

Щурська Олена,
ORCID: <https://orcid.org/0009-0009-8057-148X>
старша викладачка кафедри акторської
майстерності та режисури драми. Київський
національний університет театру, кіно і
телебачення імені І. К. Карпенка-Карого,
Київ, Україна

Shchurska Olena,
Senior Lecturer of the Acting and Drama
Directing Department. I. K. Karpenko-Karyi
Kyiv National Theatre, Cinema and
Television University, Kyiv, Ukraine

ВІД РАДЯНСЬКОГО ПОСЛУХУ ДО ІНТУЇТИВНОЇ ПРИСУТНОСТІ В ТЕАТРАЛЬНІЙ ПЕДАГОГІЦІ

Анотація. Мета статті – дослідити трансформацію театральної педагогіки від радянського послуху до моделі інтуїтивної присутності актора. Розглянути вплив ідеологічних систем на тіло та свідомість митця. Зосередити увагу на проблемі, і знайти власний шлях до методології виховання і можливості розвитку інтуїтивної присутності актора. **Методологія дослідження.** Дослідити роль традиційних і сучасних методик, а також актуальність інтеграції західних технік у вітчизняну театральну освіту. Проаналізувати історичний вплив радянських моделей театральної педагогіки на формування актора. Дослідивши історичну динаміку розвитку методології, здійснити спробу формування нової методології сучасного актора. Це можливо при детальному аналізі всіх спроб і помилок у навчальному процесі. **Наукова новизна.** Запропоновано концептуальну модель інтуїтивної присутності актора, яка *інтегрує* суб'єктність тіла, емпіричний і критичний підхід до технік, а також можливість інтеграції західних методик без втрати національної театральної традиції. Слід зазначити, що дана модель лише частково використовувалась у сучасній театральній практиці. Авторка дослідження наполягає на тому, аби концептуально, докорінно сфокусувати увагу на ті історичні важелі, що не давали *справжньої* акторської свободи, а значить і не допускали повної присутності, лише створювали її ілюзію. **Висновки.** Визначено, що подолання радянської спадщини у педагогіці вимагає переходу від дисциплінарної моделі до педагогіки співприсутності, що включає реформування системи оцінювання, впровадження ротації викладачів та інтеграцію сучасних світових технік. У перспективі планується створити цілу концепцію, в якій актор – як інструмент своєї самобутності. Створити концепт, в якому митець-актор володіє інструментами сучасного авторського театру.

Ключові слова: Театральна педагогіка, інтуїтивна присутність, радянський послух, традиція, суб'єктність, методологія навчання, дисципліна.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Українська театральна педагогіка наразі значною мірою залишається успадкованою від радянської системи, що формує тіло як дисциплінований інструмент, підпорядкований авторитету педагога. Водночас відсутність системної методології сучасної освіти обмежує розвиток суб'єктності та творчого пошуку актора.

Радянська система театральної педагогіки будувалася на принципі вертикалі влади: викладач-майстер подавався як носій «єдино правильної» методики, що зобов'язувала студента до повної слухняності. В основі лежала модель школи підпорядкування, де дисципліна, ідеологічна лояльність і технічне відтворення заданих зразків переважали над творчим пошуком. Увесь творчий апарат актора збудований на своєрідній моделі очікування. Він не шукає, не створює, він очікує команди і видає результат, якого від нього бажають, та це тільки бачення педагога. Це не співавторство, а диктатура. Як перебудувати цю схему співпраці педагога і студента актора й режисера, де немає спільного співавторства, де результат невідомий наперед, враховуючи, що вся методологія в бібліотечних програмах навчання досі залишилась із радянських часів, а де-не-де майстри досі звично викладають систему Станіславського?

Як зазначив Олександр Клековкін у вступній статті до книги Степана Бондарчука «Мімограмота. Майстерство актора»: «зрозуміло, що ні ідеї репресованого Мейєрхольда (німця) або Курбаса (українця), ні навіть хоч і не репресованого, а все ж опального Таїрова за жодних обставин не могли претендувати на роль «єдино вірного вчення». Все збіглося на постаті Станіславського – гордості й окрасі російської культури (він і сам постійно наголошував, що театр переживання – це російський театр, який відповідає саме російським, як сказали б сьогодні, «скрепам» (Бондарчук, 2023, с. 23).

Попри трансформації після розпаду СРСР, значна частина цієї структури збереглася: принцип «майстерні» досі домінує. Хоча сьогодні у викладанні з'являються нові методи, запозичення з міжнародного контексту й розмови про академічну свободу, насправді ж, часто продовжує діяти логіка «послуху»: страх перед оцінкою, відсутність рівноправного діалогу та брак механізмів захисту студентів і викладачів. Таким чином, сучасний стан позначений подвійністю – офіційно

декларованим оновленням і фактичною інерцією радянської педагогічної традиції.

Особистий досвід показує: навіть тоді, коли прагнеш свободи, легко несвідомо відтворити риторику авторитету – жорсткий інтонаційний акцент, погляд, що вимагає покори. Ці механізми настільки вкорінені, що продовжують працювати всупереч новим цінностям. Єдиний спосіб подолати цю інерцію – усвідомити всі рудименти педагогіки, сформованої на сьогодні.

Ця публікація має на меті проаналізувати феномен радянського послуху як тілесно-педагогічної структури, виявити його живучість у сучасних театральних практиках і окреслити шляхи переходу до моделі інтуїтивної присутності – як потенційної основи для театру майбутнього.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій. Проблематиці радянської театральної спадщини та пошуку національної ідентичності в українському театрі присвячені праці низки дослідників. Вплив ідеологічних систем на тіло митця розглядав Єжи Гротовський (Гротовський, 1999). Концепцію сценічного біосу як основи акторської присутності систематизував Еудженіо Барба (Барба, 2001). Досвід Леся Курбаса як альтернативи імперській методології висвітлює Йосип Гірняк (Гірняк, 2022). Сучасний аналіз української театральної педагогіки та унікальну методику «Мімограмоти» представлено в праці Степана Бондарчука (Бондарчук, 2023). Також розглянуто праці Роберта Вілсона (Вілсон, 2025), Мейснера (Мейснер, 2023), Брука (Brook, 1995) та інших західних і українських педагогів; висвітлено проблеми передачі методологій через систему «майстерень» та обмежений доступ до сучасної літератури і технік, а також проаналізовано досвід Леся Курбаса, як приклад збереження національної традиції та суб'єктності актора всупереч ідеологічному тиску.

Необхідним у дослідженні був історичний контекст радянського періоду, аналіз якого досліджено у працях С. Павличко і Р. Мокрика (Павличко, 2024; Мокрик, 2023). Спостерігаючи за шляхом виживання митців, журналістів, політиків і розвитку української культури логічною змальовується картина репресій. Сьогодні постає необхідність реабілітації не тільки постатей у постколоніальні часи, а й реабілітації потребує мистецтво цілої епохи модернізму, постмодернізму постдраматичного театру, яке не було проявлено і зазнало репресій,

а тому не відбувся природний стрибок мистецтва, методології у театральній педагогіці. Тепер реабілітації потребує Методологія Курбаса, бо сучасне мистецтво не може народитися на ґрунті соцреалізму. Інакше це буде мутант. Навіть часи відлиги і перебудови не змогли реабілітувати ці пласти пропущених уроків мистецтва. Як зазначав Г.-Т. Леман у своїй праці про реалізм у постдраматичному театрі – «реальність вторглась в театральне дійство», – так і соцреалізм вторгся у мистецтво періоду советської експансії (Lehmann, 2006).

Водночас методологічна база майже не розвивається: вона обмежена історіографією доби Курбаса, сучасні майстри нечасто відкривають свої методики, їх посібників та методичних матеріалів просто немає. З іншого боку, сьогодні суттєво поповнився список перекладених методик світових театральних практик, які варто включати до навчальних програм і рекомендувати студентам – наприклад, праці Роберта Вілсона, Антонена Арто, Єжи Гротовського, Сенфорда Мейснера та ін. Проте багато творів Пітера Брука чи дослідження про постдраматичний театр Ганса-Тиса Лемана досі залишаються недоступними українською мовою. Врешті, через свою унікальну методологію привернула увагу сучасних театральних шкіл «Мімограмота. Майстерство актора» Степана Бондарчука (Бондарчук, 2023), про яку студенти Університету навіть не чули, хоча вона видана силами університету, та наполегливою працею М. М. Шкарабана, який досліджував методології школи Л. Курбаса. Така ситуація створює численні «білі плями» та значні порушення знання навіть того, що є просто поруч. Характерною є хаотичність і сприйняття методів викладання як передачі давно засвоєних уроків, враховуючи що, водночас, сучасні європейські та світові практики частково інтегровані у навчальний процес і час визнати, що театральна освіта потребує глибокої трансформації.

Ця стаття не є критикою «чужої» педагогіки – радше це спроба подивитися в дзеркало власної практики. Дзеркало це – викривлене десятиліттями традицій, успадкованих від радянської театральної школи.

Втім, попри значний інтерес до окремих аспектів, комплексне дослідження переходу від педагогіки послуху до педагогіки присутності в українському контексті залишається невирішеним питанням. Це визначає *мету статті* – проаналізувати радянську спадщину в театральній

педагогіці та розробити концептуальні засади моделі інтуїтивної присутності актора. Для досягнення мети вирішуються такі завдання: проаналізувати вплив радянських моделей на формування актора; дослідити явище «тілесної спадковості» радянського послуху в сучасній практиці; визначити поняття інтуїтивної присутності на основі теорій Є. Барби, Є. Гротовського, С. Бондарчука; запропонувати практичні шляхи трансформації навчального процесу.

Виклад основного матеріалу. Радянський послух: тіло як дисципліна. З одного боку, постає питання: чи є тіло інструментом актора чи інструментом для актора? У цьому вимірі визначальною є суб'єктність. Якщо тілом керує сам актор, воно зберігає здатність бути інструментом для творчості, адже актор чує його і діє у співзвучності з ним. Натомість, коли тіло стає інструментом у руках педагога, воно втрачає суб'єктність і перетворюється на об'єкт зовнішнього контролю. У такій ситуації актор перестає довіряти собі й власній присутності, натомість починає довіряти іншому, втрачаючи внутрішню автономію.

У радянській театральній педагогіці акторська школа функціонувала як мікромодель політичного устрою. Вправи були спрямовані не лише на розвиток техніки, а й на формування тіла, яке «слухається» – тіла як дисциплінованого механізму. Індивідуальність – декларована як цінність – у реальності ж придушувалась.

Педагогічна парадигма передбачала «злам» особистості як необхідну умову «відкриття актора». Майстер ставав центральною фігурою, єдиним джерелом істини. Його тіло, інтонації, інтерпретації – ставали зразком, який студент мав засвоїти та наслідувати. Часто це призводило до втрати власного голосу, «стирання» індивідуальності.

Нормою стала естетика страждання як синонім «глибини»: сльози, фізичне виснаження, психологічне напруження – все це визнавалося ознаками «справжньої» гри. Парадоксально, але у ситуації відсутності чітких критеріїв результату, саме «страждання» виконувало функцію «верифікації» творчої праці. Це породжувало культ «жертвоприношення» заради мистецтва.

Освітній процес організовувався як жорстка вертикаль: знання передавалося згори вниз, помилки трактувалися не як частина процесу навчання, а як прояви непослуху. Будь-які альтернативні моделі навчання – «неофітство» або «єресь». На-

віть методи, що сьогодні видаються ліберальними, часто містили в собі приховану ієрархію: «Я знаю, як тобі допомогти», – без визнання власної обмеженості чи відкритості до діалогу. «Викладач все знає», «студент нічого не знає», «якщо викладач не знає...» Об'єкт дослідження: реакція студентів на позицію викладача у випадках, коли останній визнає відсутність готової відповіді.

Аналіз: фраза «Я не знаю» з вуст педагога часто сприймається як втрата авторитету. Бо викладач «не має права не знати». Така реакція виявляє дію вкорінених у свідомості настанов, характерних для радянської педагогічної системи, де право на незнання заперечувалося як ознака слабкості. А коли викладач чи режисер не має знати наперед – його завдання створити простір пошуку. Це не готове знання, а довіра до інтуїції, яка веде до того, чого ще не існує. Кожна роль і кожна вистава – це творення того, чого ще не було в природі, і в цьому полягає сутність творчості. Вище знання – це не готовий результат, а знання шляху, який веде до «нової землі», ще не відкритої, але передчутно можливої.

Простежимо сліди послуху сьогодні у тілесній спадковості. Послух, сформований у радянській школі, не завжди розпізнається як ідеологія – він живе в тілі. У м'язовій напрузі, у жорсткому погляді, у потребі «довести» свою правоту, у спробі «поставити студента на місце». Ці реакції виникають на рівні інстинкту, а не свідомої методики. Система оцінювання у традиційній театральній педагогіці часто виступає як рудимент дисциплінарного контролю, що поєднує елементи «покарання» та «заохочення». Вона не враховує індивідуальні здібності та шлях розвитку студента, зводячи його до цифри або «ярлика». У цьому сенсі оцінка мала б стати швидше рецензією на роботу, ніж точним відображенням акторської компетентності, бо не здатна передати нюанси творчого процесу. Більш продуктивним підходом є формування системи зворотного зв'язку, яка фіксує прогрес та якість виконання завдань без використання числових оцінок.

Сучасні викладачі, які працюють з вербальним, імпровізацією, тілесними техніками, нерідко відтворюють жести вертикалі: вимагають результату, контролюють процес, нав'язують «правильні» емоційні реакції. Студент позбавлений права на незнання, на помилку, на тілесну непевність.

Свобода можлива лише як свідомий опір, як уважна внутрішня робота з тілом, голосом, простором.

Не можна недооцінювати надбань радянської театральної школи – серед її випускників є постаті, які створили унікальні мистецькі явища всупереч системі або завдяки критичному мисленню викладачів, які не обслуговували ідеологію. Серед українських митців, які працювали в радянський період і змогли зберегти власну художню індивідуальність, слід виокремити режисерів Олександра Довженка, Сергія Параджанова, Юрія Іллєнка, Сергія Данченка, Леоніда Бикова та Кіру Муратову, Леся Танюка, які зробили значний внесок у світовий театр і кіно; серед акторів – Іван Миколайчук, Богдан Ступка, Микола Гринько, Костянтин Степанков, Ада Роговцева та Богдан Бенюк. Ці постаті демонструють, що свобода в творчості можлива навіть у рамках авторитарної системи, завдяки свідомому опору, критичному мисленню та уважній роботі з тілом, голосом і простором, зберігаючи власну натуру та унікальне мистецьке бачення. Їх заслугою є також формування власного ремесла, яке, як термін і практика, потребує сьогодні більш прицільного осмислення. Слово «ремесник» походить від латинського *remex* (весляр) – *remis* (весло) і через середньовічну латину *artes mechanicae* стало позначати людину, яка займається ручним або технічним промислом, тобто виробляє речі за професією чи навичкою. Водночас існує і переносне значення: «Той, хто працює шаблонно, без творчої ініціативи, натхнення» (*Словник української мови*: в 11 т. 1970–1980, т. 7, с. 502). Доволі часто «ремесло» розглядається як альтернатива творчості. Майстер «навчає ремеслу», а студент – відтворює, не ставлячи під сумнів форму. У результаті виникає феномен імітаційного психологізму, коли «душевність» симулюється технікою, без жодного особистісного залучення. Але не слід плутати ремесло зі «сліпим наслідуванням» чи «технічним копіюванням» – ремесло є основою для творчості, а не її обмеженням. Треба відділяти ремесло від авторитарного нав'язування правил: йому можна навчати, але не «накладати» на студента, воно має поєднувати техніку і власну інтуїтивну присутність.

Навчання впродовж кількох років у одного майстра створює унікальну можливість глибокого занурення в систему його ремесла, водночас породжуючи ризик абсолютної ідентифікації студента

з його методикою. Такий підхід формує сильну технічну базу, але може водночас обмежувати власну художню присутність і критичне мислення, якщо немає контрастів та альтернативних перспектив. Саме ця дилема стає ключовим аргументом у розгляді «системи майстерень» і питання, як забезпечити розвиток індивідуального голосу актора без втрати професійної глибини.

Сама структура «майстерень» як педагогічна система обслуговувала вертикаль нагляду та контролю, аналогічну політичній структурі радянської держави. У країнах Центральної Європи ця модель була реформована ще наприкінці 1980-х. Наприклад, Театральний факультет Академії музичних мистецтв у Празі після 1989 року ліквідував систему «майстерень», визнавши її неефективною в умовах посттоталітарного суспільства.

Точне відображення цієї ситуації пропонує Єжи Гротовський. Він зазначає, що коли актор використовує своє тіло не як простір для духовної дії, а як знаряддя для заробітку або догоджання глядачеві – мистецтво перетворюється на «форму проституції» (Гротовський, 1999, с. 24). Це – метафора втрати інтуїтивної присутності, заміни глибинної суб'єктності на техніко-ідеологічну функцію. Як правило, кожна майстерня це така собі міні-державка з власною конституцією, правилами і традиціями, та це не завжди безпечно для кожного творчого суб'єкта.

Тепер більш прицильно зупинимось на дефініції терміна «присутність», щоб це визначення допомогло сформулювати модель актора майбутнього. Єжи Гротовський описує стан актора як «тотальну дію», коли тіло, голос і внутрішній імпульс існують в абсолютній єдності – це й є те, що пізніше стали називати «присутністю». А вже пізніше Евджено Барба (учень Гротовського) одним із перших систематизував саме поняття «*scenic presence*» у 1970–1980-х роках. Він наголошував, що присутність – це не просто харизма, а результат «передекспресивних технік», які роблять актора видимим і відчутним на сцені навіть до початку гри. Це так звана техніка *тамеру* (театрів Но і Кабукі). «<...>вміння зберігати енергію, зосереджуватися на обмеженій у просторі акції з енергією, потрібною для виконання набагато більшої акції» (Барба, 2001, с. 59).

Як налаштовувати внутрішній «радар» присутності? – питання, що постає у центрі педагогіки майбутнього. Інтуїтивна присутність: тіло як суб'єкт,

а не об'єкт. У цій частині статті розглядається альтернативна модель театральної присутності, в основі якої лежить розуміння тіла не як інструмента виконання, а як автономного суб'єкта досвіду з глибоко чуттєвим та інтуїтивним сприйняттям світу.

Поняття інтуїтивної присутності описується як тілесний стан відкритості, за якого актор чи акторка діє у внутрішньому резонансі із собою, дії зсередини. У цьому педагогічному контексті роль викладача теж змінюється: він стає свідком, супутником, співучасником дослідження.

Особливої уваги потребує створення таких форм взаємодії у студентських групах, які відповідають реальній театральній практиці: режисер + драматург + актор; режисер + сценограф. Власне, курси, які формуються у подібних зв'язках мають суттєвий ефект. Саме так працює Академія мистецтв у Празі. Педагог у цих зв'язках має залишатися уважним спостерігачем, який делікатно спрямовує увагу студентів до точок присутності – моментів, коли через співтворчість і тілесну взаємодію проступає автентичний голос актора, режисера, сценографа і драматурга. Цей голос є підґрунтям для формування творчої сміливості – здатності «перевертати стіл», порушувати шаблони та мислити новими категоріями.

Проблема спадкоємності й традиції в театрі вимагає чесного погляду і критичного мислення. Ключовим завданням є встановлення відбору між «сценічним попелом», практиками, що втратили актуальність, та живими традиціями-каталізаторами, що формують ціннісну матрицю та здатні до генерації нових творчих процесів. Таким чином, стратегія розвитку має ґрунтуватися на виборі, що розрізняє мертвий канон і смислотворчу традицію, здатну до діалогу з сучасністю. Евджено Барба у праці «Паперове каное» висловлює занепокоєння щодо дотримання традиції: «У численних анекдотах розповідається про те, як багато азійських і європейських майстрів (таких, як Етьєн Декру) забороняли своїм учням наближатися, навіть як простим глядачам, до інших лицедійних форм. Вони стверджували, що тільки так будуть збережені чистота і якість їхнього мистецтва, тільки так учень присвятить себе тому шляхові, який він вибрав» (Барба, 2001, с. 37).

Справжнє збагачення традиції відбувається тоді, коли культура не ізолюється, а вміє адаптувати і трансформувати зовнішні впливи по-своєму, зберігаючи власну присутність і техніку. Барба

застерігає від «пожирання результатів», тобто копіювання зовнішніх форм іншої культури без розуміння внутрішньої логіки, етики й «прихованої техніки» яка ці форми породила.

Популярність акторських тренінгів і майстер-класів, зокрема з технік Мейснера, Чабак, Гротовського, Кокто – породила ринок викладачів, які пропонують свої послуги як «майстри» цієї методики. Цей запит виникає не через брак інтересу, а через відсутність системної реформованої театральної освіти, яка могла б надати студентам глибоке, цілісне опанування технікою. Таким чином, ринок майстер-класів виступає симптомом потреби у структурованій і сучасній методології.

Для постколоніального мистецтва це надзвичайно важливо, бо в багатьох країнах, колонізованих у минулому, мистецька ідентичність формувалася під тиском чужинських матриць – часто на шкоду автентичним практикам. Митець має знати свою землю – не в сенсі національної замкненості, а в сенсі віднайдення глибини ремесла, яке він практикує. І лише коли це ремесло стало частиною його психофізики, тоді він може зустрітися з іншим – інакше це буде зустріч не митців, а масок.

Ще одна цитата на цей раз вітчизняного митця режисера, актора, що тісно співпрацював з Лесем Курбасом, – Йосипа Гірняка, як свідка подій.

Йдеться про події 1922-го року, в той час, коли основний ідеологічний фронт театру був очолений такими російськими режисерами, як Мейєрхольд, Вахтангов, Станіславський. Шлях нав'язування комуністичних ідей не оминав і цих режисерів, а з іншого боку – заглиблення і повернення до російської дореволюційної театральної системи. На цьому тлі Курбас, шукаючи новий театр після вистав «Гайдамаки», «Газ» і, нарешті, «Джінні Гігінс», опинився у конфронтації з московськими театрами. Курбасівський «Березіль», як засвідчує Гірняк, здійснив «стрибок українського театру з народного побуту у світовий процес культурно-духовних проблем» (Гірняк, 2022, с. 208).

Цей перехід – це відмова Курбаса від ідеї «малоросійського» театру як виключно фольклорного й провінційного. Він інтегрував українську сцену в контекст світової філософії, естетики, авангарду. Курбас не просто створював новаторські вистави – він формувалася альтернативу імперській театральній методології, в якій актор зводився до

виконавця фіксованої техніки (як у школі Мейєрхольда), а театр – до рупора державної ідеології.

Формування інтуїтивної присутності потребує відповідного налаштування в навчальному процесі: розвиток вміння відчувати, помічати тілесні сигнали, слухати себе й партнера; застосування практик рефлексивного запитування: «Що я зараз відчуваю?», «Де це в тілі?», «Чи безпечно мені туди йти?»; створення простору лабораторії, позбавленого заздалегідь заданих ролей, форматів і завдань – простору, де тілесна присутність стає об'єктом дослідження, пошуком власного «центру гравітації». Для педагога у цьому процесі важливою установкою стає принцип чесного засвідчення самого себе. Коли виникає імпульс сказати «так не можна», слід поставити низку запитань: «Чому?», «Кому це шкодить?», «Я навчаю чи лише контролюю?»

Отже, театр, у який ми віримо, починається з тіла, що має право не грати, не подобатись, не слухатись. З тіла, що має право бути інтуїтивним, змінним, гнучким. Із педагога, що відмовляється від ролі абсолютного джерела знання і вступає в діалог як партнер відкриття.

Саме розуміння присутності ми зустрічаємо в напрацюваннях Бондарчука у книзі «Мімограмота. Майстерство актора» – це унікальний історико-теоретичний та практичний документ (Бондарчук, 2023). Він повертає сучасній сцені знання про специфіку акторської присутності в традиції українського модерного театру («Березиль»), який поєднував експресію, тілесну дисципліну та автентичність, запозичивши прийоми Курбаса. Автор розробляє початкові засади жесту й руху в тісному зв'язку з психофізикою актора, що має бути виявом його внутрішнього стану, а не просто технічним чистим виконанням.

«...наша дисципліна, що має ввести в курс вивчення руху на сцені, в своїй роботі повинна користуватись властивостями трьох родів виміру, а власне: часового виміру, силового виміру руху та просторовому» (Бондарчук, 2023, с. 97). З цього вислову вже можна простежити абсолютну відсутність побутово-психологічного налаштування тіла. Побачити зародки виховання актора-лицедія постдраматичного театру майбутнього. Для сучасної театральної практики це можливість відновити автентичну акторську присутність.

Висновки. Українська театральна педагогіка нині знаходиться у точці, де радянська модель

виховання досі впливає на сьогодення, а нове лише шукає своєї форми. Радянська модель – це дисципліна та послух, система оцінювання, система майстерень, відсутність ротації викладачів, поділ театрального мистецтва на лівий (формалізм) і правий (психологічний) театр. Водночас саме в цій системі народилися постаті, які зуміли опиратися ідеології та створити власне унікальне мистецтво. Доказом цього є нетлінні зразки фільмів, ролей, вистав. Сьогодні ж постають нові виклики: відсутність системної роботи з методологіями, дефіцит перекладної літератури, слабка інтеграція сучасних світових технік і водночас небезпека поверхневого «ринку тренінгів», що часто підміняє реальну освіту.

Педагогіка театру потребує переходу від моделі передачі готових знань до моделі співприсутності, де тіло й голос актора – це простір самопізнання і свободи. Це передбачає відмову від каральних механізмів оцінювання на користь рецензійного, діалогічного підходу; систему ротації викладачів, яка не дасть можливості студенту застрягнути у чужому «ремеслі»; свідому політику держави і вишів щодо стажувань і навчання викладачів за кордоном для подальшого збагачення української методології.

Джерела та література

- Арто, А. (2021). *Театр і його двійник*. Київ: Видавництво О. Жупанського. 280 с.
- Барба, Е. (2001). *Паперове каное: посібник для актора та режисера*. Київ: Літопис. 286 с.
- Бондарчук, С. (2023). *Мімограмота. Майстерство актора*. Київ: КНУТКиТ імені І. К. Карпенка-Карого. 312 с.
- Brook, P. (1995). *The Empty Space: A Book About the Theatre – Deadly, Holy, Rough, Immediate*. New York: Scribner. 144 p.
- Гірняк, Й. (2022). *Спомини*. Київ: Смолоскип. 384 с.
- Гротовський, Є. (1999). *Театр, ритуал, перформер*. Львів: Кальварія. 304 с.
- Lehmann, H.-T. (2006). *Postdramatic Theatre*. London: Routledge (Taylor & Francis). 224 p.
- Мейснер, С. (2023). *Про акторську професію*. Київ: Vivat. 256 с.
- Мокрик, Р. (2023). *Бунт проти імперії: українські шістдесятники*. Київ: Віхола. 352 с.
- Павличко, С. (2024). *Дискурс модернізму в українській літературі*. Київ: Основи. 432 с.
- Роберт Вілсон ізсередини (2025). За ред. М. А. Сафір. Київ: ArtHuss. 336 с.
- Словник української мови: в 11 т.* (1970–1980). АН УРСР, Ін-т мовознавства; за ред. І. К. Білодіда. Київ: Наукова думка. Т. 7. С. 502.

References

- Arto, A. (2021). *Teatr i yoho dviynyk (Le Théâtre et son Double)*. Kyiv: Vydavnytstvo O. Zhupanskoho. 280 p. [in Ukrainian]
- Barba, E. (2001). *Paper canoe: posibnyk dlia aktora ta rezhysera [Paper Canoe: A Guide to Theatre Anthropology]*. Kyiv: Litopys. 286 p. [in Ukrainian]
- Bondarchuk, S. (2023). *Mimograma. Maisterstvo aktora [Mimogram. The Craft of the Actor]*. Kyiv: KNUThT im. I. K. Karpenka-Karoho. 312 p. [in Ukrainian]
- Brook, P. (1995). *The Empty Space: A Book About the Theatre – Deadly, Holy, Rough, Immediate*. New York: Scribner. 144 p. [in English]
- Dictionary of the Ukrainian Language: in 11 vols.* (1970–1980). Academy of Sciences of the Ukrainian SSR, Institute of Linguistics; ed. by I. K. Bilodid. Kyiv: Naukova Dumka. V. 7. P. 502. [in Ukrainian]
- Hirniak, Y. (2022). *Spomyny [Memoirs]*. Kyiv: Smoloskyp. 384 p. [in Ukrainian]
- Grotowski, J. (1999). *Teatr, rytual, performer [Theatre, Ritual, Performer]*. Lviv: Kalvariia. 304 p. [in Ukrainian]
- Lehmann, H.-T. (2006). *Postdramatic Theatre*. London: Routledge (Taylor & Francis). 224 p. [in English]
- Meisner, S. (2023). *Pro aktorsku profesiui [On Acting Profession]*. Kyiv: Vivat. 256 p. [in Ukrainian]
- Mokryk, R. (2023). *Bunt proty imperii: ukrainski shistdesiatnyky [Rebellion Against the Empire: The Ukrainian Sixtiers]*. Kyiv: Vikhola. 352 p. [in Ukrainian]
- Pavlychko, S. (2024). *Dyskurs modernizmu v ukrainskii literaturi [The Discourse of Modernism in Ukrainian Literature]*. Kyiv: Osnovy. 432 p. [in Ukrainian]
- Robert Wilson iz seredyny (2025) [Robert Wilson from Within]. Edited by M. A. Safir. Kyiv: ArtHuss. 336 p. [in Ukrainian]

Shchurska Olena

From soviet obedience to intuitive presence in theatre pedagogy

Abstract. *The purpose* of the article. The article explores the transformation of theatre pedagogy from the Soviet model of obedience to the actor's intuitive presence. It examines the influence of ideological systems on the artist's body and consciousness, focusing on the problem of finding an individual methodological path toward nurturing intuition and embodied awareness in performance. **Methodology.** The study analyzes the role of tradition and contemporary methods, as well as the relevance of integrating Western techniques into national theatre education. It traces the historical impact of Soviet pedagogical models on actor formation and seeks to outline a new methodology for contemporary acting, grounded in the critical review of past attempts and pedagogical errors. **Scientific novelty.** The article proposes a conceptual model of the actor's intuitive presence that integrates bodily subjectivity, empirical and critical approaches to technique, and the possibility of incorporating Western methods without losing national theatrical identity. This model has been only partially implemented in current theatre practices. The author argues for a radical focus on the historical mechanisms that constrained genuine artistic freedom and allowed only an illusion of presence. **Conclusions.** Overcoming the Soviet legacy in theatre pedagogy requires a shift from a disciplinary model to a pedagogy of co-presence, which includes reforming assessment systems, implementing teacher rotation, and integrating contemporary international methods. In the long term, the research envisions a comprehensive concept in which the actor becomes the instrument of their own uniqueness – an artist capable of mastering the tools of contemporary authorial theatre.

Keywords: theatre pedagogy, intuitive presence, Soviet obedience, tradition, subjectivity, teaching methodology, discipline.

Подано до редакції 30.10.2025

Підписано до друку 25.11.2025