

## ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ПРОБЛЕМИ РОЗУМІННЯ Й ОСМИСЛЕННЯ МАЙБУТНІМИ АКТОРАМИ ПІДТЕКСТУ ДРАМАТИЧНОГО ТВОРУ

**Локарева Г. В.**

*доктор педагогічних наук, професор  
Запорізький національний університет  
вул. Університетська, 66, Запоріжжя, Україна  
[orcid.org/0000-0003-0828-7387](https://orcid.org/0000-0003-0828-7387)  
[lokareva.g@gmail.com](mailto:lokareva.g@gmail.com)*

**Резниченко І. Т.**

*магістр II курсу  
факультету соціальної педагогіки та психології  
Запорізький національний університет  
вул. Університетська, 66, Запоріжжя, Україна  
[orcid.org/0009-0006-8489-2844](https://orcid.org/0009-0006-8489-2844)  
[artist0484@gmail.com](mailto:artist0484@gmail.com)*

**Ключові слова:** підтекст,  
внутрішній монолог, майбутні  
актори, драматичний твір,  
професійна підготовка  
майбутніх акторів.

У статті представлено теоретичне дослідження дискусійної проблеми розуміння й осмислення підтексту драматичного твору майбутніми акторами. Це питання особливо важливе для розв'язання завдань професійної підготовки здобувачів освіти зі спеціальності «Сценічне мистецтво», які навчаються за професійною програмою «Театральне мистецтво». Проаналізовано дефініції поняття «підтекст» класичних теоретиків театру й сучасних науковців, визначено динаміку змін розуміння підтексту драматичного твору та окреслено способи роботи майбутніх акторів із підтекстом драматичного твору.

Авторами досліджено й проілюстровано теоретичні підходи до змісту феномену підтексту, які представлені в літературознавчих і театрознавчих джерелах. Сучасні погляди на зазначену проблему авансовані окремими дослідженнями, в котрих поняття підтексту розглядається як прихований зміст художнього твору, як імпліцитна інформація, як естетична інформація, як думка чи почуття автора.

Усвідомлення майбутніми акторами різниці між внутрішнім монологом і підтекстом позначиться на їхній акторській майстерності. Тому в роботі здійснено спробу розкрити змістовне навантаження цього феномену в контексті театрального мистецтва через аналіз поглядів видатних українських театральних діячів (корифеїв) на проблему підтексту драматичного твору та його донесення до глядача. Визначено, що вказана проблема не завжди була в центрі уваги. Деякі театральні митці більше зосереджувалися на зовнішньому, ніж внутрішньому. З'ясовано, що зміна ставлення до підтексту в практиці й теорії театрального мистецтва з початку ХХ ст. була виражена двома показниками: популярністю підтексту як інструменту практичної роботи над художнім образом й акторською роллю та новим ракурсом використання підтексту. Представлено і схарактеризовано два різновиди підтексту – концептуальний і побутовий. Наведено приклад реалізації цих різновидів підтексту в конкретній виставі. У статті також розглядається практичне застосування підтексту в педагогічній діяльності з майбутніми акторами. З'ясовано, що підтекст у педагогічній діяльності визначається як засіб, прихований смисл, прихована інформація, прийом, інструмент.

## THEORETICAL FOUNDATIONS OF THE PROBLEM OF UNDERSTANDING AND COMPREHENSION OF THE DRAMATIC PIECE'S SUBTEXT BY FUTURE ARTISTS

**Lokarieva H. V.**

*Doctor of Pedagogical Sciences, Professor  
Zaporizhzhia National University  
Universytetska str., 66, Zaporizhzhia, Ukraine  
orcid.org/0000-0003-0828-7387  
lokareva.g@gmail.com*

**Reznychenko I. T.**

*2nd year Master's Student  
of the Faculty of Social Pedagogy and Psychology  
Zaporizhzhia National University  
Universytetska str., 66, Zaporizhzhia, Ukraine  
orcid.org/0009-0006-8489-2844  
artist0484@gmail.com*

**Key words:** *subtext, inner monologue, future artists, dramatic piece, professional education of the future artist.*

The article presents a theoretical analysis of a discussable problem of understanding and comprehension of a dramatic piece's subtext by future artists. This question is especially important for solving the objectives of professional education of applicants with a specialty of "performing arts", who study a professional program of "performing arts". The definition of the term "subtext" by classic theatre theorists and modern scientists has been analyzed, the dynamic of changes in understanding the subtext of a dramatic piece has been determined, and future artists' methods of working accounting for the subtext of a dramatic piece have been outlined.

Theoretical approaches to the conceptual meaning of a word "subtext" presented in literary and theatric sources has been researched and illustrated by the authors. Modern view of the chosen problem put forward by separate researches, which depict the meaning of subtext as a hidden context of artistic piece, as an aesthetic information, as author's feeling of thoughts.

Future artists' awareness of the difference between inner monologue and subtext will affect their artistic skills. Because of that, this article attempts to expand the understanding of the concept's meaning within the context of performing arts via the analysis of the views of outstanding Ukrainian theatrical figures (Coryphaei) on the problem of dramatic piece's subtext and conveyance to the viewer. It has been determined, that the attention to this problem was not always front and center. Some theatrical artists paid more attention to the art of representation instead of the art of experiencing. It has been clarified, that the change of the approach towards subtext in performing arts' practice and theory starting from the XX century was expressed by two indicators: the popularity of subtext as an instrument of practical work on an artistic image, or a role, and the new angle of context's use. Two varieties of subtext have been presented and characterized – conceptual and casual. An example of the implementation of this variety in a specific play has been listed.

The article shows the practical application of subtext in pedagogic activity with future artists. It has been discovered, that subtext in pedagogic activity is determined as a method, a technique, an instrument.

**Постановка проблеми.** Розуміння й осмислення майбутніми акторами підтексту драматичного твору уможливило виразність втілення ними художнього змісту твору.

Функціонування підтексту є специфічним у тому, що цей прояв свідомості ніколи не виявляється явно. Підтекст однаково прихований і від зору, і від слуху. Водночас кожної миті він синтезується зі словом, рухом чи звуками мовлення, а також із тишею мовчання. Це та сама «родзинка» твору, що «оживляє» затерті архетипи, надає особистісних рис сприйняттю, змушує вірити й співпереживати сценічній дії, замислюватись над питаннями, що піднімає твір. Таке функціонування підтексту характеризує його як прояв найглибшого психічного життя особистості сценічного героя. А «вживання» в художній образ персонажа є найвищим завданням для майбутнього фахівця, виконання якого можливе лише через пізнання його глибоко прихованого психічного життя. Втілення підтексту в практичній роботі майбутніх акторів є шляхом створення правдивого художнього образу. Проте через свою комплексність цей виразний засіб досить часто буває складним для майбутніх акторів, а опанування ним як прийомом донесення прихованого психологічного змісту є важливим професійним завданням. Це й зумовлює актуальність теоретичного осмислення підтексту ролі для творчої роботи здобувачів спеціальності «Сценічне мистецтво».

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Феномен підтексту в науковому дискурсі розглядається як філологічна, мистецтвознавча проблема, як проблема сценічної дії. Так, М. Фока досліджує літературознавчий фактологічний досвід осмислення підтексту й визначає його унікальність і специфічність. У його роботах підтекст розглядається як прихований смисл художнього твору. Ним систематизовано й узагальнено розуміння науковцями змісту поняття «підтекст», а саме: як прихований смисл; як імпліцитна інформація; як естетична інформація; як думка чи почуття автора [7]. Вивчення особливостей виникнення, декодування й перегляду тексту як складника макрообразу поетичного твору розглядає В. Кикоть, досліджуючи проблему підтексту в контексті поезії. У своїх роботах науковець доводить, що підтекст формує основне ядро змістовно-концептуальної інформації. Без розуміння підтексту неможливе сприйняття авторської ідеї [1]. Підтекст як сценічний прийом у словесній дії актора вивчається науковцем І. Сорокою, який підкреслює, що підтекст як прийом вияву думок, почуттів і наміру дійової особи присутній у тексті завжди [6].

Для акторської практики проблема підтексту є актуальною; вважаємо, що для майбутнього актора важливим є вивчення бачення цієї проблеми видат-

ними українськими театральними діячами. Тому **метою статті** є аналіз дефініції поняття «підтекст» класичними теоретиками театру, визначення динаміки змін розуміння підтексту драматичного твору та визначення способів роботи майбутніх акторів із підтекстом драматичного твору.

**Виклад основного матеріалу.** Для того щоб визначити зміст поняття «підтекст», було розглянуто довідкову літературу. Так, у словнику української мови зазначено, що підтекст – це «внутрішній, прихований зміст якого-небудь тексту, висловлювання» [5, с. 513]. Звертаючись до більш специфічних джерел, зокрема до довідника професійного тезауруса майбутнього актора, ми бачимо, що «Підтекст – це елемент словесної дії, який поєднує інформацію, що містить текст автора, та емоційне ставлення носія інформації до партнера» [4, с. 68].

Само собою явище підтексту не є специфічно театральним і навіть мистецьким. У побутовому житті підтекст супроводжує людину кожного дня й повсякчас. Це той «внутрішній монолог», крайнім ступенем якого часто вважають «струм свідомості», який є безперервною канвою для будь-якого висловлювання чи мовчання. Їх подібність не можна відкидати. Проте «внутрішній монолог» характеризується більш-менш упорядкованим ходом думок і відчуттів персонажів, збереженням сюжетного дійства, більш суворою часовою дистанцією щодо подій тощо. Поняття внутрішнього монологу більше відповідає специфіці театральної вистави. Внутрішній монолог – невід’ємна частина життя людини, він неперервний як саме життя людської свідомості. Як мистецьке явище підтекст є важливим елементом роботи й актора, й режисера.

Важливість підтексту в практичній роботі актора (а також режисера й автора п’єси) зумовила зацікавленість цим феноменом багатьох практиків театру. В українському театральному мистецтві довгий час проблематика підтексту глибоко не досліджувалася. Так склалося через цілу низку причин. По-перше, наші найвидатніші театри функціонували виключно в гастрольному режимі; по-друге, через принцип самоокупності, за яким існував український театр у XIX – на початку XX ст., театральні митці змушені були орієнтуватися на помітність, зовнішню ефектність, на полегшеність репертуару, на його розважальність; по-третє, через історичні обставини репертуар українських труп був обмежений творами українських драматургів-аматорів. Певна позбавленість театральних вистав складних форм класичних театральних творів хоч і додавала національного духу роботі українських труп, але не сприяла зосередженості уваги на складних внутрішніх переживаннях і посиленій роботі

над підтекстом, що, відповідно, не стимулювало розвиток театральної педагогіки. Результатом стало те, що проблема підтексту не отримала в українському театрі такого широкого теоретичного розроблення, як у театрах інших країн.

Так, наприклад, М. Кропивницький завжди більше дбав про зовнішнє, ніж внутрішнє, що призводило до певної примітивізації лицедійства. Він стверджував, що всі елементи вистави мають слугувати тільки одній меті – допомогати розкривати зміст драматургічного твору. М. Кропивницький уважно стежив за гармонією тексту, інтонації, міміки, руху, костюмів, гриму, сценографії та музичного оформлення. Усі ці елементи, на думку режисера, мали створювати єдиний образ. Проте в цій гармонії підтексту не приділялося належної уваги. Відповідно, в сценічній практиці митця теоретичному й педагогічному осмисленню підтексту також не було якогось значного місця. Причиною цього могли бути і складнощі функціонування українського театру (про що йшлося вище), і велика кількість роботи, яка випадала на плечі М. Кропивницького. Він просто фізично не міг встигати глибоко аналізувати прихований зміст текстів.

У практиці сценічної гри М. Кропивницький мав різнобічний акторський талант: від трагедійних ролей до висококомічних. Він легко переходив від гнівного пафосу до гумору. Завдяки природній психологічній гнучкості, внутрішній пластичності актор сягав значної глибини розкриття сценічного образу. Але, незважаючи на свої акторські здібності, великого розуміння підтексту М. Кропивницький не досяг.

Ближче до розв'язання проблеми підтексту підійшов І. Карпенко-Карий. Як актор він уникав підкресленої подачі тексту, інтонації, тобто не орієнтувався на легкий зовнішній ефект. Через це він міг здаватися одноманітним. Актор більше орієнтувався на правдиву й природну подачу слова. Тому всі ролі, які він виконував, відрізнялися чітко донесеним текстом і виявленням характеру, але на першому місці для І. Карпенко-Карого були думки, вкладені в слова, й тільки потім усі інші ефекти емоційного й художнього порядку. Недостатня увага митця до підтексту як дієвого засобу створення сценічного образу в практичній роботі не сприяла ні теоретичному осмисленню ним цього явища, ні систематизації його дії, ні розгалуженому дослідженню підтексту в конкретних сценічних творах, ні педагогічному впровадженню в систему виховання актора.

Серед українських митців, які були одночасно і драматургами, й режисерами, й акторами у своїх театральних колективах, більше уваги внутрішньому світу героїв завжди приділяв М. Старицький. Відтворення потаємних думок і переживань

персонажів було для драматурга важливим завданням навіть у п'єсах історико-героїчного плану. Психологізм, певна сфокусованість на психологічному житті персонажів активізує для М. Старицького – як драматурга і як актора – проблему саме підтексту. Так, у п'єсі «Богдан Хмельницький» головний герой представлений не тільки мудрим полководцем і політиком, а й живою людиною, сповненою сумнівів і вагань у розв'язанні складних і дуже неоднозначних проблем держави. Тож у цьому випадку підтекст дає змогу створити складний образ, запобігти його спрощеності й однобокості.

В українському театральному мистецтві протягом XIX ст. (і самого початку XX ст.) поняття підтексту набуло дещо специфічного забарвлення. Воно відповідало загалом спрямованості й самого українського театру, і літератури, з якої складався його репертуар. Напрямок цей визначається народно-побутовою тематикою. Нею ж визначено й коло творчих завдань українського театру того часу. Відсутність масштабних філософських концепцій у п'єсах і виставах українських митців визначила застосування підтексту для розкриття лише *повсякденного* внутрішнього життя персонажів.

Проте подібні тенденції не були чимось незмінним. Із плином часу становище українського театру дещо поліпшилося. Поступово театри набували більш «осілого» характеру, що звільняло митців від зайвої організаційної роботи й призводило до ґрунтовнішого розвитку теоретичної думки. Метаморфози української театральної думки першої третини XX ст. привели до позбавлення національного театру традиції аматорщини й орієнтації на масового глядача в широкому сенсі. Серед нового покоління режисерів уже активно порушувалася тема підтексту. Це питання розглядав П. Саксаганський, зазначаючи, що «одне й те саме слово можна вимовити по-різному і тим самим надати йому той чи інший зміст» [3, с. 126]. З огляду на думку майстра можна стверджувати, що корифеї українського театру початку XX ст. не просто розуміли, але й активно використовували прийом підтексту. П. Саксаганський як ніхто інший наголошував саме на важливості подачі прихованого змісту слова, зауважуючи, що неправильне акцентування руйнує не тільки образ героя, а й усю ідею автора.

Тенденцію щодо розкриття важливості ролі підтексту в контексті українського театру особливо тонко можна простежити, звернувшись до творчості Леся Курбаса. Він засуджував гру, в якій домінує безконтрольна емоція, та наголошував на важливості фокусування уваги саме на мисленневому осмисленні кожної фрази. Митець учив інтелектуальному підходу й «доцільному акценту», активній наскрізній словесній дії, мета

якої – донесення сенсу тексту, іншими словами – підтексту. Подібний прийом відкриває для актора широке поле фантазійності, домислювання, навіть переосмислювання, тобто тієї площини акторської (і режисерської) діяльності, яка представляє її творчу, інтерпретаційну частину. Вибір виконавцем найтонших виразних засобів, підказаних фантазією, домислюванням, є пріоритетним для психологічної достовірності образу. Отже, акторові треба не просто проговорити свої фрази чітко й виразно, а по-справжньому стати іншою людиною; психологічна достовірність образу створюється саме виконавською інтерпретацією. Тож відсутність чіткого наукового визначення явища не знижує практичної значущості підтексту, прихованого в авторському тексті [2].

Дещо інший погляд обстоював Гнат Юра: «Підтекст подекуди краще може розкрити внутрішній стан людини, ніж прямий текст, треба тільки до нього докопатися» [8, с. 100]. З огляду на його тлумачення підтекст у театральному мистецтві – це комплекс прихованих думок і почуттів, закладених у тексті, виголошуваному персонажами п'єси. Підтекст розкривається акторами не лише словами, а й паузами, внутрішніми, не вимовленими вголос монологами. Для донесення саме підтексту до глядача треба глибоко розібратися в психологічному стані персонажа, зрозуміти його мотивацію, особисті цілі, тобто знайти «життя людського духу». Розуміння підтексту базується на глибокому вивченні й правильному тлумаченні п'єси, що є інструментом досягнення виконавцем безперервного розвитку внутрішнього життя образу.

Важливо наголосити, що визначення поняття підтексту, навіть від таких авторитетів українського сценічного мистецтва, як Лесь Курбас і Гнат Юра, не є вичерпними. В їхніх висловлюваннях підкреслена тільки одна провідна риса цього явища – *прихованість* потайної думки, прихованість сенсу цих думок, але зовсім не висвітлена друга (можливо, найважливіша) риса – *інтерпретація* прихованого тексту. На нашу думку, особливість підтексту полягає в тому, що він народжується не тільки із запропонованих обставин дії, але, здебільшого, з *виконавського фантазійного домислювання*.

Із цією рисою підтексту пов'язане поступове поглиблення розуміння й використання явища підтексту як у суто професійному, так і в більш педагогічному плані. Зміна ставлення до підтексту в практиці й теорії театрального мистецтва з початку ХХ ст. спричинена двома факторами: 1) популярністю підтексту як інструменту практичної роботи над художнім образом, над акторською роллю; 2) новим ракурсом використання підтексту.

Перший фактор підтверджується такими обставинами: а) щораз більшою психологіч-

ністю вистав провідних режисерів, саме тих вистав, які можна вважати системоутворювальними репрезентантами театального мистецтва того часу; б) появою теоретичних праць, які, хоча й не присвячені саме підтексту, але торкаються його у зв'язку з іншими проблемами. Усе більша психологічність вистав зумовлена самою природою мистецтва, адже воно існує для людей і невичерпним змістом його є психіка людини. Ніщо не може схарактеризувати особистість (чи персонажа, який теж є особистістю, тільки уявною) більш вичерпно, ніж її психічне життя. Тож процес пізнання потаємного психічного життя особистості є рухом у *глибину* художнього образу. Цього не можуть забезпечити ані зорові (візуальні) засоби виразності, ані слухові (аудіо). Підтекст є найбагатшою скарбницею для пошуків сценічної правди й художньої значущості твору.

Другий фактор обґрунтовує виникнення двох різновидів підтексту – концептуального та побутового, – протилежних одне одному. Побутовий підтекст функціонує і в умовах вистави, і в реальному житті в короткостроковій площині окремої події. Зміст цього різновиду підтексту визначається поточним моментом: миттєвими враженнями, швидкоплинними настроями, потоком дрібних подій, що оточують людину чи персонажа в повсякденності. Концептуальний підтекст ролі натомість зумовлюється узагальненою сукупністю минулих вражень, впливами, які вже «відстоялися» у свідомості й набули значення глибинних, сталих душевних станів і переконань. Неочікуваний, щойно знайдений актором концептуальний підтекст окремої ролі здатен надати загальному розвитку вистави іншого забарвлення й навіть напрямку.

У момент опанування цієї теми майбутніми акторами важливо підкреслити, що кожен тип підтексту відповідає своєму рівню відчуття, а саме: один відображає щохвилинну реакцію на поточні події, а другий втілює усталену світоглядну ментальність, сформовану глибокими враженнями, які залишили свій слід на довгий (а може, й на довічний) час. Звідси й різниця у сфері дії кожного з різновидів підтексту. Вплив побутового підтексту поширюється тільки на поточний момент, а вплив концептуального проглядається в ідейно-художній сутності всієї вистави.

У процесі професійної підготовки акторів констатація наявності двох різновидів підтексту має наслідком необхідність з'ясувати, який тип підтексту наявний у кожному фрагменті дії. Крім усього іншого, важливо зосередити увагу здобувачів освіти на проблемі співвіднесення обох видів підтексту й кореспондування між ними. Прикладом може слугувати роль Дем'яна в п'єсі І. Карпенко-Карого «Безталанна» (за ілюстра-

тивний матеріал узято варіанти вистави навчального театру Запорізького національного університету, здійснені здобувачами освіти 3-го курсу (2021 р.). Ця роль дає наочний приклад такого кореспондування, в якому жваво проглядається дія і побутового підтексту, і концептуального. Дем'ян – другорядний персонаж, який з'являється лише в кількох сценах. Проте, якщо піти за думкою Г. Юри й поглибитись у образ персонажа, то роль має вельми багатоплановий підтекст. Так, підступність, гідна Іуди, вкладена актором у виконання цієї ролі, надає образу значення ледь не головного каталізатора наскрізної дії всієї вистави. З точки зору побутового підтексту задум акторського наповнення полягає в розкритті таємних думок і намірів негідника, брудного маніпулятора в кожному окремому епізоді. Але в такому втіленні підтексту проглядаються й риси іншого його різновиду – концептуального. Сума всіх прихованих у побутовому підтексті маніпуляцій Дем'яна (жонглювання фактами й домислами, укладання негативного смислу у звичайні й безневинні речі тощо) має далекосяжні наслідки. Переведення життєвого шляху кількох людей у потрібний для нього сенс виходить на рівень ідеї вистави загалом – на її концептуальний рівень. Саме таємничо-недомовлена гра актора з підтекстом, прихована в цій грі інфернальна насмішка програмує трагедійну концепцію вистави. Бачення режисером і актором підтексту твору впливає на визначення й реалізацію надзавдання вистави.

Тому так важливо доносити до майбутніх акторів, що навіть без зміни тексту, костюмів, декорацій тощо, змінюючи лише підтекст ролі, можна кардинально поміняти образ персонажа. Навіть невеличкі ролі та маленькі репліки в разі вмілого використання підтексту здатні заграти зовсім новими, іноді навіть протилежними кольорами. Такий прийом може бути вкрай корисним і в суто педагогічному процесі – підтекст дає змогу майбутнім акторам по-новому дивитися на п'єсу, тим самим розвиваючи їхні навички імпровізації та уяви, підтримуючи інтерес до навчання. Так, підтекст того ж образу Дем'яна містить можливість створити образ певного сільського дурника та фантазера, який розповідає реальні історії, але для потіхи дуже їх прикрашає. У цьому випадку слова залишаються такими ж, як і в першому варіанті, проте зміст образу стає зовсім іншим – більш бешкетним, легким і комедійним. Отже, вистава як художнє ціле отримала інший концептуальний нахил у комедійність.

І перший, і другий підхід однаково можливі завдяки тому, що в разі збереження авторського тексту змістове наповнення підтексту залежить саме від фантазійного домислювання виконавців. Тому в процесі професійної підготовки май-

бутніх акторів так важливо приділяти увагу розвитку фантазії та широті професійного мислення. Приділяючи достатньо уваги цій інтелектуальній роботі, студент-актор буде творчу складову частину своєї майбутньої діяльності.

Розкриття теоретичних засад проблеми підтексту виявило застосування науковцями поняття «підтекст» як засобу, як прихованого смислу, прихованої інформації, як інструменту та як прийому. На нашу думку, всі ці різновиди підтексту мають право на існування, оскільки відповідають специфіці й функціоналу кожної галузі знань, в якій використовуються.

Розглядаючи погляд на проблему з точки зору мовознавців, розуміємо підтекст як стилістичний засіб вираження *прихованої інформації* «між рядками», але відчутного для реципієнта значення висловлювання, погляду на подію [1].

Схожу думку висловив М. Фока. Науковець стверджує, що: «підтекст – це *прихований смисл* художнього твору, який свідомо чи підсвідомо створюється автором і відтворюється читачем, наділяючи твір особливою художньою енергією» [7, с. 27].

Використовуючи підтекст як *інструмент*, ми маємо змогу висвітлити внутрішній стан персонажа, підкреслити різницю між текстом п'єси та її інтерпретацією в сценічній дії. Тобто така перспектива погляду на проблему більш притаманна режисерському погляду, ніж акторському [6].

Як *прийом*, на думку І. Сороки, підтекст виявляє справжні наміри персонажів, їхнє ставлення до оточення, моменти внутрішньої правди [6]. Це тлумачення ми вважаємо найвідповіднішим для застосування його безпосередньо в професійній підготовці майбутніх акторів, тому погоджуємося з науковцем, що підтекст може буди прийомом словесної дії актора для висловлювання прихованого змісту реплік, розглядаючи прийом як елемент дидактичного методу. Завдяки цьому прийому викладач навчає майбутніх акторів словесній дії, яка висловлює прихованість змісту реплік.

Вважаємо, що в педагогічному процесі професійної підготовки майбутніх акторів можуть застосовуватися всі різновиди підтексту. Насамперед треба зазначити, що задля ефективного опанування прийомів підтексту здобувач освіти має оволодіти базовими знаннями акторської майстерності. Без розвинутого сценічного мовлення, фантазії, без розуміння концепції внутрішнього монологу й надзавдання оволодіння таким складним виразним засобом, як підтекст, може викликати неочікувані труднощі.

Розглянемо більш практичний підхід. Ефективним інструментом для розвитку навичок володіння підтекстом можуть стати скоромовки. Для реалізації цього замість простого промов-

ляння тексту на швидкість варто зануритись насамперед у більш змістову сутність тексту. Перетворюючи скоромовку на монолог, ми отримуємо досить примітивну, але універсальну репліку. Подальшим кроком варто запропонувати студенту поміркувати, як цей текст буде звучати в тих чи інших запропонованих обставинах. У такий спосіб майбутні актори зможуть отримати змогу побачити, що одні слова в різних ситуаціях будуть мати різний, часом протилежний сенс. Наступним етапом вправи є робота двох здобувачів освіти в діаді, тобто створення площини діалогу. Під час виконання цієї вправи студенти проговорюють однакові скоромовки-репліки, щоразу вкладаючи в них новий сенс, і тим самим підтримуючи «розмову». Майбутні актори мають змогу наочно побачити художню силу підтексту. На цьому етапі педагогу треба донести, що текст твору не є чимось, що завжди й неодмінно слід трактувати прямо.

Переходячи до роботи з підтекстом безпосередньо в процесі постановки уривків, педагогу слід передовсім сфокусувати увагу майбутніх акторів на сюжеті та ідеї твору, що розглядається. Визначення надзавдання п'єси й ролі дадуть змогу органічно підійти до обговорення тонкощів підтексту в контексті застільного етапу підготовки. Для майбутніх акторів неодмінно стане корисним підхід Г. Юри, що передбачає занурення в психологію персонажа, розгляд його цілей і переживань. Проте дуже важливо, щоб студент сам відповів на запитання «Чому мій персонаж це говорить?», тому пряме пояснення здобувачу освіти внутрішнього наповнення ролі з боку педагога – небажане.

Також важливо стежити за тим, щоб студенти уважно спостерігали за своїми партнерами на сцені, не занурюючись у сліпе й відчужене проголошення свого тексту, а правдиво реагували на інтонації, мимічні й невербальні жести. Майбутні актори мають зрозуміти, що підтекст працює лише в злагодженій роботі всіх учасників сцени та вистави.

Отже, використання всіх різновидів підтексту в педагогічній практиці забезпечить формування певних професійних компетентностей майбутніх акторів.

**Висновки та перспективи дослідження.** Загальна динаміка історичних змін у розумінні підтексту пролягає в розвитку теоретичних засад проблеми від прихованого повсякчасного змісту тексту до провідної філософської думки всього твору, від індивідуального акторського втілення в окремій ролі до домінуючої світоглядної думки режисера, від одиничного до концептуального.

Потенціал підтексту як інструменту вдосконалення професійних якостей майбутніх акторів багато в чому базується на навичках фантазійного домислювання як окремого виконавця, так і художнього керівника курсу. Фантазійне домислювання підтексту становить творчий аспект діяльності всіх учасників освітнього процесу та формування їх професійної майстерності.

Стаття не розкриває всіх дидактичних основ проблеми застосування підтексту в професійній підготовці майбутніх акторів. Перспективним вважаємо дослідження цього феномену як педагогічної умови формування емоційного інтелекту майбутнього фахівця.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Кикоть В. Суть підтексту і суміжних понять, релевантних для перекладу. *Вісник Черкаського університету*. 2013. № 5 (258). С. 1–35.
2. Курбас Л. Філософія театру / упоряд. М. Лабінський. Київ : Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2001. 917 с.
3. Саксаганський П.К. Думки про театр. Київ : Мистецтво, 1955. 233 с.
4. Словник-довідник професійного тезауруса майбутнього актора / наук. редакція: Г.В. Локарева, Ю.В. Гончаренко. Запоріжжя : Запорізький національний університет, 2020. 300 с.
5. Словник української мови / ред. : І.К. Білодід. АН УРСР. Київ : Наукова думка, 1975. Т. 6. 832 с.
6. Сорока І.І. Сценічні прийоми «підтекст» та «апарт» в словесній дії актора. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2021. № 1. С. 204–208.
7. Фока М.В. Феномен підтексту: спроба дефініції. *Science and Education a New Dimension. Philology*. Кропивницький : Центральноукраїнський державний педагогічний університет імені Володимира Винниченка, 2017. № V(36). С. 25–28.
8. Юра Г.П. Режисер у театрі. *Моє життя* / упоряд. І.О. Волошина. Київ : Мистецтво, 1987. С. 87–108.

#### REFERENCES

1. Kykot V. (2013). *Sut pidtekstu i sumizhnykh ponyat, relevantnykh dlya perekladu* [The essence of the subtext and related concepts relevant to the translation]. *Bulletin of Cherkasy University*, vol. 5 (258), pp. 12–35.
2. Kurbas L., Labinskyi M. (ed) (2001). *Filosofia teatru* [Philosophy of the Theater]. Kyiv: Osnovy Publishing, 917 p.

3. Saksahanskyi P.K. (1955). *Dumky pro teatr* [Thoughts on the Theater]. Kyiv: Mystetstvo, 233 p.
4. Lokarieva H.V. & Honcharenko Yu.V. (eds.) (2020). *Slovnyk-dovidnyk profesiinoho tezaurusu maibutnoho aktora* [Dictionary-handbook of the professional thesaurus of the future actor]. Zaporizhzhia : Zaporizhzhia National University, 300 p.
5. Bilodid I.K. (ed) (1975). *Slovnyk ukrainskoi movy* [Dictionary of the Ukrainian language]. Kyiv: Naukova dumka, vol. 6., 832 p.
6. Soroka I. (2021). Stage techniques “subtext” and “aparte” in the verbal action of the actor. National Academy of Culture and Arts Management Herald: *Science journal*, vol. 1, pp. 204–208. doi: 10.32461/2226-3209.1.2021.229596.
7. Foka M.V. (2017). *Fenomen pidtekstu: sproba definitsii* [The phenomenon of subtext: an attempt to define]. Science and Education a New Dimension. Philology: *Science journal*, vol. (36), pp. 25–28.
8. Yura H.P., Voloshyna I.O. (ed) (1987). *Rezhyser u teatri. Yura H. P. Moie zhyttia* [Theater director. Yura G.P. My life]. Kyiv: Mystetstvo, pp. 87–108.