчання режисерів та виконавців на викладання сценічної мови, сценічного руху, танцю, історії театру та інших предметів спеціального навчання.

На чолі кожної театральної майстерні

стоїть художник, який має великий творчий досвід, яскраву, режисерську індивідуальність, і тому багато методичних завдань вирішуються на різних режисерських здібностей та виконавського обдарування. Кожна вправа, завдання, тест повинні нести в собі «виклик», який ставить абітурієнта перед необхідністю розкриття його творчого «Я» (Дубінін, 2019–2025). Такі майстерні також мають бути технічно забезпечені сучасними інженерними рішеннями репетиційних аудиторій задля якісного навчання.

Аналіз основних досліджень і публікацій. Варто зазначити, що в процесі навчання ваго-

ним чинником є безпосереднє спілкування з майстром курсу. Зокрема, у рамках лекцій та особистих консультацій із заслуженим діячем мистецтв України, професором Дубініним Костянтином Михайловичем, студенти отримують цінний практичний і теоретичний досвід. Його індивідуальний підхід, глибоке розуміння природи сценічного мистецтва та багаторічна педагогічна практика формують у студентів не лише фахові, а й етичні орієнтири режисерської професії (Дубінін, 2019–2025).’.

Проблематика підготовки режисера як багатофункціонального фахівця має міцні теоретичні та практичні основи, закладені у низці праць як вітчизняних, так і зарубіжних авторів. Одним з ключових джерел у цьому напрямі є праця О. І. Грицюка «Сценічне мистецтво: режисерська школа XXI століття» (2020), у якій автор підкреслює потребу формування в режисера сучасного типу не лише естетичних смаків, але й аналітичного мислення, здатного до адаптації в умовах мультижанрового театру (Грицюк, 2020). Грицюк акцентує увагу на інтеграції акторської та режисерської підготовки, що прямо корелює з концепцією цієї статті щодо спільного навчання в творчих майстернях.

Фундаментальне значення має також спадщина Леся Курбаса, викладена у збірці «Театральна реформа: вибрані праці» (2018). Його концепції синтетичного театру, новаторський підхід до організації театрального простору, розуміння режисури як філософсько-соціального явища – стали підґрунтям для сучасних систем освіти, зокрема в аспекті формування режисера як носія художнього та етичного бачення світу (Курбас, 2018).

На міжнародному рівні важливим є внесок Amanda Hodge у праці «Actor Training» (2010), де систематизовано підходи до акторської підготовки в різних традиціях (Гротовський, Брехт, Барба тощо). Її дослідження висвітлює значення тілесного, емоційного та концептуального досвіду у підготовці актора – аспект, який активно розвивається і в режисерській підготовці (Hodge, 2010), як зазначається у цій статті.

Не менш значущим є підхід Данієли Радославлевич, представлений у праці «Theatre-Making: Interplay Between Text and Performance in the 21st Century» (2013). Авторка розглядає театр як процес взаємодії, де режисер висту-

пає як фасилітатор, дослідник і співтворець. Її концепція відкритої режисури, орієнтованої на колективну взаємодію і процесуальність, співзвучна з ідеями цієї статті щодо формування спільного творчого простору між виконавцем і постановником (Radosavljević, 2013).

Попри глибину вже проведених досліджень, у статті окреслено низку невирішених або недостатньо систематизованих питань, зокрема: чітке поетапне структурування навчального процесу режисера на 5 курсів з методичними цілями на кожному етапі; детальна рольова взаємодія викладачів і студентів у межах творчої майстерні; акцент на педагогічних навичках режисера як обов’язковій складовій професійної підготовки; поєднання режисерської аналітики з імпровізаційною свободою у виконанні. Таким чином, запропонований вектор розвитку у підготовці фахівців, не лише спирається на напрацьовану теоретичну базу, але й пропонує її інституційну та практичну деталізацію в умовах української мистецької освіти.

Формулювання цілей та завдань статті.

Метою статті є обґрунтування та презентація інноваційної моделі підготовки режисерів у закладах вищої мистецької освіти, заснованої на принципах інтегрованого навчання з виконавцями, міждисциплінарного підходу, педагогічного супроводу та творчого наставництва, що сприяє формуванню фахових, етичних і художніх компетентностей майбутнього режисера.

Для досягнення поставленої мети передбачено виконання таких завдань:

1. Проаналізувати сучасний стан та основні тенденції режисерської підготовки у вищій мистецькій освіті;
2. Описати зміст, структуру та логіку п’яти-курсуючої моделі спільного навчання режисерів і виконавців;
3. Обґрунтувати доцільність упровадження запропонованої моделі у навчальні плани закладів вищої мистецької освіти та окреслити її потенціал для підвищення якості професійної підготовки режисерів музичного театру.

Виклад основного матеріалу. Кілька загальних положень, необхідних для визначення змісту програми. Спільне навчання студентів-режисерів та студентів-виконавців проводиться у формі творчої майстерні, де обидві групи сту-

дентів проходять курс під керівництвом майстра – визнаного та творчо авторитетного художника в галузі режисури. Керівник майстерні підбирає собі педагогів–однодумців (педагог з режисури, педагог з акторської майстерності та педагоги зі спеціальних дисциплін). Відповідно диференціюються і види занять: спільні заняття режисерів та акторів; окремі заняття режисерської групи; окремі заняття акторської групи.

Заняття кожного курсу проводяться за всіма формами університетського навчання: лекційні, семінарські, практичні групові, дрібногрупові та індивідуальні заняття, виконання та перевірка курсових та контрольних робіт.

Художній керівник повинен вивчити кожного учня своєї майстерні і прагнути розвивати кращі сторони його обдарування, особливості його творчої індивідуальності і відповідно до цього завдання планувати конкретний навчальний процес, модифікуючи вимоги програми для кожного нового набору (Грицюк, 2020).

Спеціальні дисципліни навчального плану – режисура, акторська майстерність, сценічна мова, сценічний рух, ритміка, художнє оформлення вистави, постановка танцю у виставі, вокал, музичне оформлення у виставі тощо – проводяться педагогами-фахівцями під безпосереднім наглядом керівника майстерні.

В умовах режисерсько-акторської майстерні, своєрідної моделі театру, з перших кроків і на всіх подальших етапах виникає можливість виховати в студентів-режисерів пильну увагу до студентів-виконавців і творчу відповідальність за них.

Керівник та педагоги кожної майстерні несуть відповідальність за професійну підготовку та моральне виховання майбутніх художників (Дубінін, 2019–2025).

Кожний з курсів має свою мету і завдання, відповідно до яких складаються програми дисциплін.

Перший курс. Освоєння теорії та практики режисури має органічно поєднуватися з практичними заняттями з майстерності актора. Центральним завданням першого курсу є найбільш повне виявлення індивідуальності кожного студента у всіх аспектах: моральному, творчому та професійному, щоб протягом наступних років навчання розкрити та виростити цю індивідуальність у всій її неповторній

самобутності. Неприпустимим видається уніфікація студентів, стирання творчих особливостей особистості.

Головна навчально-творча проблема першого року навчання сприйняття (сприйняття студентом навколишнього життя, мистецтва, літератури в широкому сенсі, сприйняття сценічної події – у вузькопрофесійному сенсі) (Hodge, 2010). Навколо сприйняття групуються всі інші елементи акторської майстерності та режисури. Перше, яскраве, надзвичайно емоційне, не вигадане, а максимально природне і неповторно особисте сприйняття – ось на чому ґрунтується навчальний процес (Radosavljević, 2013).

Майстерність актора. Професіоналізм режисера визначається насамперед його вмінням працювати з актором. Перший семестр присвячений практичному освоєнню основ різних систем. З перших етапів навчання студенти привчаються до виконання багатьох складних і важких завдань, які ніби перевищують їх звичайні можливості, а також до різноманітності педагогічних вимог, суть яких пов'язана зі стресовою і шоковою природою акторської творчості. Точність в акторському навчанні повинна бути поєднана з повною свободою уяви, гранична достовірність внутрішнього життя актора може розкриватися іноді в більш-менш умовній зовнішній обстановці, репортажну «природність» сьогоднішніх життєвих спостережень за людиною в її повсякденному житті потрібно вміти образно осмислити, оточуючи і огортаючи їх щільною мережею поетичних асоціацій, порівнянь і метафор.

Тим часом вивчаються індивідуальні риси сприйняття у кожного студента, тобто здатність дивуватися, аналізувати, захоплюватися, іронізувати, співпереживати і співчувати, радіти, обурюватися, розмірковувати, пародіювати і висміювати. Виявляються зони художньої заразливості (Дубінін, 2019–2025).

Другий семестр ставить перед студентами завдання освоєння одного з найважливіших елементів акторської майстерності – активного впливу на партнера і правильного сприйняття його контрдії, точного визначення природи конфлікту. Етюди другого семестру повинні включати більш складні події з гострим психологічним конфліктом. Виконавці і тут

діють від себе, від своїх психофізичних даних, не ставлячи перед собою завдання створення образу або виявлення характерності. На іспит наприкінці першого курсу у кожного студента повинні бути винесені 2-3 акторські роботи в етюдах, а також участь в імprovізаціях.

Режисура. Поряд з практичними заняттями з акторської майстерності з першого семестру студенти режисерської групи освоюють основи режисури. Майбутній режисер повинен розвивати і підтримувати творчу ініціативу своїх друзів по майстерні – акторів і режисерів, які виступають як виконавці у вправах і етюдах. Він зобов'язаний розуміти методичну спрямованість всіх вправ за майстерністю актора і бути помічником педагогів у роботі над ними. Однією з найважливіших проблем цього року режисерської школи саме і є досягнення студентами – як вихідної аксіоми режисерського мистецтва – діалектичної єдності образу та ідей на театрі (Курбас, 2018). У практиці навчального процесу повинна бути врахована і розроблена головна думка, що потворність призводить до загибелі в мистецтві. Найважливіше завдання першого семестру – приведення студентського колективу до творчого самовідчуття, яке мислиться як стан готовності до образного сприйняття та осмислення реального життя, історії, політики, психології та всіх видів мистецтва (Курбас, 2018).

У другому семестрі також рекомендується виконувати етюди на тему якогось твору образотворчого мистецтва (на вибір студента). Це вже перша зустріч з автором. Аналіз твору живопису і визначення події, конфлікту і запропонованих обставин приведе виконавців до усвідомлення змісту картини, осмислення живописної мізансцени, завдання кожної «діючої особи», атмосфери, і, нарешті, до розкриття стилю і жанру обраного художнього твору.

Аналогічна робота проводиться студентами-режисерами і над музичними творами. Мала музична форма або закінчений уривок з великого музичного опусу можуть слугувати основою для написання етюдів. Однак слід застерегти студента від ілюстративності.

У лекційному циклі систематизуються основні поняття історії та теорії режисури (Дубінін, 2019–2025). Ось приблизна тематика теоретичних занять першого курсу: захопленість ідеєю як основна умова театраль-

ної діяльності; колективний характер творчості; етичні основи театральної справи; синтетична природа театрального мистецтва, зв'язок з суміжними мистецтвами; основні принципи роботи режисера з актором; драматургія – першооснова вистави; режисер, його роль і значення у творчому процесі; складність поняття режисерського лідерства в сучасному театрі; дія – основний виразний засіб сценічного мистецтва; сценічний простір і час; художній образ у театральному мистецтві; ознаки сучасності в режисерському мистецтві; ознаки сучасності в мистецтві актора; значення відбору в мистецтві; принципи та критерії відбору в театрі.

На іспит наприкінці другого семестру виносяться парні та групові етюди. Студент (режисер чи актор – байдуже) повинен вміти по-справжньому, тобто обґрунтовано, доцільно і продуктивно діяти в запропонованих обставинах для досягнення певної мети.

Студент-режисер, крім того, здає свою першу режисерську роботу – етюд за картиною, за музичним (літературним) твором.

Наприкінці першого курсу в підсумковій розмові педагогів зі студентами дається завдання на літній період – підібрати уривки, щоб на початку другого курсу кожен студент запропонував їх для обговорення.

Другий курс. Якщо на першому курсі головним, що визначає навчальний процес, було все, що пов'язано зі сприйняттям, то на другому курсі таким ключовим педагогічним поняттям стає сприйняття автора (Дубінін, 2019–2025). Момент зустрічі з автором для другого курсу є вирішальним: зануритися у світ ідей та образів того чи іншого письменника. Привласнити і співвіднести його з сучасністю. Виховувати смак до художніх переваг автора; любов до змісту, інтерес до теми, сюжету, композиції, виразних засобів, стилю автора.

На другому курсі посилюється диференціація режисерських та акторських занять. У майстерні повинна бути створена по-справжньому творча обстановка, при якій вже в самому виборі авторського матеріалу, в процесі досягнення поетики автора виявляється і формується індивідуальність студента.

Майстерність актора. На заняттях з майстерності актора обидві групи студентів (і режисери, і актори) освоюють основи ефектив-

ного аналізу п'єси і ролі, вчать природно діяти в рамках запропонованих обставин і тексту, заданих автором. Тому в центр уваги поступово входять проблеми словесної дії. Але збереження виробленого на першому курсі імпровізаційного самопочуття і особистісного підходу до життя актора на навчальному сценічному майданчику (дія від себе, від свого «я») як і раніше залишається першою турботою педагогічного складу майстерні, незважаючи на велику і все зростаючу заданість багатьох параметрів акторської поведінки (Курбас, 2018).

Це перша зустріч студентів як акторів з авторським текстом, перша спроба власного сценічного прочитання п'єси. Вперше поставлено завдання розкрити ідею твору через сценічну дію.

Уміння виявити невисловлену думку – основа нової техніки акторської гри. Робота повинна бути спрямована на пошук органічної поведінки в запропонованих обставинах і на розкриття дієвої природи слова (Radosavljević, 2013). Працюючи над роллю, студенту потрібно визначити логіку вчинків актора, а потім, поставивши себе в запропоновані обставини, зробити його вчинки ніби своїми вчинками, думками і словами ніби своїми словами, обставини його життя – фактами своєї біографії.

Режисура. Починається новий, важливий етап у процесі виховання майбутнього режисера: відбувається зустріч з літературним і драматургічним матеріалом, робляться перші спроби проникнути в задум автора і вивчаються шляхи його втілення.

«Як зберегти активність творчого процесу? Як зберегти своє «я» при зустрічі з драматургом?» (Дубінін, 2019–2025). Відповідь на ці питання, ймовірно, полягає в таких простих педагогічних завданнях, які спочатку пробуджують інтуїцію студента, а потім спрямовують її на освоєння образної системи та інтонації автора.

У третьому і четвертому семестрах триває робота над освоєнням елементів режисерської майстерності, але увага зосереджена на детальному вивченні драматургічної першооснови і режисерському аналізі п'єси, який включає в себе наступні етапи:

Режисерське прочитання п'єси: емоційний акцент твору, ідейно-образне бачення вистави як первісного виникнення, передчуття задуму.

Перевірка задуму та образу вистави через аналіз п'єси:

1) тема твору, його актуальність для глядача; необхідність цілеспрямованого розкриття теми; історичні умови епохи створення твору; ознайомлення з матеріалами, що розкривають показану в п'єсі реальність: історичними, науковими, літературними, публіцистичними, мемуарними, іконографічними;

2) ідея драматичного твору, його надзавдання; світогляд драматурга;

3) основний драматичний конфлікт і відносини дійових осіб в цьому конфлікті, наскрізна дія і розташування персонажів п'єси по відношенню до нього (розвиток дії і контрдії);

4) події п'єси як етапи наскрізної дії, що постійно розвивається;

5) виявлення характерів дійових осіб на гребені серії подій;

6) визначення наскрізної дії кожної ролі, її образне зерно; перспектива артиста і перспектива ролі;

7) атмосфера; в якій живуть і діють персонажі;

8) образний лад актора, порівняння, метафори, гіперболи, асоціативні ряди, особливості лексики та пунктуації, природа зауважень актора;

9) структура п'єси та її композиційні особливості;

10) стилістична та жанрова характеристика п'єси.

Режисеру потрібно проникнути в авторське конкретно-чуттєве відчуття світу, навчитися мислити в стилістиці обраного драматурга (Дубінін, 2019–2025).

Цей етап завершується письмовою курсовою роботою – режисерським аналізом п'єси, обраної кожним студентом-режисером. Форми, терміни, обсяги та кількість таких робіт можуть бути найрізноманітнішими. Форма викладу задуму – складова частина задуму.

Практичні заняття з режисури включають асистентську роботу над уривками, що виконується педагогами за курсом «Майстерність актора». Працюючи асистентом, студент вчить поєднувати теорію та практику. Від аналізу твору він підходить до елементів задуму та їх втілення.

У четвертому семестрі студенти показують

композиції на тему п'єси, зроблені ними самостійно. Репертуар педагогічних та самостійних робіт затверджується на засіданні кафедри. Виконавцями ролей у уривках є студенти даного семінару (актори та режисери). У роботі над самостійними уривками-композиціями студенти використовують знання, отримані в асистентській роботі, і тепер перевіряють їх на власній практиці.

Під час підготовки самостійних робіт проводяться постійні консультації педагогів. Мета цих консультацій полягає в тому, щоб студент весь час пам'ятав про головний принцип роботи над уривками з п'єси: йти від цілого до приватного. Від усієї п'єси – до уривка. Від ідеї п'єси – до ідеї уривка. Від образного «зерна» всієї п'єси – до образності композиції, складеної студентом. Як при розборі, так і при сценічній реалізації.

Ставлячи уривок або композицію, студент повинен вибрати їх і вирішити таким чином, щоб в уривку звучала головна ідея п'єси в цілому, щоб в ньому читався образ вистави, жанр і стиль автора. Ставиться не шматок, а ніби художнє ціле, не уривок, а ніби вся п'єса. Більше того, не тільки ця п'єса, а й автор у більш широкому розумінні.

Важливим етапом роботи є вміння розподіляти ролі в уривках. Потрібно, щоб студенти навчилися мотивувати призначення виконавця в залежності від реальних і потенційних можливостей творчої індивідуальності актора (Hodge, 2010). Розподіл ролей у самостійних роботах обговорюється та аналізується на заняттях режисерської групи.

Особливу увагу слід звернути на роботу студентів над інсценуванням. Уміння створити інсценування, перекласти твір прози чи поезії на сценічну мову – важлива, необхідна частина навчання режисерів. При вивченні цього розділу навчальної програми виявляється і виховується літературний смак, вміння перекладати твори інших художніх структур на сценічну мову, загострюється відчуття подієвої, дієвої природи драматичного мистецтва, чутливість по відношенню до автора і до театральних виразних засобів. Такі завдання не тільки надзвичайно корисні в навчальному процесі, але й озброюють майбутніх режисерів специфічними навичками, необхідними їм у подальшій роботі з авторами в театрі.

На іспити з режисури в кінці четвертого семестру виносяться: показ самостійних робіт, письмові роботи, що представляють собою режисерський аналіз, п'єси (українська або іноземна драматургія).

Третій курс. Завдання третього року навчання – теоретичне та практичне освоєння всіх етапів перетворення літературного твору в сценічну – театральну виставу.

Режисура. У трактуванні, розкритті та втіленні драми на сцені, в реалізації художньо-творчих особливостей літературного твору вирішальну роль відіграє індивідуальність режисера – світогляд, моральні принципи, рівень культури, життєвий досвід, розуміння психології, самостійність мислення, уява, фантазія та організаторські здібності (Radosavljević, 2013). Розвитку цих якостей присвячено комплексне навчання студента в режисерській майстерні третього курсу.

В основі роботи над виставою лежить режисерський задум. Вибір п'єси для постановки зумовлений здатністю режисера і театального колективу усвідомлювати больові точки реальності, вмінням відчувати суспільну проблему як свою особисту. Вибір обумовлений надзавданням – головною метою художньої діяльності режисера.

З самого початку роботи над п'єсою режисером рухає передчуття задуму – передбачення майбутньої єдності. Думка (якась «ідея», яку хотів висловити художник!), тільки вона одна, розвиваючись, дає можливість побудувати завдання (Дубінін, 2019–2025).

Художня проблематика постановки безпосередньо пов'язана з подієвою структурою п'єси, її ефективною логікою. Початкові, головні, заключні події стають тими опорами, на яких буде зведено художнє ціле вистави. Задум – подія дія – такий хід аналізу, при якому задум не залишається в ящику столу або в голові режисера, а здійсниться на сцені.

Пошуки надзавдання – не свідомий процес. Вони пов'язані з переживанням п'єси зсередини, своєрідним режисерським перевтіленням, з дозріванням наскрізних ліній дійових осіб, усвідомленням конфлікту, відбором подій, фактів, запропонованих обставинами.

Задум повинен бути не тільки сформульований «для себе», але й стати зрозумілим

і заразливим для акторів (Дубінін, 2019–2025). Слід навчитися викладати свої наміри лаконічно, стисло, емоційно, перевіркою набуття такої навички може служити усна п'ятнадцятихвилинна доповідь, адресована майбутнім виконавцям.

Поряд з логічними, раціональними елементами задуму виявляється його емоційний заряд, образні компоненти майбутньої постановки. Вже з початку роботи над п'єсою в уяві режисера дозріває якась пластична ідея, пов'язана з баченням головної події п'єси в часі і просторі, та, що буде піддана подальшій гармонізації в роботі з художником і призведе до народження глядацького образу вистави. Його виникнення неможливе без чіткого визначення жанру майбутньої постановки, її художньої інтонації, кута зору режисера на події, що відбуваються в п'єсі. Така точка зору багато в чому визначить і міру умовності просторових виразних засобів, і природу почуттів виконавців, і атмосферу репетицій, і атмосферу вистави.

Робота з художником над ескізами і макетом (для цієї мети корисно залучити студентів художніх вузів), репетиції з виконавцями (студентами акторської та режисерської груп), відбір конкретних дій і необхідних виразних засобів, приведуть до народження певної стилістики мізансценічного малюнка.

Мізансцени – це не рухи, не угруповання, а художній образ, специфічна мова режисерського мистецтва. Протягом усієї роботи з художником і виконавцями визначається, конкретизується час і простір вистави, її пластична мелодія, мізансцени.

Режисер, який задумує і вибудовує виставу, на шляху від задуму до постановочного плану не тільки аналізує п'єсу, виявляє її дієву природу і стилістику автора, але і створює своєрідну самостійну композицію сценічного твору, деяке співвідношення цілого і особливостей, визначаючи головні, суттєві і підпорядковуючи їм другорядні, випадкові складові постановки (Дубінін, 2019–2025).

На цьому новому етапі роботи стає необхідним викласти письмово постановочний план вистави. Він охоплює: ідейну проблематику п'єси, аналіз подій, розкриття основного конфлікту, трактування ролей; образ майбутньої вистави, її стилістичні та жанрові особливості;

композиційні передумови – розташування смислових акцентів, співвідношення цілого і його частин, темпоритмічний малюнок постановки; принципи та характер мізансценування.

В якості практичної перевірки постановочного плану студенти здійснюють самостійну постановку уривків з тих п'єс, над поясненням яких працюють. Хорошим показником цінності режисерських намірів може стати емоційно-образний конспект майбутньої вистави – коротка композиція на тему п'єси, реалізований з виконавцями на майданчику режисерський твір, в якому знайдуть вираження жанрові, образні, дієві передумови задуманої вистави.

Самостійні роботи студентів є основою третього року навчання. Тут перевіряються ініціатива, смак, організаційні навички, накопичене вміння працювати з акторами, ступінь оволодіння всіма компонентами процесу створення вистави.

На залік наприкінці п'ятого семестру виносяться самостійно підготовлені уривки з драматургічних творів та інсценування. В якості виконавців ролей залучаються студенти режисерської та акторської груп.

На іспит наприкінці шостого семестру, крім самостійних уривків, студенти подають у письмовому вигляді постановочний план, ескізи та макет, пропозиції щодо музичного, світлового та звукового оформлення вистави.

У спільному навчанні, де студент-режисер повинен набути педагогічних навичок. Освоєння ними в процесі навчання багато в чому визначає обсяг і принципи програмних вимог до майстерності актора.

Майстерність актора. Важливим етапом у процесі підготовки майбутніх режисерів є робота над драматургічним твором (одноактна п'єса або окремі акти з багатоактній п'єси) як виконавців разом зі студентами акторської групи. Протягом навчального року студенти режисерської та акторської груп повинні пройти всі етапи роботи над роллю. Головне завдання третього курсу з майстерності актора – виховання вміння перекласти задум на мову дій, здатності до їх пошуку і відбору, вміння взяти на себе все більш складне коло запропонованих обставин, побудувати і здійснити ланцюжок вчинків – опанувати найдосконаліший спосіб роботи над роллю.

За допомогою методу фізичних дій найбільш ефективно досягається зближення особистих психофізичних якостей виконавця з характером ролі, яку він відіграє. З перших кроків виконавець від власного обличчя здійснює вчинки героя.

Треба точно вивчити скелет драми, зняти мірку раніше, ніж приступити до побудови самої партитури. Таким скелетом драми є протокол подій і фактів, що відбуваються, а партитура, що виникає на його основі, – лінія фізичних дій персонажів, спрямована на досягнення їхніх цілей (Курбас, 2018). Кожен виконавець, перш за все, повинен усвідомлювати не те, що він відчуває, думає, навіть хоче, а те, що робить. Знаходячи точну лінію фізичних дій, виконавець оточує її різноманітністю запропонованих обставин (Дубінін, 2019–2025).

Жорсткий відбір дій проводиться в ім'я виявлення головного, оголення образної, поетичної суті того, що відбувається. Завдання режисера і актора полягає в тому, щоб побудувати таку логіку дії, взаємодії і боротьби на сцені, яка б глибоко і яскраво розкривала надзавдання ролей і вистави.

Дуже важливою для набуття і збереження в виставі імпровізаційного самопочуття актора є методика ефективного аналізу. Аналіз ролі в дії, в етюдних зразках, поєднання аналізу з синтезом – найважливіші прийоми репетиційної роботи.

Лінія фізичних дій стає основою дії словесного. Говорити – означає діяти. Обґрунтованість, доцільність, продуктивність дії повністю стосуються мови персонажа (Курбас, 2018).

Сенс словесного впливу на партнера – прагнення нав'язати йому своє розуміння, свою волю, свої бачення. Слід говорити не на вухо, а на око партнера, впроваджуючи в його свідомість свої уявлення, як правило, для нього неприйнятні. Якщо така мета усвідомлена, способи її реалізації зрозумілі, слово стає конфліктним і дієвим (Грицюк, 2020).

У процесі освоєння словесної дії студент вчиться «авторизувати» потрібні для ролі бачення, відбирати найяскравіші, переконливі для партнера візуальні образи. Уміння слухати, сприймати словесні дії партнера проявляється в здатності по-своєму бачити те, про що він говорить.

Вирішальне значення в педагогічній роботі набуває виховання реактивності сприйняття, безпосередності спілкування, відтворення деталей процесу. Все це сприяє найбільш ефективному виявленню особистісних якостей виконавця, що проявляються інтуїтивно, імпровізаційно і виникають при подоланні лабіринту подій і запропонованих обставин п'єси.

На залік наприкінці п'ятого семестру та іспит наприкінці шостого семестру виносяться одноактні драматичні твори, окремі акти з п'єс або інсценування. При визначенні підсумкової оцінки за майстерністю актора враховуються робота з педагогами та виконання ролей у самостійних уривках, підготовлених за курсом режисури.

Четвертий курс. Четвертий курс ставить завдання підвести підсумки спільного навчання акторсько-режисерської майстерні. Метою четвертого курсу з режисури є реалізація режисерського задуму на матеріалі випускних курсом дипломних вистав, поставлених педагогами або студентами режисерської групи, які проявили в процесі навчання схильність до педагогічної діяльності. Студенти-режисери також працюють асистентами у режисерів-педагогів.

Основним завданням курсу акторської майстерності є проблема акторського перевтілення.

Режисура. Студенти режисерської групи повинні освоїти вчення про потрібне сприйняття вистави: соціальне, життєве і театральне. Цілеспрямованість, глибока розробка психофізичного самопочуття ролі, простота і боротьба з сентиментальністю – основа справжнього життя на сцені (Hodge, 2010). Яскрава, захоплююча форма, народжена образним сприйняттям драматургічного матеріалу та авторської індивідуальності – основа справжньої театральності.

Студент-режисер стикається з необхідністю вирішувати композицію вистави, де в конкретизації задуму беруть участь художник і композитор, які, будучи співавторами вистави, знаходять свої виразні засоби, що сприяють розкриттю жанрової природи вистави, своєрідності авторського стилю.

Особлива увага приділяється підготовчій роботі навколо вистави: збір необхідних матеріалів, вивчення епохи, побуту тощо, із залученням фахівців-істориків, літерату-

роззнавців або учасників реальних подій. Все це допомагає формуванню, розвитку особистостей творців вистави.

На четвертому курсі режисерська група знайомиться з принципами організаційно-виробничої роботи в театрі: складання планів випуску вистави, репетиційного розкладу, взаємодія з технічними цехами та адміністрацією, проведення вистав поточного репертуару. Педагоги курсу проводять бесіди про етичні основи діяльності режисера.

Майстерність актора. Дипломні вистави показуються в Навчальному театрі, оперній студії спочатку для кафедри та керівництва навчального закладу, потім на глядача.

При складанні репертуару керівництво курсу має використовувати різноманітність жанрів, які ставлять перед акторами необхідність перевтілення, оволодіння характерністю, пластичною виразністю, сценічною мовою.

Систематичний показ вистав під наглядом педагогів дає можливість молодим акторам зрозуміти, як відбувається творче зростання ролі при зустрічі з глядачами.

Дипломна вистава приймається Державною екзаменаційною комісією. На цьому навчання студентів акторської групи закінчується.

П'ятий курс (магістратура). П'ятий курс навчання режисерської групи призначений для проведення переддипломних і дипломних вистав. Навчальна програма п'ятого курсу включає три основні розділи: вибір п'єси та розробка режисерської експлікації. В основі роботи лежить аналіз драматургічного твору, його жан-

рове визначення, образне бачення майбутньої вистави. Безпосередня реалізація своєї вистави в професійному театрі.

Висновки. Запропонована модель п'яти-курсової підготовки режисерів у закладах вищої мистецької освіти є системною, інноваційною та адаптованою до сучасних умов театраль-но-музичного процесу, оскільки вибудовує послідовну траєкторію професійного становлення студента від базових навичок до самостійної творчої роботи.

Спільне навчання режисерів та виконавців у межах єдиної творчої майстерні забезпечує органічне поєднання навчання й виховання, теорії й практики, створює умови для формування ансамблевого мислення, відповідальності за результат колективної роботи та розвитку індивідуального творчого стилю.

Міждисциплінарний підхід, поєднання режисури, акторської майстерності, музично-теоретичних і педагогічних дисциплін сприяють формуванню комплексу фахових, етичних, комунікативних і художніх компетентностей майбутнього режисера музичного театру.

Перспективи подальших досліджень пов'язані з емпіричною перевіркою ефективності запропонованої моделі в різних типах мистецьких закладів, розробленням критеріїв оцінювання професійних і педагогічних компетентностей майбутніх режисерів, а також порівнянням вітчизняних підходів до режисерської підготовки з провідними зарубіжними моделями.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

de Senna, P., Adams, B., & Schneider Alcure, A. (2023). Director training and education: Models from Brazil and the UK. *Theatre, Dance and Performance Training*, 14(3), 383–396. <https://doi.org/10.1080/19443927.2023.2243172>

Донченко, Н. П. (2023). Режисерська діяльність: парадигма цілісності творчої системи та праксеологічні установчі процеси сценічної майстерності. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, (2), 255–260. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2023.286912>

Дубінін, К. М. (2019–2025). *Лекції та особисте спілкування* [Неопубліковані лекційні матеріали та особисті комунікації].

Hodge, A. (2010). *Actor training* (2nd ed.). London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203861370>

Гориславець, В., & Гориславець, Є. (2025). Студійність та спонтанність: культурологічна модель підготовки театрального митця XXI століття. *Fine Art and Culture Studies*, 3(2), 205–212. <https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-2-27>

Грицюк, О. І. (2020). *Сценічне мистецтво: режисерська школа XXI століття*. Київ: Наукова думка.

Курбас, Л. С. (2018). *Театральна реформа: вибрані праці* (М. Курбас & В. Танюк, упоряд.). Київ: Мистецтво.

Pike, S. (2023). Moving in a different direction (directing down under): The evolution of director training into studies of 'creative leadership' in an Australian context. *Theatre, Dance and Performance Training*, 14(3). <https://doi.org/10.1080/19443927.2023.2243181>

Погребняк, Г. (2022). Актуальні проблеми сучасної режисерської освіти. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв*. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво, 5(2), 189–198. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.5.2.2022.269526>

Приз, В. (2021). Сценічно-режисерська освіта: історичні витоки та шляхи адаптації в сучасних умовах. *Grail of Science*, 7(5), 588–592. <https://doi.org/10.36074/grail-of-science.07.05.2021.119>

Radosavljević, D. (2013). *Theatre-making: Interplay between text and performance in the 21st century*. London: Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1057/9781137367884>

Shtefyuk, V. (2021). Actor's training in the context of distance education. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*, (2), 334–339. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2021.240116>

REFERENCES

de Senna, P., Adams, B., & Schneider Alcure, A. (2023). Director training and education: Models from Brazil and the UK. *Theatre, Dance and Performance Training*, 14(3), 383–396. <https://doi.org/10.1080/19443927.2023.2243172> [in English].

Donchenko, N. P. (2023). Rezhyserska diialnist: paradyhma tsilisnosti tvorchoi systemy ta prakseolohichni ustanovchi protsesy stsenichnoi maisternosti [Directing activity: Paradigm of the integrity of the creative system and praxeological setting processes of acting mastery]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv*, (2), 255–260. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2023.286912> [in Ukrainian].

Dubinin, K. M. (2019–2025). *Lektsii ta osobyste spilkuvannia* [Lectures and personal communication]. Unpublished lecture materials and personal communications. [in Ukrainian].

Hodge, A. (2010). *Actor training* (2nd ed.). London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203861370> [in English].

Horyslavets, V., & Horyslavets, Ye. (2025). Studiinist ta spontannist: kulturolohichna model pidhotovky teatralnoho myttsia XXI stolittia [Studio-based work and spontaneity: A cultural model of training a theatre artist of the 21st century]. *Fine Art and Culture Studies*, 3(2), 205–212. <https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-2-27> [in Ukrainian].

Hrytsiuk, O. I. (2020). *Stsenichne mystetstvo: rezhyserska shkola XXI stolittia* [Stage art: The directing school of the 21st century]. Kyiv: Naukova dumka. [in Ukrainian].

Kurbas, L. S. (2018). *Teatralna reforma: vybrani pratsi* [Theatrical reform: Selected works] (M. Kurbas & V. Taniuk, Eds.). Kyiv: Mystetstvo. [in Ukrainian].

Pike, S. (2023). Moving in a different direction (directing down under): The evolution of director training into studies of 'creative leadership' in an Australian context. *Theatre, Dance and Performance Training*, 14(3). <https://doi.org/10.1080/19443927.2023.2243181> [in English].

Pohrebniak, H. (2022). Aktualni problemy suchasnoi rezhyserskoi osvity [Topical issues of contemporary directing education]. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv*. Serii: Audiovizualne mystetstvo i vyrobnytstvo, 5(2), 189–198. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.5.2.2022.269526> [in Ukrainian].

Pryz, V. (2021). Stsenichno-rezhyserska osvita: istorychni vytoky ta shliakhy adaptatsii v suchasnykh umovakh [Stage-director education: Historical origins and ways of adaptation in modern conditions]. *Grail of Science*, 7(5), 588–592. <https://doi.org/10.36074/grail-of-science.07.05.2021.119> [in Ukrainian].

Radosavljević, D. (2013). *Theatre-making: Interplay between text and performance in the 21st century*. London: Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1057/9781137367884> [in English].

Shtefyuk, V. (2021). Actor's training in the context of distance education. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*, (2), 334–339. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2021.240116> [in English].

Надійшла до редакції / Received: 16.10.2025
Рекомендовано до друку / Accepted: 03.11.2025