

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ
УКРАЇНИ

ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ

ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Кафедра майстерності актора і режисури драматичного театру

**Рефлексія самоусвідомлення на прикладі вистави «Пригода
ведмедиків панда, яку розповів один саксофоніст, котрий мав подружку у
Франкфурті» Матея Вишнека.**

Кваліфікаційна робота на здобуття ОР «Магістр»

за спеціальністю 026 «Сценічне мистецтво»

Виконав:

Здобувач вищої освіти за ОПП
сценічне мистецтво

РІХАРД Б.Ю.

Науковий керівник:

Доктор філософії, старший
викладач кафедри майстерності актора
і режисури драматичного театру.

СТЬОПІНА А.Ю.

Рецензент:

Директор ДП «Одеський
державний цирк»

ГАЙДАМАКА Є.О.

Допущено до захисту:

Заслужена артистка України,
доцент, завідувачка кафедри
майстерності актора та режисури
драматичного театру

СТЕЦЕНКО О.В.

«___» _____ 20__ р.

Харків, 2024

ЗМІСТ

ВСТУП.....	4
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ ДОСЛІДЖЕННЯ.....	7
1.1. Огляд літератури	7
1.2. Методологія дослідження.....	9
ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 1	11
РОЗДІЛ 2. ХУДОЖНІЙ АНАЛІЗ П'ЄСИ МАТЕЯ ВИШНЕКА «ПРИГОДА ВЕДМЕДИКІВ ПАНДА,ЯКУ РОЗПОВІВ ОДИН САКСОФОНІСТ, КОТРИЙ МАВ ПОДРУЖКУ У ФРАНКФУРТІ».....	12
2.1. Дослідження абсурду: зображення смерті в абсурдистській драмі.....	12
2.2. Дослідження репрезентації смерті в психологічних драмах: теми, характеристики та вплив на аудиторію	22
2.3. Аналіз рецензій п'єси Матея Вишнека «Пригода ведмедиків панда, яку розповів один саксофоніст, котрий мав подружку у Франкфурті» на сценах українських та закордонних театрів	29
ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 2	38
РОЗДІЛ 3. РОЗВИТОК РЕФЛЕКСІЇ САМОУСВІДОМЛЕННЯ НА ПРИКЛАДІ РОЛІ «ВІН» У П'ЄСІ МАТЕЯ ВИШНЕКА «ПРИГОДА ВЕДМЕДИКІВ ПАНДА, ЯКУ РОЗПОВІВ ОДИН САКСОФОНІСТ, КОТРИЙ МАВ ПОДРУЖКУ У ФРАНКФУРТІ» : ВІД ТЕОРІЇ ДО ПРАКТИКИ	41

3.1. Аналіз ролі «Він» у п'єсі Матея Вишнека «Пригода ведмедиків панда, яку розповів один саксофоніст, котрий мав подружку у Франкфурті»	41
3.2. Рефлексія самопізнання у акторській професії.....	47
3.3. Практика акторського тренінгу як приклад рефлексії самопізнання у процесі вистави.....	59
ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 3	70
ВИСНОВКИ	73
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	77

ВСТУП

Актуальність: Матей Вишнек — драматург і письменник, чия творчість привернула значну увагу завдяки новаторському дослідженню внутрішньої роботи людської психіки. Його літературний внесок глибоко заглиблюється в складність самоідентифікації, особистого конфлікту та заплутаного танцю між індивідуальними бажаннями та очікуваннями суспільства. Вивчаючи стосунки людини з собою, драматургія Вишнека часто служать дзеркалом, що відображає багатогранність людських емоцій і думок. Виразний стиль Вишнека характеризується поєднанням реалізму та екзистенціального пошуку, що запрошує глядачів вступити в діалог не лише з героями на сцені, але й із самим собою. Його п'єси часто зображують персонажів, які борються зі своїми минулими рішеннями, протистоять своїм страхам і, зрештою, прагнуть зрозуміти своє місце у світі. Цей внутрішній конфлікт є не просто фоном для його оповідань; це сама суть, яка рухає оповідь вперед, змушуючи аудиторію протистояти власним складнощам і протиріччям. Символізм і абсурдизм часто пронизують його оповідання. На прикладі вистави «Пригода ведмедиків панда, яку розповів один саксофоніст, котрий мав подружку у Франкфурті» Матея Вишнека, природно стає предметом інтроспективного аналізу існування, переводячи їх у драматичні ситуації та зрештою яскравим прикладом рефлексії самоусвідомлення.

Об'єкт дослідження: Вистава «Пригода ведмедиків панда, яку розповів один саксофоніст, котрий мав подружку у Франкфурті» Матея Вишнека через призму рефлексії самопізнання.

Предмет дослідження: Роль Він у виставі Матея Вишнека.

Мета: Дослідити та розкрити питання рефлексії самоусвідомлення людини на прикладі власні інтерпретації ролі Він за п'єсою “Пригода

ведмедиків панда, яку розповів один саксофоніст, котрий мав подружку у Франкфурті” Матея Вишнека.

Завдання:

- Дослідити рецензії на вистави закордонних акторів та режисерів, які працювали над виставою за п’єсою Матей Вишнека п’єсою «Пригода ведмедиків панда, яку розповів один саксофоніст, котрий мав подружку у Франкфурті»
- Проаналізувати рецензії на вистави українських акторів та режисерів, що працювали над виставою за п’єсою Матея Вишнека «Пригода ведмедиків панда, яку розповів один саксофоніст, котрий мав подружку у Франкфурті»
- Висвітлити особливості власної інтепретації ролі Він у виставі «Пригода ведмедиків панда, яку розповів один саксофоніст, котрий мав подружку у Франкфурті»
- Зробити спробу особистого бачення ролі у практичному значенні.
- Дослідити та проаналізувати жанр п’єси Матея Вишнека «Пригода ведмедиків панда, яку розповів один саксофоніст, котрий мав подружку у Франкфурті»

Методи дослідження. У відповідності до мети, поставлених завдань, об’єкту та предмету дослідження, я вважаю що в контексті нашого дослідження найбільш вдалим буде використання та поєднання таких методів: історико-порівняльним, описовим методом та аналітично-теоретичних методів.

Наукова новизна: Вперше зібрані та проаналізовані рецензії на роботи закордонних та українських акторів, що грали роль Він, а також

запропоновувати і розкрити власну інтерпретацію ролі Він, та зрештою висвітлити особливості рефлексії самоусвідомлення.

Практичне значення: Практичні та теоретичні матеріали можуть застосовуватись у творчих роботах студентів та викладачів.

Апробація результатів дослідження відбулася в рамках:

- V-тій міжнародній Науково-Творчій конференції «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» науково-практичній конференції (Харків) 18.05.2024.
- VIII Всеукраїнської наукової конференції молодих вчених, аспірантів та магістрантів «Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір» (Київ) 07.11.2024.

Структура роботи:

Структура та обсяг дослідження: робота складається зі вступу, трьох розділів, одинадцяти підрозділів, списку використаної літератури. Загальний обсяг 85 с., з них основного тексту 73 с., список джерел складає 74 позиції.

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Огляд літератури

Сумарно аналіз літератури стосовно п'єси «Пригода ведмедиків панда, яку розповів один саксофоніст, котрий мав подружку у Франкфурті» Матея Вишнека має великий обсяг, але відчувається брак критичного аналізу п'єси. Ми мемо вважати, що варіації та аналіз п'єси залежить від соціокультурних змін в суспільстві виникає необхідність ретельно та докладно дослідити цей феномен у контексті аналізу виникає важливість цей зв'язок поглиблено, особливо у зв'язку з еволюцією художніх принципів і очікувань глядачів.

Отже, у другому розділі, що залучає аналіз поняття абсурдистського театру де, слід зазначити деякі розмежування. Оскільки погляд Матея Вишнека та створення його п'єси «Пригода ведмедиків панда, яку розповів один саксофоніст, котрий мав подружку у Франкфурті» охоплювала поняття абсурду та психологічної драми, слід зазначити, що це набуває неабиякого значення в аналізі цієї п'єси. На прикладі можна зазначити різницю наукового дослідження між роботами Коваленко М. В. «Специфіка драматургії абсурду та її втілення на українській сцені» [1] де хочеться зазначити, що обидва науковці відрізнялися історикографічним аналізом, де робота Зубрицької М.В. «Принцип абсурдного в організації художнього простору драматичних творів миколи куліша» [2] вивчав поняття абсурду театру на теренах України, а другий вивчав це питання абсурду на міжнародному рівні. Автори в своїх роботах дають докладну характеристику театру абсурду що дає детальний аналіз п'єси Матея Вишнека та створення його п'єси «Пригода ведмедиків панда, яку розповів один саксофоніст, котрий мав подружку у Франкфурті» та згодом інтерпритації ролі «Він», яким є предметом нашого дослідження, тому ця наукова робота лягла в основу моєї роботи. Через розуміння авторської побудови п'єси впливає на жанр та стиль п'єси, тому мною

було опрацьовано матеріали науковці, що відносять п'єсу «Пригода ведмедиків панда, яку розповів один саксофоніст, котрий мав подружку у Франкфурті» Матея Вишнека до психологолігчної драми, що дозволяють нам аналізувати вчинки героя в рамках модерної драматургії. Але робота через рамки поняття смерті має деякі розбіжності зі звичайним поняттям психологічної драми. Хочеться саме зазначити, що робота С. К. Ревуцької та Г. М. Удовіченко «Історія зарубіжної літератури» [17], Катюха Г.В. «Вплив самооцінки на формування самоповаги особистості в період ранньої дорослості» [21] що у циклі роботи та лекцій розглядаються ключові етапи розвитку світової літератури, починаючи з найдавніших часів і до наших днів, через що саме ця робота спонукає мене робити аналіз та висновки щодо моєї роботи. Це відноситься до глибоко вкорінених соціальних установок і тривог, які здебільшого закладені в культурних та індивідуальних психологічних структурах, що визначають сприйняття та прийняття смерті, які є основним стержнем мого аналізу ролі «Він» у п'єсі «Пригода ведмедиків панда, яку розповів один саксофоніст, котрий мав подружку у Франкфурті» Матея Вишнека. Та робота Світлани Кузікової, Валерії Зливкової, Світлани Лукомської, Тетяни Щербак, Олени Котух у психологічному супроводі «Особистості в умовах війни» [15] де у теоретичних охарактеризовано засади вивчення психології особистості в умовах війни, поняття стресу та психологічних криз, типологію впливу війни на психологічний стан особистості, а також визначено ресурси особистості в екстремальних ситуаційних методах психодіагностики на практиці, через це ці роботи можна сміливо брати саме у аналізі та розробці розв'язання проблем у моїй дипломній роботі. Для висвітлення цього питання нами були опрацьовані літературні праці всеукраїнської наукової конференції науковопедагогічних працівників, докторантів, аспірантів та магістрантів яка відбулася у Києві, а саме робота Зайцевої І. Є. «Аспекти інтерпретації сучасної драматургії» [26] через що, ця робота пропонує зацікавитися смертним життям не лише як історією, але як

глибоким особистим дослідженням власного життя на прикладі ролі «Він» у п'єсі «Пригода ведмедиків панда, яку розповів один саксофоніст, котрий мав подружку у Франкфурті» Матея Вишнека. Проаналізувавши рецензії на п'єсу «Пригода ведмедиків панда, яку розповів один саксофоніст, котрий мав подружку у Франкфурті» Матея Вишнека можна дійти висновку, що вони мають різноманітний, але обґрунтований обсяг деталей, які структуровано та розгорнуто розкривають тему рефлексії самоусвідомлення, а саме рецензії на досліджуючи виставу закордонних та українських театрів.

У третьому розділі моєї роботи, досліджуючи тему рефлексії самосусвідомлення, при втілені ролі Він у виставі «Пригода ведмедиків панда, яку розповів один саксофоніст, котрий мав подружку у Франкфурті» Матея Вишнека, спирався на роботи які більш спрямовані на розуміння психологічного стану людини та актора, а саме: Ільїн М. В. «Психологічний інфантилізм як чинник самопрезентації особистості.», Юсупов А.Е. «Акторська творчість в сучасному сценічному та екранному просторі», Садовенко С. М., Порядченко Л. А. «Культурологічна рефлексія творчої взаємодії режисера та актора: нейролінгвістичні технології як культуротворча парадигма в галузі сценічного мистецтва.», Набоков Р.Г. , Переданенко Ю. О. «Імпровізація як метод виховання психофізичного апарату актора», які зрештою, змогли довести за допомогою своїх наукових робіт довести що розвиток самосвідомості вимагає збалансованого підходу, поєднання самоспостереження з діями та врахування зовнішніх факторів, які формують наше розуміння себе.

1.2. Методологія дослідження

Відповідно до поставлених завдань у роботі було застосовано комплексні підходи та методи дослідження. Відповідно до поставлених завдань у роботі використано комплексні підходи та методи дослідження. Використання багатогранних дослідницьких стратегій має важливе значення для вирішення все більш складних проблем, з якими ми стикаємося в сучасному світі.

Користуючись історико-порівняльним методом, можна зазначити історичний хід розвитку поняття абсурду та психологічної драми, яка є художнім стержнем п'єси «Пригода ведмедиків панда, яку розповів один саксофоніст, котрий мав подружку у Франкфурті» Матея Вишнека. Для цього було використано матеріали наукових конференцій та роботи таких науковців : Зайцевої І.Є. «Аспекти інтерпретації сучасної драматургії : матеріали всеукраїнської наукової конференції науково-педагогічних працівників, докторантів, аспірантів та магістрантів», Хлівнюк В.О. «Образність як художньо-естетична домінанта в творчості режисера», Зеленська Я.В. «Страх як соціокультурний феномен в театрі» саме цей матеріал дає нам змогу аналізувати інформацію з точки зору порівняльного методу в дослідженні мого проекту.

Також хочеться зазначити, що з важливих інструментів у моїй роботі є описовий метод, оскільки, це дає змогу обґрунтовано робити аналіз, спираючись на власні враження об'єктивно та інформативно проаналізувати роботу виконавців ролі «Він» в запропонованих режисерами обставинах. Важливо зацентувати, що відеоматеріали, які були розглянуті мною були підпорядковані різними інструментами глядацького і критичного сприйняття резцендентами.

Аналітичний та теоретичний метод дослідження був також використаний у моїй дипломній роботі. Особливо для класифікації жанрової спрямованості режисерських прочитань п'єси та теоретичного обґрунтування акторських та режисерських прийомів у сценічному відтворенні образу ролі «Він» у виставі за п'єсою «Пригода ведмедиків панда, яку розповів один саксофоніст, котрий мав

подружку у Франкфурті» Матея Вишнека, а саме рецензії Мері Шен Барнідж, Зоя Грін та театрального оглядача Олени Варварич.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 1

Аналізуючи та підсумовуючи цей розділ я дійшов висновку про необхідність створення більш цільної та розширеної науково-дослідницької праці, що в свою чергу задіяла та охопила критичний художній аналіз вистави «Пригода ведмедиків панда, яку розповів один саксофоніст, котрий мав подружку у Франкфурті» Матея Вишнека, та дати змогу більш конкретно та точно подивитись на цю тему з точки зору психолгічного питання рефлексії самоусвідомлення залучивши аналіз ролі «Він». Оскільки вистава є одною з найяскравіших прикладів театру абсурду та психологічної драми. Однак, через це ця тема є вкрай мало дослідженою та проаналізованою.

РОЗДІЛ 2. ХУДОЖНІЙ АНАЛІЗ П'ЄСИ МАТЕЯ ВИШНЕКА «ПРИГОДА ВЕДМЕДИКІВ ПАНДА,ЯКУ РОЗПОВІВ ОДИН САКСОФОНІСТ, КОТРИЙ МАВ ПОДРУЖКУ У ФРАНКФУРТІ»

2.1. Дослідження абсурду: зображення смерті в абсурдистській драмі.

Дослідження смерті в рамках абсурдистської драми пропонує глибоку лінзу, через яку можна зрозуміти екзистенціальні запити, які лежать в основі цього літературного руху, що з'явився переважно після Другої світової війни — періоду, що характеризується розчаруванням і переоцінкою людського існування. Такі історичні події, як спустошення війни та поява тоталітарних режимів, спричинили відхід від традиційних театральних наративів, спонукаючи таких драматургів, як Семюель Беккет, Ежен Йонеско та Едвард Олбі, кинути виклик усталеним нормам і заглибитися в абсурдність, притаманну людському положенню. Абсурдистська драма визначається своїми унікальними характеристиками — нелінійними наративами, нелогічними ситуаціями та часто похмурым гумором, який супроводжує марність існування — водночас залучаючи екзистенціальні теми, які досліджують сенс життя та смерті. У цьому контексті смерть є не просто сюжетним прийомом, а центральним мотивом, який запрошує глядачів зіткнутися з власною смертністю та абсурдністю самого життя. Ключові абсурдистські твори, такі як «В очікуванні Годо» Беккета, «Носоріг» Йонеско та «Історія зоопарку» Олбі, служать ключовими текстами для аналізу репрезентації смерті; вони використовують багатий сенс символіки та філософських посилів, які відображають складнощі людської ізоляції, суспільної трансформації та пошуку зв'язку у, здавалося б, байдужому всесвіті. Ця стаття має на меті розібрати, як ці драматурги використовують концепцію смерті, щоб сформулювати глибше розуміння існування, надаючи розуміння незмінної

актуальності абсурдистського руху в сучасному дискурсі про життя та смертність.

Розвиток абсурдистської драматургії тісно пов'язаний з різноманітними історичними подіями, які суттєво сформували її тематичні та стилістичні елементи. Одним із ключових впливів були наслідки Другої світової війни, яка залишила глибоке відчуття розчарування та екзистенційної кризи. Жорстокості, які спостерігалися під час війни, такі як жахи газових камер і руйнування, спричинені ядерними бомбардуваннями, були вирішальними для каталізації появи абсурдистських тем у французькому театрі, оскільки вони відображали світ, який, здавалося, не піддавався логіці та розуму [1]. У цей період філософські ідеї екзистенціалістів, таких як Камю та Сартр, набули популярності, забезпечивши основу для абсурдистського руху, ставлячи під сумнів притаманну безглуздість життя та людського існування [1]. Крім того, епоха «холодної війни», що характеризується інтенсивною геополітичною напругою між Сходом і Заходом, створила фон невизначеності та абсурду, що ще більше підживило рух абсурдистської драми в Парижі [1]. Ці історичні контексти спільно сприяли дослідженню абсурдистською драмою таких тем, як марність людських зусиль, непередбачуваність життя та пошуки сенсу в, здавалося б, байдужому всесвіті. У міру розвитку жанру він став гострим відображенням викликів сучасного світу, відображаючи глибоку екзистенціальну тривогу та суспільні потрясіння того часу. Поява абсурдистської драми як реакції на традиційний театр корениться в її протистоянні звичайним формам оповіді та прийнятті авангардного руху [2]. Ця авангардна риса підштовхнула драматургів-абсурдистів до демонтажу усталених норм класичної драми, епічної системи Брехта та реалізму, створивши театр, який не піддавався очікуванням [2]. Особливий підхід абсурдистської драми передбачав зображення персонажів як нездатних керувати драматичною дією, кидаючи виклик традиційному архетипу персонажа, який діє як каталізатор

змін [2]. Ця перспектива далі відображається в жанровій критиці мови, підкреслюючи її недосконалість і штучність, що різко контрастує зі змістовністю, традиційно пов'язаною з мовою в європейській культурі [2]. Використовуючи ці нетрадиційні елементи, абсурдистська драма не тільки руйнувала традиційні театральні конвенції, але й запрошувала глядачів до участі як співтворців у театральному досвіді, підкреслюючи еклектичну та метадраматичну природу жанру [3]. Загалом, поява абсурдистської драми означала радикальне переосмислення театральних норм, підкреслюючи необхідність дослідження нових мистецьких територій і переосмислення ролі театру у відображенні складнощів сучасного життя. Драматурги, які відіграли ключову роль у абсурдистському русі, привнесли в цей жанр унікальні елементи, кидаючи виклик традиційним театральним нормам і досліджуючи екзистенціальні основи людського досвіду. Семюел Беккет, світило цього руху, глибоко вплинув на абсурдистський наратив через свою основоположну роботу «В очікуванні Годо», яка втілює теми екзистенціальної невизначеності та марності людських зусиль [4]. Підхід Беккета до персонажів і сюжету відображає ширшу абсурдистську критику звичайних наративних структур, ще більше зміцнюючи його роль як центральної фігури в цьому жанрі [4]. Подібним чином, внесок Ежена Йонеско, зокрема через такі п'єси, як «Лиса співачка», демонструє його інноваційне використання мови та характеру для зображення світу, позбавленого сенсу, де діалог стає механізмом для ілюстрації абсурдності людських взаємодій [4]. Зображення Йонеско своїх персонажів як «механізмів» у «безликому світі» підкреслює відчуження та деперсоналізацію, що є центральними для абсурдистських тем [4]. Крім того, робота Артура Копіта, зокрема «Тату, тату, бідний тату, ти не можеш вибратися з шафи, ти підвішений твоєю матір'ю між сукнею та піжамою», є прикладом схильності абсурдистського руху до чорного гумору та розриву логічної структури, що підсилює відхід руху від традиційного театру [4]. Разом ці драматурги не лише сформували абсурдистський рух, але й

спонукали до переоцінки мети та природи театру, спонукаючи глядачів і драматургів протистояти абсурдам, притаманним життю та мистецтву.

Абсурдизм у літературі визначається унікальним підходом до структури оповіді та тематичних досліджень, які часто характеризуються, здавалося б, хаотичним нагромадженням випадковостей і безглузвих ситуацій [5]. Це зображення безладу та ірраціональності є навмисним відображенням абсурдності людського стану, де традиційна зв'язність оповіді руйнується, щоб підкреслити непередбачуваність і випадковість життя. Крім того, мовний код постмодернізму в абсурдизмі містить оповідачів, які позбавлені як минулого, так і майбутнього, що підкреслює часову дислокацію та екзистенціальну невизначеність, повсюдну в цих творах [6]. Ця часова неоднозначність підсилює думку про те, що в абсурдистській літературі досконалість форми не є самоціллю, а засобом втілення ідеї та здійснення ідеологічного впливу, що дозволяє авторам кидати виклик традиційному сприйняттю реальності та провокувати самоаналіз [6]. Результатом є літературний досвід, який не відповідає очікуванням і спонукає читачів протистояти фундаментальним абсурдам існування. Визнаючи ці ключові характеристики, стає очевидним, що абсурдизм служить і дзеркалом, і критикою сучасного людського досвіду, спонукаючи до переоцінки суспільних і філософських конструктів, які формують наше розуміння світу. Абсурдизм кидає виклик звичайним структурам оповіді, переосмислюючи саму основу, на якій побудовано традиційне оповідання. Це порушує ієрархічну структуру, типову для звичайних наративів, допускаючи численні гілки думки та траєкторії, які розходяться з єдиного організованого цілого [7]. Ця різноманітність наративних шляхів спонукає читачів активніше взаємодіяти з текстом, сприяючи створенню середовища, де значення не є притаманним, а радше відтворюється, що свідчить про те, що наративи не сліднують прямолінійній, лінійній прогресії [7]. Таким чином абсурдистські тексти розкривають поверхню тексту, руйнуючи інструкцію

сприймати сенс як повний і однорідний, тим самим створюючи конфлікт із традиційними центральними значеннями [7]. Це дозволяє читачеві надавати текстам і дискурсу нові значення, сприяючи переоцінці наративних підходів у межах абсурдизму [7]. Зрештою, цей перехід від об'єктивної реальності до суб'єктивних ідей створює більш плавний та особистий підхід до оповідання, кидаючи виклик зв'язності та стабільності, які часто зустрічаються у звичайних наративах [7]. За допомогою цих механізмів абсурдизм не тільки руйнує традиційні наративні структури, але й заохочує до ширшого дослідження людської свідомості та ідентичності, спонукаючи читачів переглянути своє сприйняття сенсу та існування. Абсурдизм, за своєю природою, заглиблюється в екзистенціальні теми, часто висвітлюючи боротьбу особистості, щоб знайти сенс у, здавалося б, байдужому всесвіті. Світогляд, представлений в абсурдистській літературі, відображає нехтування людиною та її самотність серед величезного світу, оскільки існування сприймається як таке, що виникає з «нічого» і повертається до «ніщо» [8]. Ця перспектива підкреслює трагічну безплідність пошуку пояснень в абсурдному світі, породжуючи екзистенціальну тему людського відчаю та пошуки значущості серед хаосу [8]. Такі персонажі, як Ілько Юга та Мина Мазайло, є взірцями боротьби за збереження індивідуальності проти тиску суспільства, ілюструючи екзистенційний конфлікт збереження власної сутності в абсурдній реальності [8]. Крім того, абсурдизм наголошує на філософських проблемах сенсу буття, зосереджуючи увагу на необхідності збереження людськості та індивідуальності, навіть стикаючись з абсурдними ситуаціями [8]. Ці теми перегукуються не лише з внутрішнім досвідом персонажів абсурдистських творів, а й із ширшим людським станом, де пошук сенсу та збереження себе стикаються з байдужим і хаотичним всесвітом. Такі дослідження вимагають переоцінки особистих переконань і підкреслюють необхідність для людей протистояти своїм екзистенційним реаліям зі стійкістю

та автентичністю, таким чином утверджуючи свою індивідуальність у світі, який часто здається позбавленим мети.

Смерть у ключових абсурдистських п'єсах часто зображується як колективний досвід, який затьмарює індивідуальні особистості та підкреслює дегуманізаційну природу сучасного суспільства. Це яскраво ілюструє відсутність індивідуальності серед персонажів, де смерть постає як спільна доля, а не особиста подорож [4]. Абсурдистські п'єси часто зображують життя як те, що існує під постійною тінню смерті, а персонажі часто стикаються з перспективою самогубства або прямого зіткнення зі смертю, підкреслюючи неминучу присутність смертності [4]. Крім того, зображення смерті глибоко переплітається з темами самотності та людської нездатності об'єднатися на значущому рівні, підкреслюючи ізоляцію, яку відчувають люди у своєму екзистенційному становищі [4]. Ці теми ще більше ускладнюються зображенням смерті як всепроникного та фатального мотиву, що символізує неминучу приреченість, з якою стикається кожен персонаж у світі, позбавленому сенсу [9]. Взаємозв'язок між смертю, екзистенційною боротьбою та суспільним відчуженням в абсурдистській літературі вимагає роздумів над ширшими наслідками цих п'єс, зокрема щодо того, як вони відображають хаос і безлад сучасного існування. Вкрай важливо, щоб ці зображення спонукали до вивчення людського стану, спонукаючи глядачів зіткнутися з обмеженнями логіки та комунікації, щоб зрозуміти абсурдність, властиву життю. Досліджуючи символізм, пов'язаний зі смертю в цих творах, дуже важливо визнати, як ці оповіді часто переплітаються з темами трансформації та оновлення. У багатьох казках смерть є не просто кінцем, а необхідним кроком до воскресіння, що відображає цикл життя та відродження [10]. Це зображення підкреслює подвійну природу смерті як закінчення і початку, де персонажі повинні протистояти смертності, щоб досягти оновлення [10]. Символізм часто поширюється на зображення смерті як

трансформаційної подорожі через потойбічний світ, що свідчить про те, що цей уривок є значним переходом, а не кінцевою подією [10]. Такі наративи підкреслюють важливість смерті як стрижневої сили, де подорож підземним світом провіщає глибокі зміни як для людини, так і для світу, в якому вони живуть. Ця перспектива узгоджується з міфами та казками, які підвищують значення потойбіччя та його внутрішній зв'язок зі світом живих, припускаючи, що роль смерті полягає не просто в завершенні, а в тому, щоб розпочати нові починання [10]. Коли ми глибше заглибимося в ці роботи, стає очевидним, що символізм смерті служить потужним наративним засобом, підкріплюючи уявлення про те, що це спільний людський досвід і каталізатор трансформації та безперервності в циклі існування. Драматурги-абсурдисти використовують мотив смерті не просто як фізичне припинення, але як глибокий засіб для філософського дослідження, зокрема щодо розчинення его та містифікації справжнього Я [11]. Зображуючи смерть як трансформацію, а не припинення, ці драматурги припускають фрагментацію ідентичності, де герой не піддається єдиній меті, а радше розколюється на кілька свідомостей. Ця фрагментація відображає складність сучасної ідентичності та спонукає аудиторію переглянути множинність Я [11]. Таким чином, персонажі абсурдистських наративів втілюють як індивідуальні, так і громадські аспекти, натякаючи на потенційну реінтеграцію Я серед хаосу та фрагментації реальності [11]. Це нюансоване зображення смерті стає засобом для дослідження екзистенціальних питань і мінливої природи ідентичності, глибоко резонуючи з філософськими основами абсурдистського театру. Отже, ці наративи змушують аудиторію залучитися до глибшого розуміння існування та самоідентичності у світі, який сприймається як фрагментований і хаотичний.

Визначною темою «В очікуванні Годо» Беккета є концепція бездіяльності, яка вигадливо переплітається з екзистенційним відтінком п'єси. Статичний

характер персонажів, зокрема Володимира та Естрагона, які вирішують піти, але залишаються нерухомими в кінці обох актів, є прикладом цієї теми бездіяльності [12]. Їхнє пасивне очікування Годо, який ніколи не приходить, стає метафорою марності та абсурдності людського існування, оскільки вони втілюють пасивну втечу від відповідальності та реальності через свою нескінченну надію [1][12]. Ця бездіяльність відображається в, здавалося б, активних, але в кінцевому підсумку безглуздох діях Поццо та Лакі, які беруть участь у рухах, яким бракує справжньої мети чи розуміння, що ще більше підкреслює марність дії у п'єсі [1]. Взаємодія між цими темами бездіяльності та безглуздох руху відображає дослідження Беккета екзистенціального відчаю, де досвід героїв обмежується очікуванням чогось, що може ніколи не настати, підкреслюючи ширші метафізичні питання про мету та сенс життя [6]. Через цю призму п'єси підкреслює відчуття екзистенційної невизначеності, оскільки відсутність традиційного сюжету та статичність дії кидають виклик традиційному розумінню драми та підкреслюють абсурдність людського стану [12][1]. У «Носорогі» Йонеско майстерно використовує абсурдизм, щоб зобразити тривожну трансформацію суспільства через його персонажів, зокрема Беранже, який виступає маяком опору серед приголомшливих змін [1]. П'єса проливає світло на механізми дегуманізації, поширені в тоталітарних суспільствах, тему, яка виходить за рамки конкретних історичних випадків, таких як націонал-соціалізм чи фашизм, підкреслюючи її універсальну актуальність [1]. Спочатку відсутність у Беранже чітких переконань могла свідчити про вразливість до тиску суспільства; однак саме ця двозначність дозволяє йому зберегти свою людську сутність, коли інші піддаються епідемії риноцериту, що символізує широке визнання репресивних ідеологій [1]. У міру розвитку оповіді Беранже перетворюється з, здавалося б, пасивного спостерігача в активного прихильника індивідуалізму та гуманітарних цінностей, виступаючи за збереження особистої ідентичності, незважаючи на повсюдні суспільні зміни [1]. Ця трансформація в

Беранже не тільки підкреслює дослідження ідентичності та існування в п'єсі, але також є потужним коментарем щодо впливу суспільних потрясінь на особисті переконання та бажання [1]. Через свою абсурдистську призму «Носоріг» спонукає глядачів задуматися про природу суспільних змін і важливість збереження власної ідентичності, що робить його постійним твором культурної критики [1]. «Історія зоопарку» Олбі заглиблюється в тему людської ізоляції через складну взаємодію та контрастний досвід її героїв, Джеррі та Пітера. Дія п'єси розгортається в громадському місці, Центральному парку, але вона підкреслює, як люди можуть відчувати себе глибоко самотніми, навіть коли їх оточують інші [12]. У цій обстановці яскраве, колективне середовище поєднується з внутрішньою самотністю, яку відчують обидва герої, підкреслюючи іронію їх ізоляції. Спроба Джеррі залучити Пітера до розмови слугує відчайдушним благанням вирватися з власної ізоляції, віддзеркалюючи його сприйняття життя як зоопарку, де люди розділені непорозумінням [12]. Незважаючи на те, що вони фізично присутні в тому самому місці, діалог між Джеррі та Пітером розкриває їхній контрастний досвід ізоляції, оскільки Пітер, здається, задоволений своєю самотністю, тоді як Джеррі охоплений тугою за зв'язком [12]. Роздуми Джеррі про своє минуле та його спілкування з Пітером ще більше підкреслюють повсюдну самотність і боротьбу за встановлення зв'язку з іншими, ілюструючи складність ізоляції в людських стосунках [12]. П'єса припускає, що ця ізоляція є не лише через фізичну розлуку, а й через глибоку емоційну та екзистенціальну роз'єднаність, яку неможливо подолати лише спілкуванням [12]. Таким чином, розповідь зображує гостре дослідження людської ізоляції, наголошуючи на необхідності значущих зв'язків і бар'єрах, які часто заважають їм.

Дослідження абсурдистської драми в цьому дослідженні відкриває глибоке розуміння перетину історичного контексту та тематичної репрезентації, зокрема

щодо зображення смерті та екзистенціального відчаю. Поява абсурдистського театру у відповідь на традиційні наративні форми підкреслює культурний зсув, на який суттєво вплинуло розчарування після Другої світової війни та геополітична напруга Холодної війни. Цей фон не лише сформував тематичні елементи абсурдистських творів, але й послужив каталізатором для драматургів, щоб кинути виклик усталеним нормам оповідання. Унікальні наративні структури, використані такими діячами, як Беккет, Олбі та Йонеско, підкреслюють відхід від звичайних сюжетів, орієнтованих на персонажів, натомість представляючи персонажів, які відображають хаотичний і часто марний пошук сенсу в байдужому всесвіті. Протиставлення яскравого суспільного життя та внутрішньої самотності, з якою стикаються такі персонажі, як Джеррі та Пітер, уособлює іронію людської ізоляції серед колективного існування, підкреслюючи абсурдність пошуку зв'язку в розбитому світі. Крім того, критика мови в абсурдистській драмі посилює тему відчуження, оскільки персонажі спілкуються у фрагментованих діалогах, які відображають їхні екзистенційні кризи. Цей мовний безлад служить гострим нагадуванням про обмеження мови для передачі значення, підсилюючи стурбованість жанру абсурдністю людського досвіду. Однак, хоча це дослідження проливає світло на складність абсурдистського представлення смерті та ізоляції, воно також підкреслює потенційні прогалини у дослідженні того, як ці теми резонують у різних культурних контекстах чи історичних моментах після середини 20 століття. Майбутні дослідження можуть заглибитися в еволюцію абсурдистських мотивів у сучасному театрі, вивчаючи, як сучасні драматурги продовжують боротися з екзистенціальними темами серед нових викликів суспільству. Крім того, детальніший аналіз сприйняття аудиторії та ролі абсурдистського театру у сприянні спільному взаєморозумінню може ще більше збагатити дискурс навколо цього жанру. Загалом отримані результати свідчать про те, що абсурдистська драма служить не лише критичним осмисленням стану людини, а

й заохочує до постійного діалогу про природу існування, сенс і пошуки зв'язку у все більш фрагментованому світі.

2.2. Дослідження репрезентації смерті в психологічних драмах: теми, характеристики та вплив на аудиторію

Репрезентація смертності в психологічних драмах служить глибокою лінзою, через яку досліджується суспільне ставлення до смерті та екзистенціальних дилем, пропонуючи багатий тематичний зміст і емоційний резонанс, який захоплює аудиторію. У міру того, як психологічні драми заглиблюються в складність людського досвіду, часто виникають теми, пов'язані зі смертністю, що відображає не лише індивідуальні страхи та тривоги, але й колективне культурне сприйняття смерті та вмирання. Ці теми, від неминучості смерті до пошуків сенсу перед лицем смертності, суттєво впливають на наративну структуру цих драм, часто слугуючи ключовими поворотними моментами, які керують розвитком персонажів і розвитком сюжету. Крім того, вплив уявлень про смертність на аудиторію є багатограним; глядачі не просто пасивні реципієнти цих зображень, але активно залучені до інтерпретації та реагування на емоційну вагу оповідей. Психологічні наслідки спостереження за смертністю на екрані можуть викликати широкий спектр реакцій, від самоспостереження та страху до глибшої вдячності за життя, спонукаючи людей протистояти власним екзистенційним питанням. Таким чином, це дослідження має на меті дослідити складний зв'язок між темами смертності в психологічних драмах та їхнім подальшим впливом на сприйняття та емоції аудиторії, проливаючи таким чином світло на те, як ці уявлення формують наше розуміння смерті та впливають на людську психіку в сучасному суспільстві. Завдяки детальному аналізу як тематичного вмісту, так і залучення аудиторії, це дослідження прагне зробити внесок у ширший дискурс про значення

психологічних драм як відображення наших найглибших страхів і цінностей щодо смертності.

Психологічні драми часто заглиблюються в теми смертності, досліджуючи, як усвідомлення власної смертності може служити каталізатором психологічного зростання та самопізнання [13]. Такі наративи часто розглядають перетин горя та втрати, спонукаючи героїв зіткнутися з екзистенційними питаннями та каталізуючи їхню подорож до самопізнання [14]. Ці драми зображують смертність не просто як кінець, а як глибоке психологічне переживання, яке впливає на психічні процеси та емоційні реакції, висвітлюючи складність стресу та психологічних криз, які виникають під час протистояння неминучій смерті [15]. Дослідження смертності в цих драмах підкреслює необхідність розуміння та вирішення психологічних наслідків смерті та втрати, заохочуючи до глибших роздумів про життя та своє місце в ньому. Спираючись на дослідження творчих процесів і психологічних особливостей у попередньому параграфі, дуже важливо заглибитися в те, як суспільне ставлення до смерті відображається через ці теми. Смерть, часто оповита пеленою тавра, проявляється як «стигматизована смерть», особливо коли суспільство трактує певні смерті як скандальні чи ганебні [16]. Ця стигматизація розкриває глибинні суспільні цінності та страхи, які часто вкорінені в культурних та індивідуальних психологічних структурах, які визначають те, як смерть сприймається та поводить з нею. Через психологічний аналіз персонажів літературних творів можна помітити боротьбу особистості з цими суспільними уявленнями, ілюструючи напругу між особистим горем і суспільним судженням [17]. Це не лише підкреслює психологічний вплив на окремих людей, але й підкреслює ширшу суспільну тенденцію проектувати колективні тривоги на концепцію смерті. Отже, ці відображення служать дзеркалом, виявляючи та кидаючи виклик властивим упередженням і цінностям, які формують ставлення суспільства до смертності. Подолання цих стигм вимагає

колективних зусиль, щоб сприяти більш тонкому розумінню смерті, перетворюючи її з джерела сорому на природну частину людського досвіду.

У психологічних драмах на структуру оповіді глибоко впливають теми мови, людських вчинків і організації життєвого досвіду, які відображають складні психологічні стани героїв. Мова є фундаментальним інструментом, який формує оповідь, дозволяючи героям виражати свої внутрішні психологічні пейзажі через діалог, впливаючи як на їхні дії, так і на розуміння аудиторією їхніх психічних станів. Це мовне вираження переплітається зі структурою оповіді, яка часто організовується навколо людських дій і значень, що стоять за цими діями, відображаючи психологічні мотиви та конфлікти, з якими стикаються персонажі. Крім того, наратив переплітає повсякденні життєві епізоди та елементи фентезі, створюючи багатий емоційний гобелен, який поглиблює психологічні виміри драми, тим самим посилюючи залучення аудиторії до переживань героїв. Взаємодія між цими елементами не тільки ускладнює розповідь, але також вимагає динамічної структури, яка може врахувати психологічну напругу та розв'язки в історії. Отже, ці теми вимагають ретельного створення оповіді, щоб зберегти зв'язність, дозволяючи досліджувати глибокі психологічні ідеї, вимагаючи гнучкої структури оповіді, яка відображає внутрішні світи героїв.

Уявлення про смертність можуть глибоко вплинути на сприйняття та емоції аудиторії, торкаючись глибоко вкорінених страхів і екзистенційних проблем. Медіа-зображення, які висвітлюють суворі реалії смертності, можуть викликати сильні емоційні реакції, змушуючи аудиторію розмірковувати про власне життя та смертність [18][19]. Такі репрезентації часто використовують наративи та образи, які викликають емпатію та відчуття спільного людського досвіду, тим самим глибоко зворушуючи аудиторію [20]. Ці емоційні реакції можуть призвести до переоцінки особистих цінностей і пріоритетів, впливаючи на те, як люди сприймають життя і смерть [21]. Як наслідок, існує потреба в делікатному

та відповідальному зображенні смертності в засобах масової інформації, щоб уникнути непотрібного страждання, одночасно сприяючи конструктивному діалогу про життя та смерть.

Репрезентації в медіа та рекламі суттєво впливають на психологічний стан і поведінку глядачів, прищеплюючи їм специфічні установки та норми, які формують їх сприйняття світу [22]. Цей вплив не є пасивним; скоріше це активна і цілеспрямована діяльність, спрямована на зміну психіки чи поведінки окремих осіб чи груп. За допомогою механізмів маніпуляції та соціального впливу ці уявлення можуть змінювати міжособистісні взаємодії та соціальну поведінку, оскільки вони непомітно диктують те, що вважається прийнятним або бажаним у суспільстві. Розуміючи особливості людської свідомості, виробники медіа можуть ефективніше створювати контент, який залучає та переконує глядачів, часто без їхнього свідомого усвідомлення [23]. Ця потужна здатність формувати ставлення вимагає критичної медіаграмотності та проактивних втручань для пом'якшення негативних наслідків, гарантуючи, що споживання медіа не впливає негативно на психічне здоров'я чи соціальну динаміку.

У сучасних драмах зображення смертності часто переплітаються зі сприйняттям глядачами страху, служачи для артистів ключовим інструментом для маніпулювання емоціями та провокації до самоаналізу. Проява страху в аудиторії – це багатопланове явище, де тема смертності складно досліджується через різні художні стратегії [24]. Це дослідження не нещодавнє, а має історичне коріння, зокрема у XX столітті, коли художнє мислення почало наголошувати на образності та виразності в просторі та часі [25]. Такі інсценізації створюють динамічну взаємодію між реалізмом і абстракцією, дозволяючи глядачам зацікавитися смертністю не лише як оповідним засобом, але як глибоко особистим відображенням власного життєвого досвіду. Представляючи смертність з плавністю та простотою, драми досягають відчуття прозорості, що

підвищує реалістичність зображення [26]. Ці мистецькі рішення мають ключове значення для формування реакції аудиторії, сприяючи створенню простору, де співіснують страх і прийняття смертності, спонукаючи до особистого та колективного споглядання. Як результат, такі зображення вимагають критичного залучення аудиторії, спонукають до необхідного самоаналізу та потенційно впливають на ставлення суспільства до смерті.

У психологічних драмах персонаж-посередник виступає як стрижневий символічний елемент, що репрезентує смерть, слугуючи посередником між живими та померлими [27]. Здатність цього персонажа спілкуватися з духами підкреслює їхню критичну роль у з'єднанні двох сфер, тим самим втілюючи тему смерті в оповіді [27]. Фізичне зображення медіаторів, часто зображуваних блідими та виснаженими, ще більше підкреслює їхню близькість до потойбічного, посилюючи їх символічну асоціацію зі смертю [27]. Ці медіатори є не просто пасивними провідниками, але й активно перебувають під впливом своїх спектральних взаємодій, що додає глибини їхньому характеру та представленню самої смерті. Більше того, тема сп'яніння та божевілля часто пов'язана з мотивом розпаду та смерті, посилюючи психологічну та емоційну складність цих драм [27]. Ці символічні елементи, переплітаючись, створюють багатий гобелен, який досліджує багатогранну природу смерті, спонукаючи глядачів замислитися над її впливом і значенням як у розповіді, так і у власному житті. Це складне зображення потребує вдумливого підходу до розробки персонажів і тематичного дослідження, гарантуючи, що зображення смерті є значущим і резонансним.

Образи відіграють ключову роль у дослідженні смертності в оповіді, яскраво зображуючи фізичні та емоційні виміри смерті, занурюючи таким чином читача у нутрошню реальність людської крихкості. Опис фізичного стану вбитого, як-от бризки крові та тремтіння м'язів, не лише пропонує графічне

зображення жорстокості смерті, але й служить для створення внутрішнього розуміння смертності [28]. Це зображення додатково підсилюється слуховими образами, як-от хрипи вмираючого, що підсилює усвідомлення читачем крихкості життя та негайності смерті, посилюючи тематичне дослідження оповіді [28]. Крім того, використання експресіонізму в зображенні сцени вбивства підсилює емоційний вплив, залучаючи читача до споглядання наслідків смертності та спонукаючи до роздумів про неминучу долю, яка чекає на всіх [28]. Такі образи не просто шокують, а радше підкреслюють глибше дослідження життя та смерті в оповіді, запрошуючи до тонкого розуміння смертності як всюдисущої сили в людському існуванні. За допомогою цих яскравих зображень оповідь змушує читача зіткнутися з швидкоплинністю життя та глибоким впливом смертності на людський досвід, зрештою спонукаючи до роздумів про те, як люди керують своїм існуванням у світлі цієї універсальної істини.

Символічне зображення смертного життя значно посилює глибину оповідання, переплітаючи поняття життя, смерті та вічного. Символи служать мостом між божественним і смертним, спонукаючи як персонажів, так і читачів до глибоких роздумів про екзистенціальні теми, такі як життя, смерть і доля [29]. Завдяки використанню цих символів розповідь не лише звертається до фізичних аспектів смертності, але й заглиблюється в її філософські наслідки, дозволяючи глибше дослідити людський стан. Крім того, зображення смертності часто пов'язане з жіночим образом, підкреслюючи теми творення та неминучого припинення життя. Це подвійне представлення може пробудити глибше розуміння швидкоплинності життя та незворотності смертного кінця, додаючи шарів складності до подорожей персонажів і всеосяжного повідомлення історії [30]. Використовуючи різноманітний набір символів, у тому числі тих, що стосуються фізичних явищ, геометричних фігур і числових символів, оповідь досягає багатогранного зображення смертності, яке резонує як на

інтелектуальному, так і на емоційному рівнях [31]. Отже, символічне представлення смертного життя не тільки збагачує глибину історії, але й вимагає самоаналізу та роздумів, спонукаючи аудиторію розглянути своє власне сприйняття життя та смерті.

Досліджуючи репрезентацію смертності в психологічних драмах, це дослідження висвітлює багатогранний зв'язок між структурою оповіді, залученням аудиторії та психологічними наслідками протистояння смерті. Досліджуючи, як ці розповіді служать каталізатором психологічного зростання та самопізнання, ми розкриваємо глибокий вплив, який теми смертності можуть мати як на героїв, так і на глядачів. Отримані дані свідчать про те, що психологічні драми не тільки кидають виклик суспільній стигмі навколо смерті, але й спонукають до критичного самоаналізу щодо особистих переконань і цінностей. Це особливо очевидно в подвійності смертності як засобу оповіді та глибоко особистого досвіду, який заохочує глядачів зацікавитися своїми екзистенційними проблемами. Крім того, взаємодія між мовою та психологією характеру підкреслює важливість діалогу для формулювання внутрішнього хвилювання, таким чином формуючи інтерпретацію аудиторії та емоційну реакцію. Однак це дослідження не позбавлене обмежень; дослідження в першу чергу ґрунтується на вибраній кількості психологічних драм, які можуть не повністю відображати різноманітні зображення смертності в різних культурах і жанрах. Майбутнім дослідженням може допомогти ширше вивчення міжнародних наративів, а також включення емпіричних досліджень, що оцінюють реакцію аудиторії на ці теми. Крім того, незважаючи на те, що мистецькі рішення, зроблені в психологічних драмах, мають вирішальне значення для прояву емпатії та сприяння спогляданню, дослідження визнає можливість упередженості в інтерпретації цих уявлень. Усуваючи ці прогалини та обмеження, подальші дослідження можуть збагатити наше розуміння того, як

смертність зображена не лише в психологічних драмах, але й як вона резонує з суспільними установками, що зрештою сприяє більш деталізованому дискурсу про смерть, горе та людський досвід. Таким чином, дослідження смертності в психологічних драмах стає життєво важливою сферою для продовження дослідження, наголошуючи на необхідності глибшого розуміння психологічних вимірів смерті та її наслідків як для індивідуальної, так і для колективної свідомості.

2.3. Аналіз рецензій п'єси Матея Вішнека «Пригода ведмедиків панда, яку розповів один саксофоніст, котрий мав подружку у Франкфурті» на сценах українських та закордонних театрів.

Одним із аспектів, який часто забувають, і який може значно підвищити майстерність актора, є аналіз рецензій на театральні вистави. Хоча дехто може стверджувати, що рецензії є суб'єктивними та можуть перешкоджати творчості, переваги залучення акторів із критичним відгуком є суттєвими. Аналіз рецензій актора не тільки покращує якість гри, але й надає цінні перспективи глядачів і сприяє професійному зростанню. У цьому досліджується необхідність аналізу рецензій разом із контраргументами, які свідчать про потенційні недоліки такого залучення. Аналіз рецензій багатьма способами покращує якість гри, дозволяючи акторам удосконалювати свою майстерність і, зрештою, показувати переконливіші виступи. Розуміючи критику, актори отримують уявлення про елементи своєї гри, які могли бути пропущені під час репетиції. Наприклад, рецензія може висвітлити певний момент у сцені, який добре резонував у глядачів, служачи маяком для акторів, щоб розпізнати та підсилити свої сильні сторони. І навпаки, зворотний зв'язок може вказувати на сфери, де необхідно покращити, наприклад, емоційний розвиток або розвиток характеру. Така конструктивна критика є безцінною; він надає акторам дорожню карту для

зростання, що виходить за межі безпосереднього виробництва. Крім того, врахування інформації з оглядів може призвести до більш тонких показників. Актори, які активно взаємодіють з критикою, можуть досліджувати глибини своїх персонажів зі свіжої точки зору, спираючись на спостереження досвідчених критиків і глядачів. Цей процес удосконалення не тільки покращує індивідуальні виступи, але й підвищує загальну якість виробництва, створюючи багатший досвід для глядачів. У індустрії, що постійно розвивається, бажання вчитися на рецензіях може виділити актора, зробивши його гру не просто гарною, а справді винятковою.

Огляди надають цінні бачення аудиторії, які можуть значною мірою допомогти акторові зрозуміти свою майстерність. Аналізуючи реакцію глядачів, відображену в рецензіях, актори можуть отримати уявлення про те, як їхній образ резонує з глядачами на емоційному рівні. Цей зв'язок має вирішальне значення, оскільки кінцева мета будь-якої вистави – викликати реакцію аудиторії. Відгуки з рецензій можуть виявити аспекти персонажа, які глядачі вважають близькими або переконливими, керуючими акторами в їх образі. Наприклад, якщо критик зазначає, що акторська інтерпретація персонажа виглядає автентичною та пов'язаною з іншими, це вказує на успішний зв'язок, який можна використовувати в майбутніх виставах. Крім того, розуміння сприйняття аудиторії може спрямувати акторів у виборі майбутніх ролей. Якщо певні образи сприймаються схвально, актори можуть відчувати заохочення шукати схожих персонажів або теми, які резонують з ними та їхньою аудиторією. Таке розуміння може привести до більш стратегічного підходу до розвитку кар'єри, гарантуючи, що актори залишатимуться актуальними та впливовими на обраних ними ролях. Зрештою, голос глядачів, виражений у рецензіях, слугує компасом для акторів, які керують їхніми творчими подорожами, збагачуючи свою майстерність і покращуючи свою гру.

П'єси Матея Вишнека - це переплетіння стилістичних рішень, які відрізняють її завдяки інноваційній трансформації традиційних драматичних жанрів. Вміло поєднуючи елементи трагедії, трагікомедії та драми абсурду. Вишnek створює наратив, який кидає виклик звичайним структурам оповідання, водночас залучаючи аудиторію до багатогранного емоційного досвіду [32]. Ця трансформація не обмежується сучасними жанрами, а поширюється на модифікацію архаїчних жанрів релігійної драми, надаючи п'єсі відчуття історичної безперервності та глибини [32]. Взаємодія цих різноманітних жанрів призводить до унікального театрального досвіду, який не лише ставить під сумнів межі самого жанру, але й запрошує глядачів поміркувати над складними шарами значення в оповіді. Включаючи ці стилістичні елементи, Вишnek не тільки вводить новаторство в середовищі, але й заохочує діалог про розвиваючу природу драматичного вираження. Це навмисне стилістичне злиття вимагає перегляду традиційних жанрових визначень і підкреслює роль п'єси як каталізатора творчого дослідження в театральному ландшафті.

П'єси Матея Вишнека «Пригода ведмедиків панда, яку розповів один саксофоніст, котрий мав подружку у Франкфурті» була поставлена на сценах багатьох країн таких як : Румунія, Молдова, Україна, Болгарія, Великобританія, Італія, Німеччина, Іспанія, США, Бразилія, Японія і завжди відрізнялася актуальністю та високою шаною. Ось так коментує Мері Шен Барнідж, *Windy City Times* - «Ця прем'єрна постановка в Сполучених Штатах «*L'histoire Des Ours Pandas Racontée Par un Saxophoniste Qui a Une Petite Amie à Francfort*» Матея Вишнека в академічному перекладі Марелли Оппенгейм під керівництвом Браяна Уайта включає героїчно сфокусовані виступи Кейт Керес і Джозефа М. Адамчак — особливо під час танців а *sarrella* адажіо, демонструючи вмилу хореографію Елізабет Шміц.» [33] Аналізуючи цю маленьку рецензію Мері Шен Барнідж хотіла чітко зазначити, що вистава мала акцент на хореографічний аспект. Якщо

говорити щодо акторів Кейт Керіз і Джозефа М.Адамчак, вони чітко та професійно зіграли ці ролі, використовуючи акторську пластику тіла. Інтеграція хореографічних елементів посилила виставу та емоційну глибину постановки, дозволяючи глядачам повніше залучитися до переживань героїв. Обидва актори використали свою майстерність пластики тіла, щоб передати складні емоції та теми, зробивши їхні виступи незабутніми та вражаючими. Своєю взірцевою роботою вони продемонстрували важливу роль, яку відіграє рух у збагаченні театрального досвіду, підкріплюючи ідею, що хореографія є не просто складовою вистави, а життєво важливою силою вистави.

Заснований у 2005 році, театр Rouge28 – це відзначена нагородами компанія міжнародних театральних артистів, що базується у Лондоні. Особливістю цього театру є поєднання лялькового жанру з жанрами перформансу для створення оригінального та інтригуючого візуального театру, але головний аспект роботи театру - це дослідження сприйняття глядача за допомогою невербальних діалогів між реалістичними ляльками та людьми. Театром Rouge28 керують Ая Накамура (помічник художника) і Пол Піріс (художній керівник). П'єса «Пригода ведмедиків панда, яку розповів один саксофоніст, котрий мав подружку у Франкфурті була поставлена режисером Полем Пиресом у виконанні Жеральдіни Котталорда та А. Хипки у 2005 році. Вперше ця п'єса була представлена на Єдинбуржському фестивалі за підтримкою Румунського Культурного Центру. Ось як відкликається на виставу рецензент Зоя Грін : -

«Нова п'єса Матея Вишнеця є сюрреалістичною історією кохання між меланхолійним саксофоністом, що ллє музику в дусі Бодлера, і дивною дівчиною-русалкою, яку він одного разу знаходить у своєму ліжку. Хто вона? Вона, посміхаючись і знаючи, не каже йому - вона може бути Соланж, або Матильдою, або ким він хоче її бачити. Звідки вона? Її губи запечатані. Як, чорт

забирай, вони зустрілися? Вона тільки дражнює його: вони зустрілися в новому барі Кікі, на запуску, так вона каже. Але він не знає нікого на ім'я Кікі, не знає, який бар вона має на увазі. Зачарований, він просить про ласку: дев'ять днів, щоб дізнатися про неї, і після довгих умовлянь вона погоджується. ». [34]

Аналізуючи далі цю рецензію можна прийти до висновку, що головний герой ще не готовий до смерті. У міру розгортання сюжету смертність головного героя часто каталізує трансформацію всередині оповіді, зміщуючи фокус з індивідуальних амбіцій на колективні наслідки, тим самим посилюючи моральну вагу історії. Це розкриває глибокий наративний механізм, який не лише формує траєкторію історії, але й глибоко впливає на залучення глядачів та емоційну реакцію. Ця ключова подія часто виступає каталізатором для розвитку персонажів і тематичного дослідження, дозволяючи драматургам заглиблюватися в такі складні питання, як жертвність, мораль і стан людини. Наприклад: - «Чи знаходить він щастя чи все це лише сон? Чи може хтось заманити його назад у його старий світ барів, концертів та пізніх ночей?». [34]

Дуже цікавим є характеристика Зої Грін, щодо головних героїв, які грали в цій п'єсі. Як вона акцентує про те, що це п'єса про людей та ідеї, що ніколи не знаєш, де одне закінчується, а де починається інше. Соланж Джеральдін Котталорди чарівна і трохи тривожна, а Адам Хапкі доречно зібраний у ролі сухого та мрійливого саксофоніста. Хюпка та Котталорда мають спільну інтуїтивність, яка ліквідує цю безумну історію кохання що надто проста. Але Зоя Грін також зосереджує увагу на тому, що на початку п'єси темпоритм трішки затягнутий, головна актриса неестетично та невиправдано посміхається, а головний актор, який грає роль Він не може професійно виконати мізансцени, але попри всі недоліки ця вистава заслуговує уваги.

На теренах України ця п'єса також не втрачає актуальності. Ось так Ірина Волицька, засновниця «Театру у Кошику», поставила виставу «Пригода

ведмедиків панда, яку розповів один саксофоніст, що має подружку у Франкфурті» на сцені Центру театрального мистецтва імені Леся Курбаса.

Театральний оглядач Олена Варварич так описує цю виставу: «Незважаючи на деяку дивакуватість, можливо, навіть легковажність назви, сценічний твір Ірини Волицької — про серйозні й важливі моменти життя: це трагікомедія, яку можна було б назвати «виставою-дуєтом», або виставою «на двох».

У чорному кабінеті (саме на такій «сценографічній території» відбувається дія) зустрічаються двоє — Він (Володимир Губанов) і Вона (Лідія Данильчук), які стануть героями дев'яти ночей, вартість яких — ціле життя. Місце зустрічі героїв досить несподіване — це величезне біле ліжко, де, здається, і відбувається їхнє знайомство. Решта предметів, з якими граються Він і Вона, є суцільною умовністю, що народжуються у театральному просторі лише за допомогою пластичних етюдів акторів й призначені задля того, аби викликати певні асоціації.

Від початку можна зрозуміти, що між героями відбувається певна гра, до якої залучаються і самі глядачі, реагуючи на комічні текстові пасажі, гру акторів голосами та мімікою, їх незграбні «пересування» у межах сценічного простору. Незаперечним є й абсурдиське начало дійства, про що, врешті, свідчить і сама назва вистави. Проте, незважаючи на модну нині іронічну подачу певних тематичних вузлів, кожна картина (одна з ночей, яку герої домовилися провести разом) сприймається доброзичливо та навіть дещо сентиментально, створюючи єдиний химерний, навіть містичний світ».

Так, героїня пригадує, як напередодні першої ночі Він грав на саксофоні й читав їй напам'ять Бодлера — вони граються, звісно, із першою частиною слова саксофон, а також зовсім не дивуються, що насправді герой не знає жодного рядка із Бодлера. Вони відповідають на дзвоник у двері, що у будинку нікого

немає, самі ж влаштовують «фонетичний етюд», намагаючись вимовити звук «а» з різними почуттями: коли освічуються у коханні й роблять комплімент, коли благають залишитися, або прагнуть розлуки. Олена Варварич коментує цю фонетичну вправу таким чином: «До речі, такий етюд може бути використаний як своєрідний тренінг для підготовки акторів. У виставі ж слухати єдине тільки «а» героїв, здається, можна безкінечно. Згодом фонетична гра «переростає» у невербальне спілкування, адже подекуди слова і звуки у стосунках двох людей втрачають сенс (також може сприйматися як певне апелювання до театру абсурду, порушення постулату інформативності спілкування)».

Досить зворушливо сприймається і картина спогадів дитинства головного героя: на честь народження кожного з дітей у його родині, батько саджав дерево, згодом біля будинку виріс сад із абсолютно різних дерев. Його деревом була чомусь яблуня. Тепер діти покинули рідну домівку, а мати змушена спілкуватися з деревами, доглядаючи й стежачи за їх розвитком. У цьому невеличкому сценічному фрагменті — поєднання абсолютно різних смислових спектрів: і східна філософія, і моралізаторство на тему підміни цінностей, і просто зрозуміла та красива метафора.

В одній зі сцен героїня, імітуючи вагітність, вигадує дивну історію про народження маленької істоти, яка принесе безліч подібних, котрі героєві потрібно буде годувати кожні три години. І всі ці вигадки розділені затемненням і паузами у виставі, шумом дощу, що налаштовує глядача іноді на філософський, а, часом, і на ліричний лад. А ще — голосом із реальності: час від час в ілюзорну, незвичну атмосферу дії вриваються репліки телефонного відповідача — побутові, банальні, реалістичні. Та попри деяку абсурдність видовища, зазначає Олена Варварич, «визначення основної теми вистави не викликає ніякого сумніву: лейтмотивом «Пригоди ведмедиків панда...» є кохання — несподіване, ефемерне, кохання поза часом, простором і... життям. Адже герої існують не

тільки у реальному, але й потойбічному світі, у якому Він мріє бути ведмедиком панда, а будь-яка мрія має право на життя».

Вікторія Поліненко, говорячи про режисерську роботу Ірини Волицької, відмічає, що «зацікавлення „ведмедиками” цілком закономірне: ця абсурдистська п'єса дає режисерові численні можливості погратися з матеріалом. Розрахована з математичною точністю, вона нагадує порожню, розбиту на комірчини кімнату. Чим заповнити приміщення, хто і в який спосіб мешкатиме тут вирішує постановник – автор тексту підказок не залишає. В списку дійових осіб зазначено: Він і Вона, без жодних пояснень, описів зовнішності, вікових параметрів, часо-просторової приналежності. Навіть Франкфурт в даному випадку – не географічна точка: з тим же успіхом це може бути будь-яке місто, бо згадка про нього виникає у мить, коли для персонажів земні реалії вже не мають значення».

Далі театрознавця звертає увагу на те, що «режисер Ірина Волицька акцентувала запропонований драматургом ігровий момент. Її „комірчини” – дев'ять картин за кількістю ночей, які ці двоє домовилися провести разом, – декоровано в різних стилях: італійському, французькому, українському, японському. Символіка числа досить прозора: якщо відкинути буденні умовності й заходитися будувати власний світ, і такого короткого строку достатньо, аби вичерпати приписуваний переважно котам життєвий ресурс.

Він (Володимир Губанов) і Вона (Лідія Данильчук) самовіддано поринають у стихію гри. Ромео і Джульєтта, Арлекін і Коломбіна, Філемон і Бавкіда – вони водночас і уособлення інших легендарних закоханих, і просто сучасні чоловік та жінка зі своїми страхами, мріями, планами на майбутнє, параноєю врешті. Замкнувшись у чотирьох стінах, відмовившись від будь-якої комунікації з оточенням (а телефон усе дзвонить, хтось ломиться в двері), ця пара поводить

часом по-дитячому, часом божевільно. Цю можливість відкривають для себе лише ті, хто наважиться здолати кордони пересічного буття».

На думку Вікторії Поліненко, Ірина Волицька, яка допіру працювала лише з текстами вітчизняних класиків, і тут не знехтувала українською складовою. «Виставу „Пригоди ведмедиків панда” зроблено за „принципом зебри”: біла смуга – чорна смуга, комедія – драма, життя – смерть. А що остання не забариться, жодних сумнівів від початку. У процесі пізнання та проникнення у свідомість одне одного персонажі доходять тієї межі, коли ближчими вже не бути. Вихід є, і він – надзвичайно вишуканий, прозорий, елегантний. Мінімалістичними засобами, лише за допомогою жестів, рухів, світла, створюється картина „подвійного самогубства закоханих” – ритуального акту, характерного для японської культури, але зрозумілого кожному, хто налаштований бачити і відчувати драму. Наші герої спокійно йдуть на остаточний розрив з цим світом. Вони відродяться за хвилину, але вже зовсім інакшими».

Незважаючи на потенційні переваги використання рецензій, важливо визнати, що вони можуть бути суб'єктивними та непослідовними, що може ускладнити розвиток актора. Кожен критик має власні смаки та вподобання, що призводить до широкого діапазону інтерпретацій однієї і тієї ж вистави. Наприклад, у той час як один критик може хвалити актора за його сміливе та неортодоксальне зображення, інший може вважати його надмірним або невідповідним до намірів персонажа. Ця невідповідність може призвести до плутанини для акторів, яким може бути важко визначити, якому зворотному зв'язку віддати пріоритет. Крім того, суб'єктивні відгуки можуть не відображати справжню якість вистави, оскільки на критиків можуть впливати особисті упередження або зовнішні фактори, не пов'язані з самою грою. Надмірна

залежність від відгуків може ввести акторів в оману щодо їхніх здібностей, викликаючи сумніви, які можуть бути невиправданими. Ця залежність може сприяти невпевненості, оскільки актори можуть коливатися між впевненістю та невпевненістю в собі через коливання критичних думок. Таким чином, хоча критика може запропонувати уявлення про сприйняття аудиторії, актори повинні підходити до рецензій з обережністю, гарантуючи, що вони не дозволяють суб'єктивним думкам диктувати їхню самооцінку чи художній вибір. Нарешті, значення рецензій у театральній індустрії можна переоцінити, оскільки не всі вистави отримують значну увагу критиків, і багато успішних акторів процвітають, не надаючи великого значення рецензіям. Хоча визнання критиків, безперечно, може підвищити авторитет актора, багато виступів залишаються непоміченими критиками, але все одно викликають глибокий відгук у глядачів. Ця розбіжність підкреслює, що зв'язок між актором і аудиторією може мати набагато більшу вагу, ніж будь-яка рецензія. Численні актори побудували успішну кар'єру, ґрунтуючись на своїй здатності спілкуватися з глядачами, а не на своєму становищі в очах критиків. Успіх у касових зборах, який часто відображає зацікавленість глядачів, а не схвалення критиків, часто переважає похвали у визначенні траєкторії актора. Наприклад, блокбастери, які захоплюють широку аудиторію, можуть не отримати визнання критиків, але вони все одно можуть зміцнити статус актора в індустрії. Тому, хоча рецензії можуть запропонувати розуміння, їх не слід розглядати як остаточну міру здібностей або потенціалу успіху актора. Актори повинні усвідомлювати, що їхній головний обов'язок полягає в спілкуванні з аудиторією, і що успіху можна досягти через автентичність і пристрасть, незалежно від критичної перевірки.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 2

Аналізуючи п'єсу п'єсу Матея Вишнека «Пригода ведмедиків панда, яку розповів один саксофоніст, котрий мав подружку у Франкфурті» я прийшов до таких висновків: жанрова особливість п'єси представляє з себе поєднання психологічної драми та театру абсурду. Вивчаючи персонажів, зображених у роботах Матея Вишнека, ми можемо почерпнути розуміння ширшого людського досвіду та тонкощів міжособистісних відносин. Цей аналітичний підхід до вивчення персонажів має важливе значення, оскільки він дозволяє нам представляти та інтерпретувати розповіді обчислювально, виходячи за рамки простих поверхневих спостережень, щоб розкрити мотиви та емоції, що рухають діями персонажів. Маючи в своєму розпорядженні витвір мистецтва в ширшому контексті, ми дозволяємо собі взаємодіяти з ним на більш глибокому рівні, сприяючи більш тонкому розумінню його художніх намірів та соціальних наслідків. Зрештою, точка зору глядача підкреслює, як особистий досвід та переконання формують наше розуміння мистецтва, сприяючи важливим дискусіям навколо суспільних тем. У сукупності ці виміри розкривають тонкощі, закладені у роботі Вишнека, запрошуючи нас оцінити її культурний резонанс та емоційну глибину. Зрештою, цей художній аналіз не тільки підвищує нашу оцінку твору, а й спонукає до більш широкого діалогу про роль мистецтва у відображенні та формуванні людського досвіду. Підсумовуючи, аналіз п'єси є безцінним інструментом для акторів, які прагнуть поглибити своє розуміння персонажів, текстів і спільної природи театру. Вивчаючи п'єсу, актори можуть створювати дії, які резонують із автентичністю та емоційною глибиною. Розробка комплексної інтерпретації сценарію ще більше збагачує цей процес, дозволяючи акторам розкривати приховані значення та контекстуальні нюанси, які інформують про їхні образи. Крім того, акт втілення персонажа через фізичну та емоційну трансформацію дозволяє створити більш динамічну гру, яка захоплює глядачів. Нарешті, ефективна співпраця з творчою командою забезпечує реалізацію колективного бачення, сприяючи створенню середовища,

де процвітає творчість і поважаються наміри драматурга. Разом ці елементи підкреслюють важливість аналізу п'єси в акторському мистецтві, що зрештою призводить до більш потужних і незабутніх театральних вражень. Оскільки актори продовжують брати участь у цьому аналітичному процесі, вони не лише вдосконалюють свою майстерність, але й роблять внесок у розвиток оповіді про людський досвід, який передається через театр. Проаналізувавши п'єсу Матея Вишнека «Пригода ведмедиків панда, яку розповів один саксофоніст, котрий мав подружку у Франкфурті» можна сказати що, аспект жанру та особливості зібраних рецензій дає нам право дивитися на цей матеріал через призму проблеми мотивації до життя.

РОЗДІЛ 3. РОЗВИТОК РЕФЛЕКСІЇ САМОУСВІДОМЛЕННЯ НА ПРИКЛАДІ РОЛІ «ВІН» У П'ЄСІ МАТЕЯ ВИШНЕКА «ПРИГОДА ВЕДМЕДИКІВ ПАНДА, ЯКУ РОЗПОВІВ ОДИН САКСОФОНІСТ, КОТРИЙ МАВ ПОДРУЖКУ У ФРАНКФУРТІ» : ВІД ТЕОРІЇ ДО ПРАКТИКИ

3.1. Аналіз ролі «Він» у п'єсі Матея Вишнека «Пригода ведмедиків панда, яку розповів один саксофоніст, котрий мав подружку у Франкфурті».

Матей Вишнек народився 29 січня 1956 року в Редеуці, Румунія, і цей факт відіграє важливу роль у розумінні його літературного шляху . Зростання в маленькому містечку дало Матей Вишнеку унікальний погляд на життя, що часто відображалось в темах його творчості. Його виховання в післявоєнному східноєвропейському суспільстві піддало його численним культурним впливам, від традиційного румунського фольклору до більш сучасних західних літературних і філософських ідей, які почали проникати в регіон під час його юності. Ця суміш культурних вкладень заклала основу для характерного стилю оповіді Вишнека, який часто переплітає реальність із абсурдним.

Театр Вишнека — це театр синтезу, в якому пародія, ліризм, онтологія, гротеск, фатальність зливаються в компактну форму, зберігаючи баланс, який надає драматичному письму справжність. Повсякденність, рядовий факт, те, що оточує сучасну людину, природно стає предметом інтроспективного аналізу існування, переводячи їх у драматичні ситуації. Не можна говорити про просту копію тривіального. Драматург фіксує факти, пропускаючи їх через деформуючі фільтри абсурду, завдяки яким часто гротескне відношення персонажів набуває вигляду нормальності. Якщо у Чехова герої усвідомлюють свою долю і таким чином мотивують своє невойовниче ставлення, у Вишнеця вони лише знаходять її і просто несвідомо підкоряються процесам.

Матей Вишнец почав писати п'єси, коли ще був студентом. Персонаж однієї з його п'єс — саме 20 століття, захоплене за інвентаризацією негативних діянь, завданих людству. Його текст було відхилено виходячи з те, що не міг виділити позитивні факти. Новаторський погляд на реальність не відповідав очікуванням тоталітарного режиму. Його саркастичний гумор, трохи м'який, не міг уникнути швидкого скочування в трагізм. Пройшовши через досвід, суміжний із драматургією, як і його попередники, і будучи поетом і публіцистом у період розширення комуністичного режиму, траєкторія Матея Вишнеца вимагає ретельного аналізу в контексті його становлення як драматурга, визнаного та затребуваного румунською культурою, а також країною прийняття, Францією. Творча доля цього автора, чия творчість, як і раніше, актуальна сьогодні, так чи інакше пов'язана і перебуває під сильним впливом драматичної творчості Ежена Іонеско. Вибравши той самий шлях, що й Іонеско, шлях вигнання, Вишнек продовжив свою кар'єру, написавши п'єси в основному французькою, але також і румунською мовою. Можливо важко описуюти літературний стиль Вишнеца як єдиний, його роботи розміщуються між авангардом і постмодернізм. Він отримав деякий вплив від руху 80-х, де він також сформував себе як драматурга, наприклад, провокаційна манера написання віршів та драматичних п'єс.

Абсурд Вишнека не стосується суто метафізичної естетики, як можна помітити при знайомстві зі справжніми драматургами-абсурдистами. Він переймає червону нитку абсурду Іонеско і додає впливу Піранделло, з мовою, що коливається між фарсом та поезією. Абстракція Вишнека спирається на дивний фундаментальний реалізм, де мова, здається, слідує, а слова не мають наміру формувати дію. Їхня роль полягає в обґрунтуванні ідей, де реальне фільтрується, і це призводить до драматичних ситуацій, які здаються витягнутими з повсякденного життя, зворушеним поетичним. Театр Вишнеца - це театр синтезу, де пародія, ліризм, онтологія, гротеск і фатальність зливаються в компактній

формі, зберігаючи при цьому баланс, який надає його справжності. Звичайний, повсякденний факт, те, що оточує сучасну людину очевидним чином, все це стає предметом інтроспективного аналізу існування і врешті-решт стає драматичними ситуаціями. Не можна говорити про це як про простий акт копіювання буденності. Драматург фіксує факти, пропускаючи їх через спотворюючі фільтри абсурду, де зазвичай гротескне ставлення персонажів видається належною нормальністю. Як і в п'єсах Чехова, Іонеско чи Беккета, персонажі – антигерої, засуджені на бездіяльність. Якщо у п'єсах Чехова герої усвідомлюють свою долю, і це змушує їх виправдовувати своє ставлення, то персонажі Вишнеця лише констатують факт і просто підкоряються без жодних думок. Динамічна та дивовижна мова, яка часто стає потоком слів, що призводить до безглузвих фраз, не може врятувати їх від того, щоб бути маріонетками, що населяють всесвіт особистості автора. На відміну від Іонеско, чия драматична побудова підпорядкована певній статичній структурі, Вишнєк завжди шукає нові форми, які б відповідали його потреби в постійному експерименті. Він не має наміру дозволяти собі керуватися суворими правилами драматургії і вважає себе спровокованим магнетизмом тим, які приваблюють його в потоці історії. Він фрагментує драматичну структуру і таким чином надає свободу інтерпретації для сценічної вистави. Використовуючи техніку контрапункту, Вишнєк розвиває незвичну динамічну у чергуванні сцен, поміщаючи своїх персонажів у несподівані ситуації. Всі ці пошуки мають властивість підходити з різних боків до постмодерну людина, сучасна людина. Якщо визнані абсурдисти-драматурги знайшли людину як незворотно засуджені п'єси Вишнека завжди зберігають хвилю надії. Незважаючи на те, що він зберігає лінійність і неможливість прогресу, персонаж діє як невизначений малюнок та показує життєву силу, якої часто не вистачає в абсурдних творах. Автор співпереживає своїм персонажам і дає їм другий шанс, хай навіть ілюзорний. Метафізичний жах розбавляється втручанням раптового комізму, який злегка ковзає до гротеску, створюючи цим

невизначену область сірого, де трагедія та комедія співіснують у нестабільному рівновазі. Більше того, новизна Вишнека полягає у розбудові відносин між людиною та самою собою, а також її цінностей, у рапорті, де абсурд, комізм, збочена реальність, онейричне і туга перебувають у ідеальній сумісності. Драматургію Вишнека не можна зарахувати до певної тематики. На відміну від інших драматургів, які, як правило, слідували одному напрямку, Вишнець вирішив дослідити цілий всесвіт, здатний відбивати дійсність без хронологічно визначеної програми. Існує певна тенденція уникати закріплення у певному регістрі. Вишнець, вірний французькій та румунській культурі, коливається між різними регістрами, змінюючи тематичні напрями, здійснюючи стрибки у часі та просторі. Він пише румунською та французькою мовами, і ретроверсією знаходить нові нюанси та смисли для тексту.\

П'єса Матея Вишнека «Пригода ведмедиків панда, яку розповів один саксофоніст, котрий мав подружку у Франкфурті» була написана у 1994 році. Скорочений переказ твору: чоловік прокидається вранці після бурхливої ночі, проведеної з незнайомкою, яка охоче допомагає йому зібрати подробиці їхньої зустрічі та того, як вона опинилася в його дома . Однак ця жінка, здається, не помічає важливий елемент. Коли вона готується вийти з його квартири, він зупиняє її, бажаючи більше дізнатися про неї. Вони погоджуються брати участь у взаємній домовленості протягом дев'яти днів. Того вечора вона вперше відвідує його і, відзначаючи цю подію, готує для нього вечерю, яку незабаром перериває стукіт сусіда у двері. Містер Пельеоль робить висновок, що вони уникають сусіда, якого він вважає нудним. Вони ховаються з пляшкою вина, таким чином проводячи свою першу ніч разом. Під час другого вечора вона інструктує його, як спілкуватися за допомогою букви «а», а потім направляє його в мисленні. На третій вечір він береться приготувати для неї страву дитинства, яку він давно не куштував. Він підказує рецепт сімейної страви, що викликає потік спогадів у його

пам'яті. Він приходить до розуміння, що навіть мати не потребує його присутність, адже його витіснила яблуна ще до народження. На четверту ніч дівчина дарує йому невидимого птаха, заохочуючи його плекати його, на що він погоджується. На п'яту ніч Мішель розуміє, що його слухове сприйняття досягло надзвичайного рівня, дозволяючи всім звукам резонувати в його розумі. Вони слухають кожен звук і рух у будинку сприймається, що призводить до розуміння того, що в цьому існуванні ми можемо опинитися лише за мить від ключової зустрічі життя. На шосту ніч вона не приходить; однак це залишається їхній призначений вечір, протягом якого він спілкується з нею через автовідповідач, уважно прислухаючись до її мовчання. Сьомої ночі виникає почуття образи, оскільки він відчуває себе обдуреним через її відсутність, але він розуміє, що ризикнути знайти її неможливо; він існує по всій квартирі, але не може визначити своє точне місцезнаходження. На восьму ніч він робить їй пропозицію, і вони влаштовують імітаційну весільну церемонію. До дев'ятої ночі вони відлучаються від своїх фізичних форм і присутності, і він погоджується на подорож у загробне життя. Наступного ранку квартира була прихована протягом десяти днів; ніхто не помітив його присутності всередині, а з житла виходить запах.

Ідея та тема п'єси Матея Вишнека «Пригода ведмедиків панда, яку розповів один саксофоніст, котрий мав подружку у Франкфурті» полягає у тому, щоб відкрити у собі ідеал. Кожна людина має власне бачення того, що означає бути ідеальним і особистісним ростом. Ми постійно прагнемо стати найкращою версією самих себе, шукаємо свою мету та найбільш повноцінний спосіб життя. Однак, коли наші цілі стають незрозумілими і ми втрачаємо інтерес до свого життя, виникають труднощі. У таких ситуаціях є кілька потенційних рішень. Можна самостійно досліджувати нові інтереси та джерела мотивації. Крім того, можна звернутись до професіоналів, які допоможуть розкрити коріння депресії та знайти

шляхи її подолання. Інший варіант – присвятити життя іншій людині, подібно до героя, який жертвує своєю життєвою енергією заради чужої людини.

Головний герой — людина, що потопає у відчаї та темряві, де кожен день — це битва з самим собою. Він втратив усе, що могло бути для нього цінним у цьому світі, тому життя звело його лише до саксофона, на якому він грає собі перед сном, і пляшки алкоголю, щоб притупити свій біль. Це була тінь марного життя, в якому не було ні кохання, ні надії на нього. Поки одного дня він не зустрів її - смерть. Її прихід перевернув його світ і показав йому нові рівні правди та розуміння. Це був не кінець, а початок заново з новим розумінням і новим початком. Він був готовий відмовитися від усього, навіть від свого життя, своїх звичок чи страху смерті, лише щоб дізнатися більше про неї. Вона кинула йому виклик, і, роблячи це, він був змушений поглянути на те, що насправді означає існування: його безмежність, його диво. І ось він почав свою розповідь про зустріч зі смертю та про нове розуміння та боротьбу, з якою йому доведеться зіткнутися. Дозволяючи цьому позбавити його всього, навіть його власного життя, він все одно не переступить, бо знає, що справжнє щастя означає дозволити смерті керувати тобою.

Подійний ряд:

- **Висхідна подія:** Головний герой, перед тим, як зустріти незнайомку(Вона) згадує, що напередодні відкрив пляшку вина та зрештою, виявляється, що нічого не пам'ятає.
- **Перша подія:** Поява незнайомки у своєму ліжку.
- **Головна подія:** Усвідомлення головного героя того, що він не розуміє, в якому світі він знаходиться .
- **Кульмінаційна:** Остаточне рішення головного героя – відійти у потойбічний світ.

- **Завершальна подія:** У квартиру заходять поліцейські та свідки та знаходять десятиденний труп

Надзавдання головного героя Він, полягає в тому, щоб вирушити у глибоку подорож самопізнання, пошуки, які змушують його особисте «Я» та глибоко заглибитися в шари своєї особистості, переконань і прагнень. Це надзавдання полягає не лише в тому, щоб зрозуміти, ким Він є на поверхні; це дослідження, яке змушує його протистояти своїм страхам, прийняти свою вразливість і, зрештою, переосмислити своє існування.

Наскрізна дія полягає у зображенні людини, яка відчувається повністю розчарованою своїм існуванням. Він без зусиль уклав угоду зі смертю на власних умовах. Як і в житті, час смерті непередбачуваний, і ми можемо втратити все в будь-який момент. Однак його ситуація може покращитися, якщо він зможе відновити самовладання. Це повідомлення передають неодноразові дзвінки, які він отримує. Що нам справді потрібно в житті, так це зібратися і самотійно побудувати своє найкраще життя, постійно прагнучи наблизитися до свого ідеалу.

3.2. Рефлексія самопізнання у акторській професії.

Складний зв'язок між самосвідомістю актора та його діяльністю в мистецтві є багатогранною сферою дослідження, яка відкриває суттєве розуміння як особистого, так і професійного сприйняття сценічного мистецтва. Самоусвідомлення відіграє вирішальну роль у покращенні здатності актора автентично інтерпретувати ролі, оскільки це дозволяє йому глибоко зв'язатися зі своїми героями та емоційним ландшафтом їхніх виступів. Такі методи, як уважність, саморефлексія та механізми зворотного зв'язку, є важливими

інструментами, які актори можуть використовувати для розвитку кращої самосвідомості, дозволяючи їм орієнтуватися в складнощах своєї майстерності з ясністю та наміром. Крім того, особистий досвід і переконання формують уявлення актора про свою професію, впливаючи не лише на його художній вибір, але й на його кар'єрні траєкторії. І навпаки, професійний ландшафт представляє унікальні виклики, які можуть ускладнити самосприйняття актора, оскільки тиск галузевих стандартів часто суперечить індивідуальній художній ідентичності. Це має на меті дослідити значення рефлексивного аналізу в акторській майстерності, який служить життєво важливим процесом для акторів, щоб критично оцінити свої практики та сприяти зростанню. Вивчаючи взаємодію між особистою та професійною ідентичністю, це дослідження висвітлить наслідки дисбалансу та стратегії, які актори можуть використовувати для гармонізації свого внутрішнього та зовнішнього світів. Зрештою, це дослідження має на меті зробити внесок у глибше розуміння того, як самосвідомість впливає на подорож актора, як на сцені, так і поза нею, а також підкреслити важливість інтеграції особистісного зростання з професійними вимогами в ландшафті виконавського мистецтва, що постійно розвивається.

Самосвідомість відіграє вирішальну роль у покращенні гри актора, сприяючи глибшому розумінню його власних емоцій, що безпосередньо впливає на його здатність достовірно зображати персонажів. Коли актори налаштовані на свій емоційний стан, вони можуть передбачити, як вони можуть реагувати в різних ситуаціях, що дозволяє їм втілити своїх героїв з більшою достовірністю [35]. Це підвищене емоційне усвідомлення є корисним не лише для розуміння їхніх ролей, але й для взаємодії з колегами-акторами, оскільки театральне середовище за своєю природою вимагає насиченого емоційного спілкування [35]. Усвідомлюючи себе, актори краще готові розпізнавати та інтерпретувати емоції в собі та оточуючих, що може значно покращити їхню гру, додавши глибини та

нюансів їхнім героям [35]. Крім того, самосвідомість розширює виражальні можливості акторів, дозволяючи їм точно передавати емоційні стани своїх героїв, що є важливим для досягнення переконливих виступів [35]. Загалом, виховання самосвідомості акторів має вирішальне значення для їхнього розвитку, оскільки це збагачує їхнє художнє вираження та сприяє загальній автентичності та впливу їхніх виступів.

Щоб підвищити самосвідомість, актори можуть використовувати низку технік, які заглиблюються в їхній внутрішній і зовнішній досвід. Одним з ефективних методів є практика значущого саморозкриття, яка допомагає акторам гармонізувати своє зовнішнє і внутрішнє «я», тим самим сприяючи глибшому відчуттю самосвідомості. Ця техніка спонукає акторів бути щирими та відкритими, дозволяючи їм визначити та сформулювати свої почуття та думки, що може призвести до більш автентичної гри. Крім того, вправа «Самоідентифікація» сприяє об'єднанню всіх аспектів буття актора в єдине ціле. Досліджуючи різні аспекти себе, актори можуть досягти більш узгодженого розуміння своєї ідентичності, підвищуючи свою здатність переконливо зображати різноманітних персонажів. Інша важлива техніка передбачає споглядання свого внутрішнього Я та його складових. Цей інтроспективний підхід дозволяє акторам досліджувати свої мотиви, переконання та емоції, таким чином отримуючи знання, які можуть бути інтегровані в їх майстерність. Крім того, зосередження на тілесних відчуттях може значно сприяти самосвідомості актора, налаштовуючи його на свою фізичну присутність і на те, як вона взаємодіє з їхнім психічним станом. Це підвищене усвідомлення тіла гарантує, що актори зберігають автентичний зв'язок зі своїми ролями, оскільки воно долає розрив між їхнім внутрішнім досвідом і зовнішніми проявами. Використовуючи ці прийоми, актори не тільки покращують самосвідомість, але й загальну

продуктивність, оскільки вони стають більш пристосованими до нюансів своєї майстерності.

Самосприйняття актора є ключовим фактором, який впливає на його інтерпретацію ролі, оскільки воно часто диктує те, як вони інтерналізують і втілюють характеристики свого персонажа [36]. Самосприйняття не є статичною конструкцією; він розвивається через взаємодію суб'єктів з їхнім оточенням і зворотний зв'язок, який вони отримують від інших [36]. Наприклад, коли актор відчуває страх або захоплення в очах своїх глядачів або однолітків, це може спонукати їх вважати себе втіленням певних рис свого характеру, таких як сила або вразливість, що зміцнює його самооцінку по відношенню до ролі. [36]. Ця петля зворотного зв'язку відіграє вирішальну роль у формуванні того, як вони сприймають себе в контексті ролі, яку вони зображують, що, у свою чергу, впливає на їх продуктивність та інтерпретацію [36]. Крім того, гнучкість рольових очікувань дозволяє акторам закарбувати свою унікальну перспективу в своїх ролях, ще більше підкреслюючи динамічну взаємодію між самосприйняттям та інтерпретацією ролі [36]. Таким чином, розуміння та вирішення впливу самосприйняття на інтерпретацію ролей може підвищити здатність актора достовірно та ефективно зображувати своїх персонажів, підкреслюючи важливість самосвідомості та здатності до адаптації в акторській професії.

Актори часто сприймають свою професію як складну взаємодію між їхніми внутрішніми та зовнішніми техніками, які є вирішальними для надання переконливих виступів як у театрі, так і в кіно [37]. Внутрішні прийоми, що включають такі елементи, як увага, уява, віра в створені обставини, особливо акцентуються акторами, заглиблюючись у психологічні аспекти, які сприяють правдивому зображенню героїв [37]. Цей інтроспективний процес доповнюється зовнішніми техніками, які віддають пріоритет органічній фізичній поведінці на

сцені, що дозволяє акторам глибоко зв'язатися зі своїми ролями та аудиторією [37]. Крім того, динамічний обмін енергією між акторами та їх аудиторією під час живих виступів сприймається як критичний елемент, який додає інтенсивності та жвавості їхнім постановкам [37]. Ця жива взаємодія не тільки покращує здатність акторів виражати глибокі емоції, але й дає їм можливість адаптувати свою гру в режимі реального часу, виходячи з реакції глядачів, що багато акторів вважають важливим для успішної театральної вистави [37]. Отже, цей подвійний фокус на внутрішньому самоаналізі та зовнішній адаптованості підкреслює тонке сприйняття акторами своєї майстерності, підкреслюючи важливість як психологічної глибини, так і фізичної присутності в їхній роботі.

Особистий досвід служить основоположним елементом у формуванні акторського сприйняття та виконання сценічного мистецтва, фундаментально впливаючи на їхній творчий процес і вираження. Гра актора глибоко вкорінена в його особистому матеріалі, охоплюючи його фізичні властивості, емоції та незліченний життєвий досвід, усе це сприяє їхній здатності створювати автентичну та переконливу гру на сцені. Це складне поєднання особистої історії та художніх зусиль дозволяє акторам легко інтегруватися в ширшу структуру драми, що дозволяє їм створювати та зображати ідеалізовані образи, які резонують з аудиторією. Крім того, особистий досвід розширює здатність актора до уваги та спостережливості, які є ключовими для реалізації їхнього потенціалу в сценічному мистецтві. Ця подвійність створення та матеріалізації підкреслює, що життєвий досвід актора є не просто елементами фону, а активними компонентами, які формують їхні виразні можливості у виконанні. Оскільки актори беруть участь у колодязі своїх особистих історій, їм надається унікальна лінза, через яку вони інтерпретують і втілюють своїх персонажів, таким чином збагачуючи як свою власну мистецьку подорож, так і досвід глядачів у сценічному мистецтві. Щоб ефективно використовувати цей особистий вплив,

актори повинні брати участь у постійній саморефлексії та імпровізації, узгоджуючи свої особисті думки з вимогами ролей, які вони виконують. Отже, взаємодія особистого досвіду у виконавському мистецтві підкреслює необхідність для акторів залишатися налаштованими на нюанси їхньої особистої подорожі, використовуючи їх як інструменти для вдосконалення своєї майстерності та захоплення аудиторії через автентичні та динамічні виступи.

Особисті переконання відіграють важливу роль у формуванні кар'єрного вибору актора, оскільки ці переконання часто визначають моральні критерії, за якими вони обирають ролі, і глибину зв'язку, яку вони розвивають зі своїми героями [38]. Надзавдання актора в житті — головна ціль або місія, яку вони мають — може суттєво вплинути на їх надзавдання в ролі, спрямовуючи їх до проектів, які перегукуються з їхніми життєвими цілями та цінностями [38]. Цей зв'язок між життям і кар'єрою може призвести до більш автентичних і переконливих зображень персонажів, оскільки актори спираються на власний досвід і ціннісні орієнтації, щоб додати глибини та нюансів у свої дії [38]. Крім того, дії та вибір актора на сцені чи екрані глибоко відображають його внутрішній світ, що свідчить про те, що особисті переконання є не просто периферійними, а центральними для їх художнього вираження [38]. З огляду на те, що акторам може бути важко повністю відмежуватися від власного досвіду та дій, їхні особисті переконання неминуче переплітаються з їхніми кар'єрними траєкторіями, впливаючи не лише на ролі, які вони обирають, але й на те, як вони виконують ці ролі [38]. Це перетин особистих переконань і професійного вибору підкреслює необхідність для акторів постійно брати участь у саморефлексії, гарантуючи, що їхні кар'єрні рішення залишаються узгодженими з їхніми переконаннями та життєвими цілями, що розвиваються.

Професійний досвід відіграє вирішальну роль у формуванні погляду актора на мистецтво, особливо в його підході до мови та вираження. Через тривалу роботу

з театральними творами актори вдосконалюють свою виразність дикції, що є життєво важливим елементом їхньої творчої подорожі [39]. Цей розвиток стосується не лише вимови, але й розуміння психологічних елементів спілкування, що глибоко впливає на те, як актори сприймають і виконують свої ролі [39]. Інтеграція цього досвіду дозволяє акторам бачити живих персонажів і ефективно відтворювати пропоновані обставини, що стоять за текстом, тим самим збагачуючи їхні виступи та покращуючи їхню здатність спілкуватися з аудиторією [39]. Крім того, володіння мовою, прикладом якого є такі актори, як М. Заньковецька, підкреслює важливість мовних навичок у розширенні творчого вираження актора та погляду на мистецтво [39]. У міру того як актори продовжують професійно розвиватися, їхня здатність інтерпретувати та передавати художні наративи стає дедалі нюансованішою, що зрештою сприяє загальному розвитку театального мистецтва. Таким чином, посилення систематичного навчання та безперервного навчання виразній мові має важливе значення для того, щоб актори звільнилися від мистецьких стереотипів і показали автентичну гру [39].

Актори стикаються з багатогранними проблемами у підтримці професійної самосвідомості, що зумовлені як внутрішніми, так і зовнішніми факторами. Однією з основних проблем є необхідність постійно узгоджувати свою особисту ідентичність із персонажами, яких вони зображують, що може стирати межі між собою та роллю. Ця плутанина ідентичності може виникнути, коли актори неодноразово входять у різні образи, що ускладнює збереження чіткого відчуття себе поза межами вистави. Крім того, успіх акторського саморозкриття та управління іміджем значною мірою залежить від індивідуального сприйняття, яке може коливатися залежно від реакції аудиторії та очікувань суспільства. Сприйняття аудиторії відіграє вирішальну роль у формуванні кар'єри актора у сценічному мистецтві, оскільки сприйняття публікою може вплинути на

майбутні кастингові можливості та професійну репутацію [40]. Крім того, актори повинні орієнтуватися у фінансовій невизначеності галузі, оскільки багато театрів стикаються з економічними проблемами, які можуть вплинути на стабільність роботи та можливості [41]. Ці фактори разом підкреслюють складну взаємодію між особистими, професійними та економічними аспектами, якими актори повинні керувати, щоб підтримувати свою кар'єру та підтримувати самосвідомість. Наголошення на необхідності психологічної стійкості та адаптивних стратегій може допомогти акторам ефективно збалансувати ці виклики та зберегти самопочуття серед вимог їхньої професії.

Галузеві стандарти відіграють ключову роль у формуванні професійного сприйняття, забезпечуючи структуровану структуру, яка впливає як на викладання, так і на практику різних форм мистецтва. Наприклад, методика навчання дуету та сценічного танцю часто узгоджується зі встановленими стандартами, забезпечуючи послідовний підхід, який допомагає як студентам, так і професіоналам виробити спільне розуміння цієї форми мистецтва [42]. Ця узгодженість не тільки допомагає в отриманні навичок, але й у оцінці нюансів дисципліни, оскільки створює спільну мову, якою можна поділитися в освітніх і професійних умовах. Крім того, методики, які використовують балетмейстери, які ґрунтуються на цих стандартах, служать для вдосконалення форми мистецтва, прищеплюючи почуття дисципліни та креативності, що визнається та поважається в усій індустрії [42]. Такі стандарти також сприяють ширшому сприйняттю мистецтва, зокрема в його сценічній формі, оскільки вони об'єднують різні види мистецтва в єдину виставу, покращуючи розуміння та оцінку аудиторією. Взаємодія між галузевими стандартами та професійним сприйняттям підкреслює важливість структурованих методологій у вихованні тонкої оцінки мистецтва та забезпеченні постійного розвитку та професіоналізації галузі.

Рефлексивний аналіз відіграє ключову роль у розвитку акторів, слугуючи критичним інструментом для вдосконалення як імпровізаційних, так і загальних акторських навичок. Залучаючись до рефлексивних практик, актори можуть заглиблюватись у свої вистави, досліджувати свій вибір інтерпретації та досліджувати глибші емоційні зв'язки зі своїми ролями [43]. Цей процес не лише допомагає у вдосконаленні їхньої майстерності, але й сприяє глибшому розумінню персонажа та оповіді. Більше того, рефлексивний аналіз є невід'ємною частиною освіти та навчання акторів, як видно з помітних випадків, коли актори брали уроки режисури та акторської майстерності, які підкреслювали цю навичку, таким чином покладаючись на неї для покращення своїх виступів. Крім того, дослідження сутнісного та рефлексивного рівнів акторської майстерності, як підкреслює Зінченко, підкреслює важливість рефлексивного аналізу для сертифікації та валідації зростання акторської компетенції та адаптивності [44]. Отже, включення рефлексивного аналізу в звичайну практику є незамінним для акторів, які прагнуть досягти спонтанності та креативності, подібної до відомих акторів минулих епох, що зрештою призводить до більш автентичних і привабливих вистав. Постійно використовуючи рефлексивний аналіз, актори можуть не тільки покращити свої здібності до імпровізації, але й досягти рівня артистизму, який глибоко резонує з аудиторією.

Рефлексивні практики відіграють стрижневу роль у розвитку актора, слугуючи механізмом структурування особистого життя, забезпечення особистісних трансформацій та накопичення життєвого досвіду [45]. Ці практики дозволяють акторам заглибитися в самоперевірку, сприяючи глибшому розумінню власних емоцій і поведінки, що важливо для автентичного зображення персонажів. Залучаючись до рефлексивних практик, актори можуть краще спілкуватися зі своїми героями, що призводить до більш переконливих виступів. Крім того, такі

практики допомагають особистісному зростанню, сприяючи розвитку самосвідомості та емоційного інтелекту, які є ключовими рисами для адаптації до різних ролей і сценаріїв акторської майстерності. Цей процес самопізнання та трансформації не тільки покращує професійні навички актора, але й робить значний внесок у його загальний особистий розвиток. Застосування рефлексивних практик озброює акторів інструментами, необхідними для ефективної навігації у складнощах їхньої майстерності, що зрештою призводить до більш глибокої та нюансованої вистави. Таким чином, інтеграція рефлексивних практик у рутину актора є не просто корисною, але важливою для їх цілісного розвитку в конкурентному полі акторської майстерності.

У сфері акторської майстерності рефлексивний аналіз є важливим інструментом як для особистого, так і для професійного розвитку, об'єднуючи різні методи та інструменти для підвищення акторської майстерності. Одним із фундаментальних аспектів рефлексивного аналізу акторської майстерності є здатність індивіда рефлексивно ставитися до себе та свого оточення, що є суттєвим для готовності до інноваційних виступів. Це самоусвідомлення дозволяє акторам критично оцінювати власні емоції, думки та поведінку, тим самим сприяючи глибшому зв'язку зі своїми героями та оповіданнями, які вони зображують. Крім того, елементи акторської майстерності в поєднанні з педагогічними прийомами формують основу для рефлексивного управління, підвищуючи здатність актора адаптуватися та реагувати на різноманітні сценарії на сцені [46]. Такий підхід не лише покращує їхню акторську майстерність, але й озброює їх психологічними інструментами, необхідними для навігації у складних ролях. Крім того, використання рефлексивних систем дозволяє акторам свідомо брати участь у рефлексивному аналізі свого оточення, сприяючи більш глибокому розумінню всесвіту, який їм доручено репрезентувати [47]. Використовуючи ці інструменти та методи, актори можуть досягти вищого рівня

продуктивності, що зрештою призведе до більш автентичного та переконливого зображення. Тому для акторів вкрай важливо постійно розвивати ці рефлексивні навички, гарантуючи, що вони залишаються адаптивними та інноваційними у своїй майстерності.

Актори часто стикаються з проблемою підтримки балансу між своєю особистою та професійною ідентичністю, що може бути особливо складним з огляду на різні очікування суспільства та особистого кола. Одним з ключових аспектів цього акту балансування є усвідомлення себе як особистості, розуміння свого місця не лише в особистих стосунках, але й серед професійних однолітків і суспільних груп [48]. Це самоусвідомлення є фундаментальним, оскільки воно дозволяє акторам орієнтуватися в складнощах їхніх подвійних ролей, гарантуючи, що ані їхня особиста, ані професійна ідентичність не будуть затьмарені іншими. Крім того, психологічні особливості професійної діяльності відіграють значну роль у цьому балансуванні, оскільки актори повинні постійно адаптуватися до вимог своїх ролей, зберігаючи свою індивідуальність [49]. Для ефективного управління цією подвійною ідентичністю акторам важливо розвивати сильну громадянську ідентичність, яка узгоджується з їхніми особистими цінностями, забезпечуючи стабільну основу, на якій вони можуть будувати свою професійну особистість. Зрештою, досягнення цього балансу вимагає свідомих зусиль і роздумів, що дозволяє акторам процвітати як особисто, так і професійно, не ставлячи під загрозу свою чесність.

Дисбаланс між особистим і професійним сприйняттям може глибоко вплинути на психічне здоров'я людини, що призводить до тривоги та депресії [50]. Коли особисті переконання та самооцінка розходяться з професійними очікуваннями, це може створити постійний внутрішній конфлікт, який підриває самооцінку та викликає стрес [50]. Цей розлад не обмежується окремою людиною, але може поширюватися назовні, впливаючи на стосунки та створюючи напругу в різних

аспектах життя, таких як динаміка шлюбу та сім'ї, а також економічна діяльність і дозвілля [50]. Наприклад, конфлікт між традиційними гендерними ролями та сучасними професійними вимогами часто посилює цей дисбаланс, що призводить до внутрішньоособистісних потрясінь і складних міжособистісних стосунків [50]. Коли люди намагаються узгодити своє самосприйняття з суспільними нормами, вони можуть відчувати екзистенціальну кризу, ставлячи під сумнів свою роль та ідентичність як в особистій, так і в професійній сферах [50]. Вирішення цих проблем вимагає більш всеосяжного розуміння гендерних ролей і розвитку сприятливого середовища, яке дозволяє людям гармонізувати свою особисту та професійну ідентичність.

Актори часто намагаються балансувати між складною взаємодією між особистим зростанням і суворими вимогами своєї професії. Майстерне володіння акторською технікою, наприклад, розробленою Санфордом Мейснером, дозволяє акторам поглибити свою майстерність, сприяючи як особистому, так і професійному розвитку [51]. Участь у безперервних семінарах і тренінгах озброює акторів новими інструментами та методологіями, які мають вирішальне значення для гармонізації особистого розвитку з професійними очікуваннями [51]. Такі навчальні заходи не тільки вдосконалюють здатність актора зображувати різноманітних персонажів, але й покращують його здатність виражати складні ідеї, закладені в сценарій, виконуючи як авторське, так і режисерське бачення [51]. Ця подвійна траєкторія зростання додатково підкреслюється в структурованих програмах, де акторів, особливо на другому курсі, заохочують бездоганно поєднувати їх розвиток особистих уявлень із художніми вимогами до зображення персонажів [51]. У міру того, як динаміка цих програм розвивається, актори повинні постійно адаптуватися, процес, який за своєю суттю сприяє особистому зростанню разом із їхньою професійною подорожжю [51]. Саме цей безперервний цикл навчання, адаптації та інтеграції

дозволяє акторам не тільки відповідати вимогам своїх ролей, але й досягти значного особистого розвитку.

3.3. Практика акторського тренінгу як приклад рефлексії самопізнання у процесі вистави.

Дослідження самопізнання є фундаментальним аспектом людської психології, оскільки охоплює усвідомлення та розуміння власних думок, емоцій, мотивації та поведінки актора під час гри. В основі вдосконалення самопізнання лежить процес саморефлексії, який служить життєво важливим механізмом для артиста, щоб заглибитися в своє нутро та отримати ідеї, які впливають на їхній особистий ріст. Буде досліджено складний зв'язок між саморефлексією та самопізнанням, підкреслюючи, як залучення до рефлексивних практик може призвести до глибшого розуміння себе. Різні методології, такі як ведення щоденника, медитація усвідомленості та керована інтроспекція, будуть обговорюватися як ефективні інструменти для сприяння покращеній саморефлексії, що в кінцевому підсумку дає людям можливість розвивати більш глибоке почуття самосвідомості. Крім того, це дослідження вивчатиме наслідки самопізнання для розвитку особистості, припускаючи, що добре розвинене самосвідомість може суттєво сформувати характер людини, процеси прийняття рішень і міжособистісні стосунки. Звертаючись до цих взаємопов'язаних тем, стаття має на меті висвітлити важливість саморефлексії на шляху до самопізнання та її трансформаційний вплив на особистісний розвиток, тим самим сприяючи ширшому дискурсу щодо формування особистості та психологічного благополуччя.

Акторська професія вимагає не лише художнього таланту, а й надійної психологічної бази, щоб долати притаманні їй виклики, включаючи тиск виконання, критику та емоційну складність зображення персонажів. Психологічна підготовка стала ключовим елементом у покращенні акторської майстерності, пропонуючи стратегії, які покращують їхню емоційну стійкість, концентрацію та загальну психологічну стійкість. Ключові психологічні навички, такі як емоційна регуляція, самосвідомість і управління стресом, необхідні акторам, щоб процвітати в середовищах високого тиску. Крім того, інтеграція ефективних механізмів зворотного зв'язку має вирішальне значення; розуміння того, які типи зворотного зв'язку дають найкращі результати, може дати акторам змогу вдосконалювати свою майстерність, долаючи звичайні перешкоди, пов'язані з отриманням конструктивної критики. Навички рефлексії також відіграють важливу роль у розвитку актора, оскільки регулярна самооцінка та споглядання виступу може призвести до глибшого розуміння та зростання. Щоб максимізувати переваги психологічної підготовки, вкрай важливо досліджувати різні психологічні техніки, які зазвичай використовуються в акторській майстерності, розглядаючи, як їх можна пристосувати до унікальних потреб окремих акторів і підвищити їхнє творче самовираження. Крім того, вимірювання впливу психологічної підготовки на акторську продуктивність за допомогою методів систематичного оцінювання може дати цінну інформацію про те, як актори сприймають удосконалення своєї майстерності та довгострокові переваги такого навчання. Ця стаття має на меті дослідити ці виміри психологічної підготовки в акторській майстерності, зрештою аргументуючи її важливу роль у сприянні не лише кращим виступам, але й здоровішим, стійкішим артистам у конкурентному середовищі сценічного мистецтва.

Психологічна підготовка відіграє ключову роль у вдосконаленні акторської майстерності, сприяючи глибшому розумінню як психологічних, так і естетичних

аспектів виступу. Ця підготовка озброює акторів, особливо підлітків, інструментами, необхідними для заглиблення в емоційні та психологічні аспекти їхніх героїв, створюючи таким чином більш автентичні та привабливі образи [52]. Коли актори беруть участь у колективній психологічній підготовці, вони не тільки вдосконалюють свою акторську майстерність, але й отримують розуміння тонкощів людських емоцій і поведінки, які є ключовими в театральній педагогіці [53]. Цей цілісний підхід до навчання, який включає розвиток вокальних, словесних та акторських навичок, гарантує, що актори добре підготовлені до вимог своїх ролей, як психологічно, так і естетично [52]. Крім того, психологічна підготовка під керівництвом викладача може заповнити прогалини в підготовці актора, забезпечивши його необхідною підготовкою, щоб підходити до кожної п'єси з необхідною глибиною і відтінками [54]. Щоб максимізувати переваги психологічної підготовки в акторській майстерності, важливо систематично інтегрувати ці практики в театральну освіту, таким чином дозволяючи студентам використовувати свій повний потенціал і підвищити якість своєї гри.

Однією з ключових психологічних навичок, яку актори повинні розвивати, є образне мислення, яке відіграє вирішальну роль у їхній здатності створювати та інтерпретувати персонажів із глибиною та достовірністю [55]. Ця навичка переплітається з розвитком фантазії, яка покращує акторську гру, дозволяючи їм досліджувати внутрішні світи своїх героїв і жити у них [55]. Крім того, життєво важливою є здатність керувати драматичною дією, оскільки вона дозволяє акторам керувати ходом вистави та керувати емоційною подорожжю як самих себе, так і глядачів [55]. Ці навички разом сприяють ефективності актора, оскільки вони не лише сприяють зображенню складних персонажів, але й гарантують, що вистави є переконливими та резонують із глядачами. Щоб розвинути ці навички, актори беруть участь у серії вправ і практик, які

допомагають їм відточити свої здібності уяви та емоційну виразність, що зрештою призводить до більш нюансованих і правдоподібних виступів.

Щоб сприяти психологічній стабільності акторів, вкрай важливо звернути увагу на взаємозв'язок між психічними станами та фізичним здоров'ям, оскільки ці фактори суттєво впливають як на академічний, так і на професійний успіх [56]. Хронічна втома, афективні розлади та демотивація можуть серйозно підірвати психічний стан актора, призводячи до каскаду негативних наслідків для його продуктивності та загального самопочуття [56]. Тому необхідно впроваджувати стратегії для управління цими шкідливими станами, такими як апатія та тривога, які можуть перешкоджати таким професійним якостям, як креативність і комунікабельність [56]. Регуляція діяльності акторів тісно пов'язана з їхнім психічним станом, що вимагає навмисних зусиль для зміцнення психологічної стабільності за допомогою підтримуючих втручань [56]. Це може включати використання психологічної підтримки, як це спостерігається у багатьох акторів, які співпрацюють з психологами, щоб оволодіти своєю психікою та підтримувати збалансований психофізичний тонус [56]. Звернення до цих елементів не тільки покращує безпосередні можливості акторів, але й сприяє їхньому довгостроковому професійному розвитку та успіху.

Серед різних типів зворотного зв'язку зворотний зв'язок за впливом виявляється особливо ефективним для акторів, перш за все тому, що він зосереджується на наслідках дії актора, а не на його намірах чи мотивації [57]. Цей тип зворотного зв'язку допомагає акторам зрозуміти вплив їхніх дій на аудиторію чи сцену, що має вирішальне значення для вдосконалення їхньої майстерності [57]. Підкреслюючи результати, а не приписуючи провини, зворотний зв'язок за впливом сприяє створенню конструктивного навчального середовища та спонукає учасників вносити корективи, не відчуваючи критики чи деморалізації [57]. Крім того, зосереджуючись на результатах поведінки без заглиблення в

деталі, зворотній зв'язок за впливом дозволяє учасникам залишатися зосередженими на ширшій картині своєї діяльності, сприяючи більш цілісному підходу до вдосконалення [57]. Навпаки, незважаючи на те, що прямий зворотній зв'язок може бути корисним для виявлення конкретних проблем, які потребують уваги, важливо збалансувати його з позитивною атмосферою, щоб гарантувати, що зворотній зв'язок сприймається як підтримуючий і мотивуючий, а не каральний [58]. Таким чином, інтеграція зворотного зв'язку за впливом із позитивним результатом може значно підвищити його ефективність, сприяючи створенню середовища, де актори відчують себе уповноваженими розвиватися та вдосконалювати свої навички.

Зворотній зв'язок є безцінним інструментом для акторів, які прагнуть удосконалити свою майстерність, оскільки він дає змогу зрозуміти як їхні сильні сторони, так і сфери, які потрібно вдосконалити [59]. Отримавши конструктивну критику, актори можуть визначити аспекти своєї гри, які можуть бути для них неочевидними, таким чином відкриваючи можливості вдосконалити свої навички [59]. Ця зовнішня перспектива має вирішальне значення, оскільки дозволяє акторам вносити поінформовані корективи у свої дії, що зрештою призводить до більш переконливих і автентичних виступів [59]. Крім того, зворотній зв'язок сприяє створенню середовища для співпраці, де учасники можуть вчитися один в одного, сприяючи взаєморозумінню та спільному зростанню в командному середовищі [58]. Таке спільне навчання не тільки допомагає акторам вдосконалюватися індивідуально, але й сприяє створенню більш гармонійного робочого середовища, що є важливим для ефективної роботи в ансамблі [58]. Щоб отримати повну користь від зворотного зв'язку, актори повинні залишатися відкритими та бажаними інтегрувати ці знання у свою практику, забезпечуючи постійний особистий і професійний розвиток.

Актори часто стикаються з унікальними труднощами під час отримання конструктивного зворотного зв'язку через складну природу емоційної та психологічної динаміки. Основна складність полягає в суб'єктивній інтерпретації зворотного зв'язку, яка може бути ускладнена помилками в розумінні переданого повідомлення та недостатньою увагою до підтексту, що лежить в основі [60]. Таке неправильне тлумачення може призвести до збільшення стресу та напруги в команді, що, як не дивно, суперечить передбачуваним перевагам зворотного зв'язку, таким як зниження стресу та побудова довіри та ефективності в команді [61]. Крім того, сама природа акторської майстерності, яка передбачає глибоке особистісне самовираження та вразливість, робить критично важливим, щоб зворотній зв'язок надавався з балансом чесності та співпереживання, підкреслюючи як сильні сторони, так і сфери для зростання [62]. Цей делікатний баланс необхідний для того, щоб зворотний зв'язок покращував, а не перешкоджав акторській продуктивності та особистому розвитку. Таким чином, структурований підхід до зворотного зв'язку, пам'ятаючи про ці виклики, є важливим для створення сприятливого та конструктивного середовища для учасників.

Навички рефлексії служать критичним компонентом у зростанні актора, дозволяючи йому отримати глибше розуміння своєї майстерності та самого себе. Одним з важливих аспектів є здатність рефлексії допомогти акторам у виправленні набутих стереотипів, які часто можуть обмежувати їх діапазон і глибину виконання [63]. Залучаючись до рефлексивних практик, актори стають більш усвідомленими щодо власних дій і беруть на себе підвищену відповідальність за ці дії, що дозволяє їм налаштовувати свої дії та взаємодію на сцені [63]. Це підвищене почуття відповідальності та обізнаності перетворюється на кращий контроль над їхньою поведінкою, сприяючи більш автентичному та контрольованому зображенню персонажів [63]. Крім того, рефлексія є важливою

у відновленні цілісності особистості актора, гарантуючи, що їхній особистий ріст узгоджується з їхнім професійним розвитком [63]. Таке узгодження має вирішальне значення для виховання обдарованості актора, оскільки передбачає комплексне відображення всіх складових його творчих здібностей, таким чином сприяючи створенню середовища, сприятливого для розвитку їхньої майстерності [64]. Зрештою, інтеграція рефлексії в повсякденну роботу актора не тільки покращує його творче мислення та саморозвиток, але й дає їм змогу повністю реалізувати свій потенціал і можливості [64]. Цей цілісний підхід підкреслює необхідність рефлексії як незамінного інструменту в постійному зростанні та еволюції актора.

Актори можуть значно покращити свої навички рефлексії, опанувавши різні прийоми, які сприяють глибшому розумінню та емоційному зв'язку з їхніми героями. Одним з ефективних підходів є залучення до ретельного аналізу та рефлексії, що дозволяє акторам сформулювати внутрішній план дій для кожної ролі, яку вони виконують [65]. Цей метод не тільки допомагає зрозуміти мотивацію та емоції персонажа, але й створює правдоподібний образ на сцені чи екрані. Крім того, актори можуть отримати вигоду від культурної та мистецької рефлексії, процесу, який передбачає відступ від вистави для оцінки та асиміляції культурних та мистецьких впливів у своїй творчості [66]. Це дозволяє акторам опиратися на ширший спектр досвіду та перспектив, збагачуючи свою гру автентичними та нюансованими виразами. Крім того, практика оповідання є важливою, оскільки вона вимагає від акторів розуміння та передачі нових наративів, подальшого розвитку їхньої здатності рефлексувати та співпереживати різним персонажам [67]. Інтегруючи ці прийоми, актори можуть покращити свої навички рефлексії, що призведе до більш переконливих і привабливих виступів.

Регулярні рефлексії відіграють ключову роль у розвитку та вдосконаленні майстерності актора, оскільки сприяють глибшому розумінню різних акторських методологій і технік. Наприклад, класична акторська гра, що ґрунтується на традиціях дисципліни та контролю, значно виграє від регулярного обмірковування, оскільки вона заохочує акторів критично оцінювати свою гру та узгоджувати їх із усталеними характеристиками, такими як чіткість мови та фізична виразність [68][69]. Такі методи, як метод або система Станіславського, віддають перевагу емоційній автентичності та вимагають від акторів безперервної саморефлексії, щоб покращити свою здатність особисто спілкуватися зі своїми героями, таким чином підвищуючи правдоподібність своїх виступів [68]. Крім того, метод Брехта, який наголошує на важливості критичного сприйняття аудиторією вистави, вимагає від акторів розмірковувати над тим, наскільки ефективно вони залучають критичні здібності глядачів і дистанціюють їх від простого емоційного занурення [68]. Регулярно обмірковуючи свої техніки та гру, актори можуть адаптувати та вдосконалювати свої навички, таким чином гарантуючи, що вони залишатимуться універсальними та ефективними в різних стилях та методологіях. Отже, регулярна рефлексія — це не просто додаткова практика, а фундаментальний аспект акторського шляху до майстерності, що вимагає постійного самоаналізу та адаптації до вимог різноманітних акторських парадигм.

Одним із основних психологічних прийомів акторської майстерності є «метод фізичних дій», який дозволяє акторам втілювати різноманітні людські емоції та психологічні переживання за допомогою фізичних дій [70]. Ця техніка є життєво важливою, оскільки вона визнає тісний зв'язок між фізичними властивостями актора та його емоційним вираженням, дозволяючи їм автентично передавати складні емоції аудиторії [70]. Зосереджуючись на фізичній природі дій, актори можуть створювати психічні умови, які сприяють органічним діям і реакціям, які

є вирішальними для збереження автентичності їх виконання [70]. Цей метод не тільки допомагає розвинути вміння актора реалістично відображати емоції, але й культивувати глибше розуміння внутрішнього світу й мотивації персонажа [70]. Такі прийоми підкреслюють важливість психофізичних можливостей актора в розкритті внутрішньої природи персонажа, тим самим сприяючи більш глибокому та занурюючому досвіду глядача [70]. Оскільки актори опановують ці техніки, вони краще підготовлені для навігації у вигаданих сценаріях і конфліктах, представлених у їхніх ролях, що зрештою призводить до більш переконливої та правдоподібної гри [70].

Адаптація інноваційних методів для окремих акторів вимагає багатогранного підходу, який поєднує сучасні технології з персоналізованими стратегіями ефективності. У зв'язку з такими глобальними викликами, як пандемія COVID-19 і російсько-український конфлікт, актори повинні швидко адаптуватися до нових реалій, використовуючи технології, щоб залишатися актуальними та ефективними у своїй справі [70]. Технології віртуальної реальності (VR) пропонують акторам новаторський спосіб створити захоплюючий досвід, дозволяючи глядачам глибоко захоплюватися їхніми виступами, віртуально ступаючи у світ вистави [70]. Це не тільки покращує аспект оповідання, але й відкриває нові шляхи для творчого вираження, дозволяючи акторам розширювати межі традиційних вистав. Крім того, аналізуючи дані про аудиторію, актори можуть адаптувати свої виступи відповідно до конкретних уподобань і очікувань своїх глядачів, створюючи більш персоналізований і привабливий досвід [70]. Подібна інформація, що керується даними, дає акторам можливість удосконалювати свої техніки та розробляти контент, який глибше резонує з аудиторією. Більше того, інтеграція доповненої реальності (AR) може ще більше розширити сферу можливостей виступу, дозволяючи акторам безперешкодно включати віртуальні елементи в живі налаштування, пропонуючи

тим самим динамічний і збагачений театральний досвід [70]. Ці технологічні досягнення, якщо вони ефективно використовуються, не тільки підвищують продуктивність, але й гарантують, що окремі учасники зберігають конкурентну перевагу в індустрії розваг, що швидко розвивається [70]. Щоб успішно адаптувати ці методи, для акторів вкрай важливо брати участь у безперервному самовдосконаленні та творчому дослідженні, гарантуючи, що вони оснащені необхідними навичками для впровадження цих передових методів у своїй роботі . Зрештою, поєднання персоналізованого контенту, захоплюючих технологій і постійного розвитку навичок формує наріжний камінь для адаптації цих методів до окремих акторів, прокладаючи шлях для інноваційних і переконливих виступів.

Вплив психологічних прийомів на творчість актора є глибоким, переплітаючи різні аспекти виконавського мистецтва для підвищення виразних можливостей актора. Ці прийоми часто включають ігри та внутрішні психологічні зміни, які є вирішальними для розвитку здатності актора повноцінно та достовірно вживати різних персонажів . Інтеграція психологічних прийомів у театральну підготовку підкреслює майстерність педагога як складне поєднання психологічних і творчих елементів, що є необхідним для формування творчого потенціалу актора . Крім того, потреба в духовній практиці паралельна потребі в різноманітних теоріях і техніках акторської майстерності, що ілюструє багатогранну природу творчості в мистецтві перформансу [1]. Розуміння цих взаємозв'язків підкреслює необхідність для акторів постійно використовувати як традиційні, так і інноваційні психологічні методи, щоб задовольнити постійно розвиваються вимоги сучасного кіно та театру. Такий комплексний підхід не тільки сприяє творчості, але й гарантує, що актор може представити переконливу та нюансовану гру.

Ефективним методом оцінки ефективності психологічної підготовки до акторської майстерності є заборона акторам дивитися на себе в дзеркало під час навчання. Ця техніка має на меті запобігти деперсоналізації, дозволяючи акторам відсторонитися від самосвідомого сприйняття й натомість глибше зануритися у свої ролі, сприяючи більш автентичному творчому пошуку [55]. Цей метод є особливо ефективним, оскільки він спонукає акторів зосереджуватися на інтерналізації емоцій і дій своїх персонажів, а не на тому, щоб бути заклопотаними їхнім зовнішнім виглядом, таким чином покращуючи їхню здатність автентично зображати персонажів. Крім того, використання навчальної форми може бути цінним інструментом для оцінки впливу психологічної підготовки. Уніформа створює нейтральну базову лінію, зводячи до мінімуму відволікання, пов'язані з особистим одягом, і сприяє одноманітності, що дозволяє спостерігачам зосередитися на психологічних та емоційних проявах акторів [55]. Крім того, оцінка зовнішнього вигляду актора в масці може служити унікальним підходом до вимірювання емоційної глибини та трансформації. Аналізуючи, наскільки ефективно актор може передати емоції та нюанси характеру під маскою, тренери можуть отримати уявлення про процес психологічної підготовки актора та його здатність адаптуватися та виражати емоції за допомогою невербальних сигналів [55]. У сукупності ці методи підкреслюють важливість зосередження уваги на внутрішньому зростанні та здатності актора взаємодіяти зі своїм персонажем на глибокому рівні, що зрештою призводить до більш цілісної та ефективної оцінки психологічної підготовки акторської майстерності.

Психологічна підготовка відіграє ключову роль у тому, як актори сприймають і адаптуються до змін у своєму робочому середовищі, сприяючи глибшому розумінню пропонованих обставин і підвищуючи їх здатність ефективно реагувати [72]. Цей тренінг передбачає виховання уважності та розвиток

психофізичного апарату актора, які є вирішальними для досягнення правильного сценічного самопочуття, що включає готовність до негайної дії та імпровізації [72]. В основі цього процесу лежить концепція «чарівного якщо», яка діє як каталізатор дії та адаптації, дозволяючи акторам повніше залучатися до своїх ролей і постійно мінливої динаміки живого виступу [72]. Систематично працюючи над цими аспектами, актори не тільки розширюють свої виражальні засоби, але й підвищують свою творчість, дозволяючи автентичні та гнучкі виступи, які резонують з аудиторією [72]. Таким чином, підкреслення психологічної основи сценічної майстерності дає акторам можливість виходити за рамки традиційних акторських стереотипів, сприяючи створенню середовища, де миттєві творчі рішення не тільки можливі, але й очікувані [72].

Довгострокові переваги психологічної підготовки для акторів виходять за межі індивідуальної гри, глибоко впливаючи на театральну індустрію та її глобальну динаміку. В умовах глобалізації та швидкого обміну ідеями, який сприяють інформаційні технології, актори, які проходять психологічну підготовку, привносять у свої виступи підвищений рівень енергії та щирості, що має вирішальне значення для залучення різноманітної аудиторії [73]. Ця покращена якість роботи не тільки піднімає самих акторів, але й сприяє загальній продуктивності людських ресурсів у галузі. Створюючи простір, де реалізуються як довгострокові, так і короткострокові вигоди, психологічна підготовка гарантує, що актори залишаються адаптивними та стійкими, здатними орієнтуватися в мінливих вимогах глобального ринку [74]. Таким чином, інтеграцію програм психологічної підготовки в освіту та розвиток акторів можна розглядати як ключове втручання, що забезпечує постійне зростання та життєздатність сектору виконавських мистецтв у взаємопов'язаному світі.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 3

Аналізуючи роль «Він» у п'єсі Матея Вишнека «Пригода ведмедиків панда, яку розповів один саксофоніст, котрий мав подружку у Франкфурті» можна підкреслити важливий аспект, як рефлексія та навчання які відіграють важливу роль у розвитку акторських навичок, розкриваючи багатогранний підхід до підвищення продуктивності в акторській професії. Підкреслюючи важливість рефлексивних практик, це дослідження узгоджується з існуючою літературою, яка виступає за самооцінку як основний механізм для особистісного зростання та вдосконалення навичок у мистецтві. Інтеграція структурованої рефлексії в програми підготовки акторів не тільки сприяє безперервному навчанню, але й культивує глибшу самосвідомість серед акторів, дозволяючи їм визначати свої сильні сторони та сфери для ефективного вдосконалення. Це самоусвідомлення має важливе значення, оскільки воно впливає на самооцінку, яка, у свою чергу, формує здатність актора критикувати свою гру та автентично взаємодіяти зі своїми героями. Однак, хоча це дослідження підкреслює переваги рефлексивних практик, воно також визнає потенційні обмеження, такі як мінливість індивідуальних реакцій на рефлексію та потреба в індивідуальних підходах у навчальних закладах. Майбутні дослідження можуть вивчити довгострокові дослідження для оцінки довгострокового впливу рефлексивних практик на розвиток навичок і емоційне вираження акторської майстерності. Крім того, розширення масштабу для включення різноманітних методологій з різних культурних контекстів може дати розуміння того, як рефлексія може бути адаптована для задоволення потреб акторів із різним походженням. Регулярні рефлексії відіграють вирішальну роль у підвищенні ефективності навчання акторів, сприяючи тому, що можна назвати «акторським інтелектом», багатовимірним конструктом, ключовим для професійного розвитку. Ця рефлексивна практика заохочує акторів брати участь у діалогічній рефлексії, яка

спеціально організована для вдосконалення їхніх навичок вирішення проблем і адаптації в різних сценаріях. Інтегруючи рефлексію в навчання, актори можуть не тільки оцінити свою гру, але й зрозуміти нюанси розвитку характеру та емоційного вираження, що веде до глибшого розуміння своєї майстерності. Крім того, рефлексія служить методом адаптації курсів до сучасних умов, включаючи культурні та лінгвістичні дослідження, які збагачують контекстуальний фон ролей, які актори зображують. Цей цілісний підхід гарантує, що актори не тільки технічно оснащені, але й культурно та емоційно інтелектуальні, тим самим значно підвищуючи їх ефективність і універсальність у цій галузі. Щоб максимізувати ці переваги, вкрай важливо, щоб програми підготовки акторів включали структуровані рефлексивні практики, таким чином сприяючи безперервному циклу навчання та росту. Зрештою, це дослідження виступає за інтеграцію рефлексивних практик у підготовку акторів, припускаючи, що такий підхід не лише покращує індивідуальну продуктивність, але й збагачує колективний артистизм акторської професії. Отже, практика рефлексії служить основоположним інструментом, який не тільки розширює емоційний спектр, доступний для акторів, але також підвищує автентичність і релевантність їхніх виступів, що вимагає її інтеграції в акторську методологію для сприяння більш тонким і переконливим зображенням персонажів. Оскільки ландшафт акторської майстерності продовжує розвиватися, сприяння середовищу, яке підтримує саморефлексію та адаптацію, буде першорядним у підготовці акторів до виконання вимог все більш складної та конкурентоспроможної індустрії.

ВИСНОВКИ

Вивчаючи та узагальнюючи цей розділ, я зрозумів, що необхідно організувати загальну і велику науково-дослідницьку роботу, яка б втілила в собі комплексний художній аналіз п'єси «Пригода ведмедів панди, розказана саксофоністом, у якого була дівчина у Франкфурті». » Матея Вишнека, і розглянемо цю тему конкретніше і точніше з психологічної точки зору рефлексії свідомості через аналіз ролі «Він». Оскільки вистава є одним із найяскравіших зразків театру абсурду та психологічної драми, однак, з цієї причини ця тема вкрай мало досліджена та проаналізована.

Аналізуючи п'єсу п'єсу Матея Вишнека «Пригода ведмедиків панда, яку розповів один саксофоніст, котрий мав подружку у Франкфурті» я прийшов до таких висновків: жанрова особливість п'єси представляє з себе поєднання психологічної драми та театру абсурду. Вивчаючи персонажів, зображених у роботах Матея Вишнека, ми можемо почерпнути розуміння ширшого людського досвіду та тонкощів міжособистісних відносин. Цей аналітичний підхід до вивчення персонажів має важливе значення, оскільки він дозволяє нам представляти та інтерпретувати розповіді обчислювально, виходячи за рамки простих поверхневих спостережень, щоб розкрити мотиви та емоції, що рухають діями персонажів. Маючи в своєму розпорядженні витвір мистецтва в ширшому контексті, ми дозволяємо собі взаємодіяти з ним на більш глибокому рівні, сприяючи більш тонкому розумінню його художніх намірів та соціальних наслідків. Зрештою, точка зору глядача підкреслює, як особистий досвід та переконання формують наше розуміння мистецтва, сприяючи важливим дискусіям навколо суспільних тем. У сукупності ці виміри розкривають тонкощі, закладені у роботі Вишнека, запрошуючи нас оцінити її культурний резонанс та емоційну глибину. Зрештою, цей художній аналіз не тільки підвищує нашу оцінку твору, а й спонукає до більш широкого діалогу про роль мистецтва у

відображенні та формуванні людського досвіду. Підсумовуючи, аналіз п'єси є безцінним інструментом для акторів, які прагнуть поглибити своє розуміння персонажів, текстів і спільної природи театру. Вивчаючи п'єсу, актори можуть створювати дії, які резонують із автентичністю та емоційною глибиною. Розробка комплексної інтерпретації сценарію ще більше збагачує цей процес, дозволяючи акторам розкривати приховані значення та контекстуальні нюанси, які інформують про їхні образи. Крім того, акт втілення персонажа через фізичну та емоційну трансформацію дозволяє створити більш динамічну гру, яка захоплює глядачів. Нарешті, ефективна співпраця з творчою командою забезпечує реалізацію колективного бачення, сприяючи створенню середовища, де процвітає творчість і поважаються наміри драматурга. Разом ці елементи підкреслюють важливість аналізу п'єси в акторському мистецтві, що зрештою призводить до більш потужних і незабутніх театральних вражень. Оскільки актори продовжують брати участь у цьому аналітичному процесі, вони не лише вдосконалюють свою майстерність, але й роблять внесок у розвиток оповіді про людський досвід, який передається через театр. Проаналізувавши п'єсу Матея Вишнека «Пригода ведмедиків панда, яку розповів один саксофоніст, котрий мав подружку у Франкфурті» можна сказати що, аспект жанру та особливість зібраних рецензій дає нам право дивитися на цей матеріал через призму проблеми мотивації до життя.

Аналізуючи роль «Він» у п'єсі Матея Вишнека «Пригода ведмедиків панда, яку розповів один саксофоніст, котрий мав подружку у Франкфурті» можна підкреслити важливий аспект, як рефлексія та навчання які відіграють важливу роль у розвитку акторських навичок, розкриваючи багатогранний підхід до підвищення продуктивності в акторській професії. Підкреслюючи важливість рефлексивних практик, це дослідження узгоджується з існуючою літературою, яка виступає за самооцінку як основний механізм для особистісного зростання та

вдосконалення навичок у мистецтві. Інтеграція структурованої рефлексії в програми підготовки акторів не тільки сприяє безперервному навчанню, але й культивує глибшу самосвідомість серед акторів, дозволяючи їм визначати свої сильні сторони та сфери для ефективного вдосконалення. Це самоусвідомлення має важливе значення, оскільки воно впливає на самооцінку, яка, у свою чергу, формує здатність актора критикувати свою гру та автентично взаємодіяти зі своїми героями. Однак, хоча це дослідження підкреслює переваги рефлексивних практик, воно також визнає потенційні обмеження, такі як мінливість індивідуальних реакцій на рефлексію та потреба в індивідуальних підходах у навчальних закладах. Майбутні дослідження можуть вивчити довгострокові дослідження для оцінки довгострокового впливу рефлексивних практик на розвиток навичок і емоційне вираження акторської майстерності. Крім того, розширення масштабу для включення різноманітних методологій з різних культурних контекстів може дати розуміння того, як рефлексія може бути адаптована для задоволення потреб акторів із різним походженням. Регулярні рефлексії відіграють вирішальну роль у підвищенні ефективності навчання акторів, сприяючи тому, що можна назвати «акторським інтелектом», багатовимірним конструктом, ключовим для професійного розвитку . Ця рефлексивна практика заохочує акторів брати участь у діалогічній рефлексії, яка спеціально організована для вдосконалення їхніх навичок вирішення проблем і адаптації в різних сценаріях . Інтегруючи рефлексію в навчання, актори можуть не тільки оцінити свою гру, але й зрозуміти нюанси розвитку характеру та емоційного вираження, що веде до глибшого розуміння своєї майстерності. Крім того, рефлексія служить методом адаптації курсів до сучасних умов, включаючи культурні та лінгвістичні дослідження, які збагачують контекстуальний фон ролей, які актори зображують. Цей цілісний підхід гарантує, що актори не тільки технічно оснащені, але й культурно та емоційно інтелектуальні, тим самим значно підвищуючи їх ефективність і універсальність у цій галузі. Щоб

максимізувати ці переваги, вкрай важливо, щоб програми підготовки акторів включали структуровані рефлексивні практики, таким чином сприяючи безперервному циклу навчання та росту. Зрештою, це дослідження виступає за інтеграцію рефлексивних практик у підготовку акторів, припускаючи, що такий підхід не лише покращує індивідуальну продуктивність, але й збагачує колективний артистизм акторської професії. Отже, практика рефлексії служить основоположним інструментом, який не тільки розширює емоційний спектр, доступний для акторів, але також підвищує автентичність і релевантність їхніх виступів, що вимагає її інтеграції в акторську методологію для сприяння більш тонким і переконливим зображенням персонажів. Оскільки ландшафт акторської майстерності продовжує розвиватися, сприяння середовищу, яке підтримує саморефлексію та адаптацію, буде першорядним у підготовці акторів до виконання вимог все більш складної та конкурентоспроможної індустрії.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Коваленко М.В. Специфіка драматургії абсурду та її втілення на українській сцені. кваліфікаційна робота. Київ, 2023. 105 с.
2. МАРТИНЮК В.О. Принцип абсурдного в організації художнього простору драматичних творів миколи куліша. Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук. Львів, 2008. 192 с.
3. Вісич О. А. Метадрама: теорія і репрезентація в українській літературі. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису. Луцьк, 2019. 387 с.
4. Театр абсурду — Вікіпедія. <https://uk.wikipedia.org>
5. Кицан О. В. Історія зарубіжної літератури ХХ ст.: навч.-метод. рек. / Олена Вікторівна Кицан. – Луцьк: «Вежа-Друк», 2021. – 70 с
6. Андрієвська В. В. Аномальний художній світ французької драматургії абсурдизму : семантикокогнітивний і лінгвопрагматичний аспекти : монографія / Вікторія Валеріївна Андрієвська. – Луцьк : Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2012. – 200 с.
7. Муслієнко О.В. Абсурд у семіосфері художньої прози миколи хвильового. Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук. Харків, 2016. 231 с.
8. Заєць С.Л. Поетика абсурду в драматичних творах миколи куліша. Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук. Київ, 2010. 129 с.
9. Презентація "Театр абсурду". <https://naurok.com.ua/prezentaciya-teatr-absurdu-221174.html>
10. Антон Мусулін. Символіка чарівної казки. Міжнародна культурна асоціація Новий Акрополь. URL: <https://newacropolis.org.ua/articles/symvolika-charivnoi-kazky>

11. Ніколаєва О.Ю. Драматургія Олександра Ірванця у контексті поетики літературного угруповання «Бу-Ба-Бу. Подається на здобуття ступеня доктора філософії. Київ, 2023. 243 с.
12. Дмитрієва І. В. Теоретичні концепти і реалії художньої практики: напрям, жанр, автор (на матеріалі англomовної драматургії другої половини ХХ століття). – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису. Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук (доктора філософії) за спеціальністю 10.01.06 «Теорія літератури». – Житомирський державний університет імені Івана Франка. – Житомир, 2017.
13. Мирончак К. В. Зустріч зі смертю: способи організації життєвого досвіду / К. В. Мирончак ; Національна академія педагогічних наук України, Інститут соціальної та політичної психології. – Кропивницький : Імекс-ЛТД, 2020. – 136с.
14. Терапія горя (R. A. Neimeyer, 2015, переклад та адаптація В. Зливков, С. Лукомська, обкладинка Анастасія Гридасова). Київ. 2021. 259 с.
15. Кузікова С., Зливков В., Лукомська С., Щербак Т., Котух О. К 89 Психологічний супровід особистості в умовах війни: навч. посібник. - Київ.- Ніжин: Видавець ПП Лисенко М.М., 2024. 260 с. ISBN 978-617-640-638-9
16. Ткаченко О. Українська класична елегія: Монографія. Суми: Видавництво СумДУ, 2004.- 256 с. ISBN 966-7668-27-414:05
17. Удовіченко Г. М., Ревуцька С. К. У 31 Курс лекцій з дисципліни «Історія зарубіжної літератури», ступінь бакалавр. Кривий Ріг: ДонНУЕТ, 2022. 148 с.
18. Андрєєва О. В. Фізична рекреація різних груп населення : [монографія] / Олена Валеріївна Андрєєва. — К. : ТОВ «НВП Поліграфсервіс», 2014. — 280 с. — Бібліограф. : с. 250–279.
19. Рула Н. В. Патогенний текст як засіб маніпуляції в новинах українських національних телеканалів. – Запоріжжя: НУ «Запорізька політехніка», 2022. – 91 с.

- 20.Худолій А. О. Політичні стереотипи у геостратегії США: [монографія]. - Острог: Видавництво Національного університету «Острозька академія», 2009. - 148 с.
- 21.Катюха Г.В. Вплив самооцінки на формування самоповаги особистості в період ранньої дорослості. – Дипломна робота на здобуття освітнього ступеня магістра спеціальності «Психологія». – Національний авіаційний університет. – Київ, 2023. – 61 с.
22. Бутенко Н.Ю. Соціальна психологія в рекламі [Текст] : навч. посібник / Н. Ю. Бутенко ; Київський національний економічний ун-т ім. Вадима Гетьмана. - К. : КНЕУ, 2006. - 380 с. - Бібліогр.: с. 372-376. - ISBN 966-574-837-8
- 23.Вплив медіа на свідомість людини – психологічні особливості та їх виявлення. Режим доступу: <https://fact-news.com.ua/vpliv-media-na-svidomist-lyudini-psixologichni-osoblivosti-ta-ix-viyavlennya> (Дата звернення 03.11.2024)
- 24.Зеленська Я.В. Страх як соціокультурний феномен в театрі. Кваліфікаційна робота на здобуття освітнього ступеня магістра. Острог,2022.87с.
- 25.Хлівнюк В.О. Образність як художньо-естетична домінанта в творчості режисера. На здобуття освітнього ступеня «Магістр». Київ,2019.112с.
- 26.Зайцева І.Є. Аспекти інтерпретації сучасної драматургії : матеріали всеукраїнської наукової конференції науково-педагогічних працівників, докторантів, аспірантів та магістрантів . Київ, 22 квітня 2021 року.
- 27.Трофименко А.В. Модифікації жанру горор в українській літературі. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису. Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії за спеціальністю 035 «Філологія» (03 – Гуманітарні науки). – Київський університет імені Бориса Грінченка, Київ, 2023.
- 28.Пітова Ю. Театральний костюм як текст та мова культури. Кваліфікаційна робота на здобуття освітнього ступеня «Магістр». Харків ,2022.75 с.
- 29.Воронюк М.О. Вербалізація концепту «Смукот» в китайській мовній картині світу. Кваліфікаційна робота з філології. Київ,2022.71с.

30. Дідусенко Р. О. Семантико-прагматична своєрідність моделювання метафори страху в сучасному готичному англomовному тексті (на матеріалі романів Клер Фуллер «Bitter Orange» та Харрієт Еванс «The Beloved Girls»). Спеціальність 035 Філологія. Спеціалізація 035.041 Германські мови та літератури (переклад включно), перша – англійська. Освітня програма Англійська та друга іноземна мови та літератури (переклад включно). Донецький національний університет імені Василя Стуса, 2024. – 108 с
31. Літвінова С.А. Лінгвостилістичні особливості франкомовної епітафії. Кваліфікаційна робота магістра. Запоріжжя, 2021. 79с.
32. Васильєв Є. М. Сучасна драматургія : жанрові трансформації, модифікації, новації : монографія / Є. М. Васильєв. – Луцьк : ПВД «Твердиня», 2017. – 532 с.
33. MATEI VISNIEC Режим доступу:
<https://www.visniec.com/pages/pandaenglish.php>
34. ROUGE28 THEATRE Режим доступу:
<https://www.rouge28theatre.co.uk/section158937.html>
35. Мазуріна В.В. Робота режисера дитячої студії в контексті розвитку української культури. – Кваліфікаційна робота на здобуття освітнього ступеня «Магістр». Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв кафедра режисури та акторської майстерності імені народної артистки України лариси хоролець. Київ, 2022. 90 с.
36. Ільїн М. В. Психологічний інфантилізм як чинник самопрезентації особистості. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису. Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата психологічних наук за спеціальністю 19.00.01 – загальна психологія, історія психології (053 – Психологія). – Волинський національний університет імені Лесі Українки, м. Луцьк, 2020.

37. Юсупов А.Е. Акторська творчість в сучасному сценічному та екранному просторі. – Кваліфікаційна робота на здобуття освітнього ступеня «Магістр». Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв інститут сучасного мистецтва кафедри режисури та акторської майстерності імені народної артистки України лариси хоролець. Київ, 2023. 92 с.
38. Садовенко С. М., Порядченко Л. А. Культурологічна рефлексія творчої взаємодії режисера та актора: нейролінгвістичні технології як культуротворча парадигма в галузі сценічного мистецтва. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал. 2022. № 4. С. 15–20.
39. Лаврінченко О. А. Сценічна мова в обрисах педагогічної майстерності. Педагогічна творчість, майстерність, професіоналізм у системі підготовки освітянських кадрів: здобутки, пошуки, перспективи: монографія / за ред. Н. В. Гузій; Мін-во освіти і науки України, Нац. пед. ун-т імені М. П. Драгоманова. – К.: Вид-во НПУ імені М. П. Драгоманова, 2015. – 427 с.
40. Сокол Т. В. Поліфункціональність театрального менеджменту в сучасному культурно-мистецькому просторі України. - Кваліфікаційна робота на здобуття освітнього ступеня магістр. Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв інститут практичної культурології та арт-менеджменту кафедра арт-менеджменту та івент-технологій. Київ, 2023. 94 с.
41. Новочадова, А. Організація та проведення інклюзивних вистав. Впровадження зарубіжного досвіду в Україні. Кваліфікаційна робота на здобуття другого (магістерського) рівня вищої освіти. Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені і. К. Карпенка-карого. Київ, 2024. 90 с.

42. Красовська О.О. Технології викладання освітньої галузі «Мистецтво»: навчальний посібник /Красовська О.О./ – Львів: «Новий Світ – 2000», 2020. – 152 с.
43. Сєрих Л.В. Формування естетичної культури молодших школярів засобами театрального мистецтва: Навчально-методичний посібник / За редакцією дійсного члена Міжнародної педагогічної академії та Академії педагогічних і соціальних наук Люріної Т.І. – Суми: ОППО, 2003. – 53с.
44. . Косінська Н. Л. Посилення гуманістичної функції змісту вокальної підготовки на основі реалізації ціннісних смислів музичного мистецтва як педагогічна умова формування сценічно-образної культури майбутніх учителів музичного мистецтва. Духовність особистості: методологія, теорія і практика. - 2018. - Вип. 5. - С. 86-95.
45. Олена Савченко. Рефлексивні практики як когнітивно-поведінковий ресурс особистості. Режим доступу : <https://www.inforum.in.ua>
46. Основи педагогічної майстерності. Опорні конспекти лекцій для студентів денної та заочної форм навчання спеціальності 014 «Середня освіта (фізична культура)», освітній ступінь «бакалавр»: навчальний посібник / укладач Хома Т.В. Ужгород : Поліграфцентр «Ліра», 2021. 112 с.
47. ШАХРАЙ В.М. Теоретико-методичні засади формування соціальної компетентності учнів основної і старшої школи засобами театрального мистецтва. Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора педагогічних наук. Київ, 2016. 534 с.
48. Нагорна Л.П. Регіональна ідентичність: український контекст. — К.: ІПіЕНД імені І.Ф.Кураса НАН України, 2008. — 405 с

49. Вдович С. М. Психологічні аспекти естетичного розвитку особистості. 46-48 с. Особистість в екстремальних умовах: матеріали ІХ Всеукраїнської науково-практичної конференції (17 травня 2019 р., м. Львів). Львів, 2019. 140 с.
50. Гайдамаха А.О. «Гендерні конфлікти у трудовому колективі: аналіз і шляхи вирішення» (на матеріалах підприємства КП «Тернопільелектротранс» м. Тернопіль) – Рукопис. Дослідження на здобуття освітнього ступеня «магістр» з управління персоналом та економіки праці – Тернопільський національний економічний університет, Тернопіль, 2018 р.
51. Абрамян В.Ц. Театральна педагогіка. — Київ: Лібра, 1996. — 224 с
52. Арт-технології: Навчально-методичний посібник / Уклад.: Олена Анатоліївна Мірошниченко. Житомир: ТОВ «Видавничий дім Бук-Друк», 2024. 180 с.
53. Лаврик О.М. Кваліфікаційна робота магістра з педагогіки на тему: «ЗАСОБИ ТЕАТРАЛЬНОЇ ПЕДАГОГІКИ В ПІДГОТОВЦІ ВЧИТЕЛЯ ІНОЗЕМНОЇ МОВИ». Київ, 2023. 88 с.
54. Савчук О. О. Формування співочих навичок учнів підліткового віку у класі естрадного співу. Чернівці, 2021. 85 с.
55. Набоков Р.Г. Переданенко Ю. О. ІМПРОВІЗАЦІЯ ЯК МЕТОД ВИХОВАННЯ ПСИХОФІЗИЧНОГО АПАРАТУ АКТОРА. 240 с. The 14th International scientific and practical conference “Innovations and prospects of world science” (September 14-16, 2022) Perfect Publishing, Vancouver, Canada. 2022. 367
56. Шахман К. О. Специфіка творчої діяльності в дитячих театральних колективах. Кваліфікаційна робота на здобуття освітнього ступеня Магістр. Київ, 2021. 101 с.
57. Які моделі зворотного зв'язку найбільш ефективні? ZING.MERCY.CX.UA

58. Дмитро Карпенко. Як давати зворотний зв'язок персоналу. Дата публікації: 31.01.2022. <https://fillin.ua/stati/yak-davati-zvorotniy-zv-yazok-personalu/>
59. Зворотній зв'язок: помилки і поради як просити і давати фідбек. <https://careers.easternpeak.com/blog/tips-how-to-give-and-receive-feedback-at-work/>
60. ГЛАДОВСЬКА Ю. М. Психолого-педагогічні шляхи формування комунікативних здібностей учнів молодших класів. Дипломна робота на здобуття освітньо-кваліфікаційного рівня «бакалавр» за спеціальністю 6.010102 «Початкове навчання». Хмельницький, 2009.
61. Як давати та отримувати конструктивний зворотний зв'язок. 3 серпня 2020. <https://hurma.work/blog/yak-davati-ta-otrimuvati-konstruktivnij-zvorotnij-zvyazok/>
62. Анастасія Кайсин. Правила фідбека: як давати та просити зворотний зв'язок. 07.02.23 КАР'ЄРА. <https://happymonday.ua/yak-davaty-ta-prosyty-fidbek>
63. Профілактичні програми з досвіду роботи працівників психологічної служби закладів освіти Кіровоградської області [збірник профілактичних програм] / укладачі: Чебоненко В.Ф., Дзюбас Н.А., Заболотня О.М. – Кропивницький: КЗ «КОШПО імені Василя Сухомлинського», 2020. – 44 с.
64. Врублевської Н. Л. Рефлексія творчих здібностей як чинник розвитку хореографічно обдарованої особистості. Житомир, 2009. 64 с.
65. Локарева Галина Василівна, Кривошеєва Ольга Володимирівна Діагностика сформованості готовності майбутнього актора до професійної діяльності: наукове видання. Запоріжжя: ЗНУ, 2024. 80 с.
66. Недар А.С. Форум-театр як методика соціальної профілактики у сфері протидії торгівлі людьми серед учнівської молоді. Кваліфікаційна робота здобувача ступеня бакалавра соціальної роботи. Суми, 2020. 58 с.

67. Бугаєнко М.І. Режисура інтерактивних вистав як обшир мистецьких розвідок. Дипломна робота на здобуття освітнього ступеня «Магістр». Київ, 2019. 102 с.

68. Скільки існує видів акторської техніки?

<https://www.superprof.com.ua/blog/aktorski-tehniky-kotri-varto-znaty/>

69. Класична акторська гра. <https://www.superprof.com.ua/blog/klasychne-aktorstvo/>

70. Грицан А. В. Виховання режисера: психофізичний та інтелектуальний тренінг: навч. посібник для студ. вищих навч. закл. Київ: Техніка, 2005. 128 с.

71. Полупан Т.Ю. Психологічні особливості професійного самовизначення майбутніх акторів під час навчання в зво. Кваліфікаційна робота магістра. Запоріжжя, 2021. 72 с.

72. Неклюдова Т. Б. Пірус М. Д. «Основи акторської майстерності» для студентів І курсу .Методичні рекомендації для мистецьких закладів фахової передвищої освіти. Київ, 2019. 102 с.

73. Вовк В.Ю. Арт-хаби малих міст у становленні акторської майстерності школярів (на прикладі діяльності мистецьких закладів міста Каховка Херсонської області). Кваліфікаційна робота на здобуття освітнього ступеня магістр. Київ, 2021. 105с.

74. Кравець О. М. К78 Організація анімаційних послуг в туризмі : навч. посібник / О. М. Кравець, С. І. Байлик ; Харків. нац. ун-т міськ. госп-ва ім. О. М. Бекетова. – 2-ге вид., перероб. і доп. – Харків: ХНУМГ ім. О. М. Бекетова, 2017. – 335 с.