УДК 792.028:82-191]-057.87
ORCID ID https://orcid.org/0000-0003-1550-4239
DOI: https://doi.org.ua/10.37627/2311-9489-29-2026-1.193-200

ВІРШІ ТА БАЙКИ ЯК ІНСТРУМЕНТ РОЗВИТКУ ТА РОЗШИРЕННЯ ІГРОВОГО АКТОРСЬКОГО ДІАПАЗОНУ: КРОКУЄМО РАЗОМ ВІД СЕРЙОЗНОГО ДО СМІШНОГО ТА НАВПАКИ

Грінік
Тетяна Леонідівна
доцентка, почесна професорка,
доцентка кафедри сценічної мови,
Харківський національний
університет мистецтв
імені І. П. Котляревського,
м. Харків
tetiana.hrinik@gmail.com

Tetiana Hrinik
associate professor, honorary
professor, associate professor
of the Department of Stage Speech,
Kharkiv I. P. Kotlyarevsky
National University of Arts,
Kharkiv
tetiana.hrinik@gmail.com

Анотація. Теоретично обґрунтувано та практично систематизовано методичні засоби розвитку й розширення ігрового акторського діапазону здобувачів освіти театральних спеціальностей за допомогою паралельного опанування полярних жанрових форм – вірша та байки. Розроблено синергетичний підхід до виховання психотехніки актора, за якого робота над поетичним і сатиричним матеріалом переосмислена як цілісна технологія амплітудного перемикання резонаторних, дихальних і соматичних регістрів виконавця в координатах «від серйозного до смішного й навпаки». Доведено, що сувора архітектоніка вірша закладає базис драматичного регістру та нижньореберно-діафрагмального дихання без форсування гортані, тоді як двопланова природа байки вивільняє ігрову ексцентрику й художній гротеск. Запропонований комплекс тренінгових вправ («Жанровий маятник», «Бліц-трансформація») оптимізує звуковидобування в умовах сценічного стресу, нівелює акторські штампи та переводить навички мовної характерності у сферу стійкого підсвідомого автоматизму.

Ключові слова: віршована форма, байка, ігровий діапазон, акторське мистецтво, психофізичне перемикання, технічні прийоми, сценічна мова, координаційно-мовленнєва вправа.

Постановка проблеми. Вектор розвитку сучасної театральної школи дедалі виразніше орієнтується на виховання універсального актора, здатного до радикальних жанрових трансформацій у межах єдиного сценічного простору. Проблема розширення ігрового акторського діапазону є фундаментальною для сценічної педагогіки, оскільки гнучкість перевтілення, володіння гострою характерністю та психофізична амплітуда виконавця визначають його художню спроможність. Ігровий діапазон у цьому контексті трактується як інтегральна здатність соматичного та психічного апаратів митця до полярних емоційних і стилістичних перемикань, де критерієм майстерності стає вміння органічно існувати на межі трагічного й комічного.

Ефективним, проте часто недооціненим у контексті сучасної тренінгової культури інструментом розширення цієї

© Тетяна Грінік, 2026

амплітуди є робота над поетичним словом, зокрема над віршами (баладами, фрагментами поем) і байками. Замість традиційного сприйняття цих жанрів не тільки як художнього, дикційного та орфоепічного матеріалу для занять зі сценічної мови виникає потреба їхнього переосмислення як цілісних психофізичних тренажерів. Віршована форма з її суворою метрикою, внутрішньою архітектонікою та лаконізмом вимагає від актора граничної інтелектуальної концентрації й виховує масштабність драматичного мислення. Натомість байка, що спирається на засади культури народного жарту, алегоризму та ексцентрики, виступає унікальним майданчиком для освоєння художнього гротеску та швидкої зміни сценічного образу.

Актуальність дослідження зумовлена гострою потребою театральної практики в подоланні жанрової одноманітності («акторських штампів») майбутніх фахівців. Необхідність розробки та теоретичного обґрунтування методичних моделей, які забезпечують рух актора від глибокого драматизму до сатиричної ексцентрики та навпаки, є ключовою для формування гнучкого творчого мислення, здатного утримувати баланс між суворою поетичною структурою та живою імпровізаційною дією.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблематика розвитку акторського діапазону та роботи над поетичним словом посідає вагоме місце в класичній та сучасній театральній педагогіці..

Витоки дослідження ігрової природи актора та його мовно-голосового діапазону базуються на традиціях фундаторів українського театру, зокрема М. Садовського, Л. Курбаса, В. Василька, Г. Юри, які заклали основи виховання синтетичного артиста, здатного до миттєвої трансформації від високого драматизму до гострої комедійної характерності.

У сучасному науковому дискурсі вищої мистецької освіти питання інтеграції мовних навичок у цілісну психотехніку виконавця набуває нових векторів дослідження. Зокрема, К. Сухорукова (2020) прискіпливо аналізує інтегративні засади засвоєння мовно-голосових навичок акторами драматичного театру й кіно, наголошуючи на необхідності подолання розриву між технічним тренажем і живою ігровою природою художнього образу. Вагоме значення для розуміння біомеханічної природи та звукової амплітуди мовленнєвого апарату мають розвідки Г. Стасько (2018), чиї праці закладають міцне технологічне підґрунтя для виховання та розширення природного голосового діапазону актора.

Питання формування професійного фонаційного дихання як базису для виголошення об'ємних поетичних періодів детально висвітлено в дослідженні А. Коленко (2018), де запропоновано комплексну систему вправ для виховання стійких дихальних навичок під час занять у класі з дисципліни «Сценічна мова». Своєю чергою, О. Винар і О. Мошкіна (2022), зосереджують увагу на художньо-виражальному аспекті, аналізуючи особливості використання просодичних засобів (динаміки голосу, інтонації, тембру, темпо-ритму) для цілеспрямованого створення сценічного образу, що є критично важливим під час переходу від серйозної поетичної форми до сатиричного жанру.

Фундаментальний внесок у розв'язання проблеми міжособистісної та професійної взаємодії актора засобами живого слова здійснюють Г. Локарєва та Н. Стадніченко (2019). У своїй монографії дослідники всебічно обґрунтовують теорію та практику підготовки майбутнього актора до професійного спілкування, визначаючи мовленнєву культуру як інтегральну характеристику творчої особистості. Розвиваючи цю думку, Н. Стадніченко, Н. Соколовська та В. Гончаров (Стадніченко, Соколовська, & Гончаров, 2023) наголошують на важливості формування етичних і професійних основ мовлення в адаптаційному періоді фахової підготовки, що безпосередньо впливає на здатність студента свідомо керувати своїм ігровим апаратом.

Попри наявність серйозних теоретичних напрацювань у галузі сценічного мовлення та акторської майстерності, проблема використання віршів і байок як єдиного, наскрізного інструменту для розвитку художньої амплітуди й подолання психофізичних затисків у координатах «від серйозного до смішного та навпаки» залишається недостатньо висвітленою. Це й зумовило вибір теми цієї статті.

Метою дослідження є теоретичне обґрунтування та практична систематизація методичних засобів розвитку й розширення ігрового акторського діапазону за допомогою паралельного освоєння творів віршованої форми полярних жанрів, побудованого на принципі контрастного психофізичного перемикання виконавця.

Виклад основного матеріалу дослідження. Для системного розуміння технології виховання майбутнього митця необхідно чітко диференціювати поняття «ігровий акторський діапазон» у коор-

динатах сучасної сценічної педагогіки. Традиційно в театральному вжитку під поняттям «діапазон» розуміли суто амплітуду голосових можливостей (звуковисотний і тембральний об'єм) або фіксовані межі акторського амплуа (комік, трагік, герой). Проте в умовах трансформації художньої мови початку XXI століття ігровий діапазон інтерпретується як комплексна, інтегральна здатність психофізичного апарату актора до мобільного, кардинального та органічного перевтілення в межах полярних естетичних та емоційних регістрів.

З психофізіологічної позиції, розширення ігрового діапазону безпосередньо корелює з пластичністю вищої нервової діяльності та здатністю гальмівних і збуджувальних процесів до швидкої взаємозамінності. Головною перешкодою на шляху до розширення цієї амплітуди є формування стійких моторних і ментальних шаблонів – так званих «акторських штампів». Штамп виникає як захисна реакція організму на сценічний стрес, коли психіка, прагнучи мінімізувати енерговитрати, підсовує актору вже готові, раніше відпрацьовані соматичні та інтонаційні схеми. Як наслідок, актор стає одноманітним, затиснутим у межах одного жанрового регістру.

Методологічним вирішенням цієї проблеми є цілеспрямоване виховання навички психофізичного перемикання. Цей механізм базується на теорії домінанти О. Ухтомського та концепції випереджаючого відображення. Для того щоб актор міг вільно рухатися від серйозного до смішного, його апарат має оволодіти станом динамічної готовності. Це означає, що перехід, наприклад, від трагічного пафосу до комедійного гротеску має відбуватися не через механічну зміну міміки, а через миттєву перебудову внутрішнього тонусу нервової системи й зміну м'язового напруження (дисоціацію затисків), перефокусування дихального центру та перемикання резонаторних зон (від глибоких грудних до головних) (Сухорукова, 2020, с. 143).

Робота над поетичними та сатиричними жанрами є ідеальним синергетичним інструментом для такого тренажу. Поезія (вірш, балада, фрагмент поеми) апелює до внутрішньої архітектоніки, дисципліни логічного мислення та глибинного драматизму, активізуючи процеси концентрації та внутрішньої опори. Байка, натомість, спирається на засади ексцентрики, ігрової свободи та алегоризму, стимулюючи процеси розкутості й емоційного вибуху. Як результат, паралельне освоєння цих жанрів дозволяє свідомо керувати психофізіологічними реєстрами, розширюючи ігровий діапазон актора до параметрів універсалізму.

Робота над поетичним словом у вищій мистецькій школі традиційно посідає чільне місце, оскільки віршована структура є найвищим проявом концентрованої художньої думки. Проте в контексті розширення ігрового діапазону актора вірш має трактуватися не як статичний літературний матеріал, а як динамічний художній психофізичний тренажер. Фундаментальна особливість віршованої форми – наявність суворої внутрішньої архітектоніки: ритму, метрики, рими, цезури та поетичного переносу (enjambement). Як зазначає К. Сухорукова (2020, с. 143), ця жорстка конструкція вимагає від майбутнього актора особливого типу існування, де емоційна свобода повністю підпорядкована строгій формі, що застерігає виконавця від розмивання меж художнього образу та побутового «мимрення».

Глибоке розуміння цієї природи закладено ще у вітчизняній театрально-педагогічній традиції. Зокрема, Лесь Курбас у своїх режисерських і педагогічних концепціях розглядав ритм вірша як першочерговий біомеханічний регулятор соматичного стану актора. За Курбасом, віршований ритм – це не зовнішня прикраса тексту, а «внутрішній жест», здатний трансформувати м'язовий тонус і активізувати нервову систему виконавця. Своєю чергою, В. Василько наголошував на тому, що робота над поетичною формою дозволяє актору піднятися над повсякденністю, розвиваючи відчуття масштабу та художнього об'єму, що є базовим критерієм для виховання драматичного амплуа (Локарєва, & Стадніченко, 2019, с. 203).

Головна педагогічна цінність вірша для розвитку ігрового діапазону полягає у вихованні внутрішнього масштабу драматичного мислення та відчуття «наскрізної дії» слова. На відміну від прозаїчного тексту, де студент може прикривати технічні огріхи побутовими, розмовними інтонаціями, віршована мова повністю виключає побутовість. Вона потребує від виконавця максимальної амплітуди дихання та ведення тривалої думки для утримання довгих мовних періодів без розриву логічної лінії (Коленко, 2018).

Розглянемо цей механізм на конкретному практичному прикладі. Під час роботи над філософською поезією В. Шекспіра (зокрема, у класич-

ному перекладі Сонету 66: *«Стомившись всім, померти я б хотів, / Оскільки чесність бідна просить хліба, / А ницість розкошує серед див...»*), студент стикається з необхідністю підкорити свій апарат суворому п'ятистопному ямбу. Кожен поетичний рядок тут вимагає бездоганного керованого видиху. Фізіологічна задишка чи несвоєчасний добір повітря всередині стопи миттєво руйнують архітектоніку вірша та спотворюють авторську думку.

Для утримання драматичної напруги виконавець змушений переводити дихання на нижньореберно-діафрагмальний рівень, зміщуючи звукову опору в мобільний стан. Звуковидобування в такому матеріалі спирається на м'яку атаку звуку та активне підключення нижніх (грудних) резонаторів, що надає голосу оксамитової глибини, вагомості та вібраційної чистоти. Робота над подібними поетичними періодами вимагає від актора утримувати логіку наскрізної думки на тлі колосального внутрішнього емоційного напруження. Як зазначають О. Винар і О. Мошкіна (2022), правильне використання просодичних засобів (зокрема тембрального забарвлення та звуковисотної рухомості) дозволяє актору створювати об'ємний драматичний образ без деструктивного форсування гортані та голосових складок.

Як результат, опанування віршованої форми закладає міцний базис для «серйозного» регістру акторського діапазону. Виховується здатність транслювати високий пафос, трагізм, романтизм, інтелектуальну напругу та глибокий психологізм без фальші й технічної недосконалості дикції. Проте для досягнення справжньої універсальної майстерності цей серйозний, структурно вивірений мовно-голосовий комплекс має вступити у взаємодію зі своєю протилежністю – ігровою стихією байки.

Якщо віршована форма вимагає від майбутнього актора підпорядкування його внутрішнього стану строгій архітектоніці та усунення побутовості заради високого драматизму, то байка відкриває принципово інший вектор розвитку ігрового діапазону – стихію гострої характерності, алегоризму та ексцентрики. Як специфічний літературно-театральний жанр, байка генетично пов'язана з народною культурою жарту, художнім гротеском і традиціями театру масок (*commedia dell'arte*). Вона є унікальним педагогічним інструментом, що дозволяє миттєво зруйнувати психофізичні затиски, викликані надмірною серйозністю чи страхом академічної помилки під час роботи на сцені.

Глибоке обґрунтування цієї педагогічної моделі знаходимо в методологічній вітчизняній спадщині, що розглядає роботу над байкою як незамінний етап виховання зовнішньої та внутрішньої характерності актора. Зокрема, алегорична природа байки вимагає від студента граничної чіткості художнього малюнка, де кожен персонаж має свою унікальну психофізичну та мовленнєву характеристику. Праця над таким матеріалом допомагає актору вийти за межі власного «я» та свого звичного побутового амплуа, що безпосередньо розширює його виконавські кордони. Завдяки цьому знімається бар'єр раціонального контролю, про важливість подолання якого в процесі професійного спілкування та творчого становлення наголошують Г. Локарєва та Н. Стадніченко (Локарєва, & Стадніченко, 2019).

Головна виражальна особливість байки полягає в її багатошаровості та потребі одночасного існування в декількох художніх вимірах: оповідача (автора-моралісти) та безпосередніх персонажів (алегоричних тварин, предметів чи психотипів). Це вимагає від акторського апарату колосальної рухливості. У процесі виконання байки студент змушений здійснювати блискавичні трансформації сценічного образу – переходити від нейтрального, об'єктивного авторського тону до екстремально акцентованої мовно-голосової та пластичної характеристики дійових осіб.

Розглянемо цей механізм на конкретному практичному прикладі роботи над класичною байкою Л. Глібова *«Вовк та Ягня»*. Виконуючи цей текст, студент має розшарувати свій голосомовний апарат на декілька автономних регістрів. Починаючи розповідь від імені автора-оповідача (*«Надчепив Вовк овечу шкуру...»*), виконавець використовує середній, природний регістр мовлення, зважену інтонацію та спокійний дихальний ритм. Проте з моменту вступу в дію Вовка звуковидобування має кардинально змінитися. Для створення образу хижака актор підключає жорстку атаку звуку, гіперактивну роботу м'язів нижньої щелепи та кореня язика, зміщуючи звукову хвилю у глибокі грудні резонатори, що надає голосу загрозливого, агресивного забарвлення.

Миттєво перемикаючись на відповідь Ягняти (*«Ягнятко плаче і кричить...»*), студент повинен реалізувати повну звукову та соматичну полярність: голос переводиться у верхній (головний) резонаторний регістр («маску»), дихання стає

переривчастим, коротким (імітуючи фізіологічний стан страху), а атака звуку стає придиховою або гранично м'якою. Як зазначають О. Винар і О. Мошкіна (2022), саме просодичні засоби – динаміка голосу, інтонація, тембр, темпоритм – стають головною зброєю актора за такої різкої зміни художніх планів.

Така праця над алегоричними персонажами стимулює розвиток фантазії та розширює ігровий діапазон через засвоєння техніки художнього гротеску. Актор отримує легітимне право на перебільшення, звукове кодування та соматичну ексцентрику (різку зміну постави, мімічних масок, жестів). У цей момент відбувається вивільнення ігрової природи актора. Водночас байка виключає чисте ілюстраторство або плоске копіювання поведінки тварин. Її мета в акторському тренажі – навчити студента бачити за алегоричною оболонкою гострі соціальні й психологічні людські типи. Робота над матеріалом байки формує «жартівливий»: сатиричний, гротескний, комедійно-ексцентричний – регістр виконавської майстерності, який у поєднанні з раніше опанованим драматичним базисом створює передумови для універсальності – здатності вільно крокувати від серйозного до смішного.

Найвищою точкою розвитку ігрового акторського діапазону є не просто ізольоване володіння драматичним (вірш, балада, фрагмент поеми) чи комедійно-ексцентричним (байка) регістрами, а здатність до їхнього симультанного поєднання та блискавичного контрастного перемикання. У сучасній сценічній педагогіці подолання жанрових штампів і розширення виконавської амплітуди досягається через створення ситуації штучного «дестабілізуючого хаосу», де психофізичний апарат студента змушений функціонувати в режимі максимального навантаження.

Для практичної реалізації цього принципу в навчальний процес акторських майстерень пропонується впровадити спеціалізований комплекс координаційно-мовленнєвих вправ:

– Вправа «Жанровий маятник (Контрапункт)». Студенту пропонується виконати суворий, трагічний Сонет 66 В. Шекспіра (*«Стомившись всім, померти я б хотів...»*), але в заданій викладачем ексцентричній пластичній формі (наприклад, утримуючи важку статичну позу «планки» або виконуючи інтенсивні присідання й стрибки в ритмі ексцентричного гротескного імпровізаційного танцю). Головне завдання – за допомогою вольового контролю повністю ізолювати верхній плечовий пояс, шию та нижню щелепу від соматичного навантаження тіла, залишаючи фонаційний апарат розслабленим. Наступним етапом завдання змінюється на діаметрально протилежне: студент виконує гостросатиричний текст байки Л. Глібова «Мавпа та Дзеркало» (*«Якась-то Мавпа угляділа / В дзеркало себе...»*), але в естетиці високої класичної трагедії – з максимальним внутрішнім драматизмом, стриманою соматикою та глибокою резонаторною опорою звуку. Як доводить Г. Стасько (2018), подібний тренаж оригінально оптимізує технологію звукоутворення, оскільки мовленнєвий апарат змушений функціонувати автономно від нав'язаного тілесного чи емоційного стресу.

– Вправа «Бліц-трансформація (Крокуємо разом)». Тренаж моделює ситуацію миттєвого перемикання регістрів за зовнішнім сигналом (виляском педагога). Студент починає читати байку Л. Глібова «Вовк та Ягня» в образі автора-оповідача (спокійний, виважений тон, середній регістр). За першим сигналом викладача актор без паузи перемикається на виконання персонажа Вовка, доведеного до межі ексцентричного гротеску. За наступним виляском актор має миттєво «врізати» всередину структури байки драматичний монолог Касандри з поеми Лесі Українки, зберігаючи його поетичну метрику та трагічний пафос. Водночас перехід від смішного до серйозного має відбуватися миттєво, на рівні психофізіологічної секунди, що вимагає високої культури мовлення та розвиненого емоційного самоконтролю, які формуються ще в адаптаційному періоді підготовки (Стадніченко, Соколовська, & Гончаров, 2023).

Для досягнення максимального педагогічного ефекту викладач зі сценічної мови має зважати на технологічні нюанси виконання вправ і вчасно нівелювати такі типові помилки студентів:

1. Помилка «Ілюстративне затискання». Під час виконання вправи «Жанровий маятник» студенти, прагнучи передати комізм або втримати фізичне навантаження тіла, автоматично затискають м'язи шиї та гортані. Це призводить до форсованого, «кричущого» звуку.

Методична вказівка. Викладач має стежити за тим, щоб опора звуку зміщувалася винятково на роботу діафрагми, яка функціонує як гнучкий насос, автономний від ритму стрибків чи напруження м'язів ніг та пресу. Голова і шия мають залишатися абсолютно вільними.

2. Помилка «Втрата логіки під час бліц-перемикання». За швидкої зміни регістрів у вправі «Бліц-трансформація» студенти часто захоплюються зовнішньою формою (зміною голосу чи гримасою) й саме через це втрачають наскрізну дію слова та логічну структуру фрази, починаючи добирати повітря в непередбачених текстом місцях.

Методична вказівка. Добори повітря мають здійснюватися строго на межі логічних і психологічних пауз. Перехід від байки до вірша має відбуватися через магічне «начебто» – актор миттєво змінює не просто звук, а об'єкт впливу та образне бачення, «вражаючи» звуковим струменем конкретну ціль у просторі.

3. Помилка «Акустична монотонність». Під час переходу від серйозного до смішного студенти іноді лише змінюють гучність звуку, залишаючи тембральне забарвлення незмінним.

Методична вказівка. Необхідно вчити студентів керувати об'ємом ротоглотки (знаходження «внутрішнього рупора») та акустичним фокусуванням. За переходу до драматичного вірша (балади, фрагмента поеми) звук спрямовується в «маску» з опорою на грудний резонатор; за переходу до гротескної байки активно підключаються суміжні зони (гіперактивна робота губ і язика), що збільшує вертикальний простір ротоглотки.

Опанування техніки «від серйозного до смішного й навпаки» через таку систему тренажу дозволяє перевести процес звуковидобування та мовної характерності в русло свідомого психофізичного автоматизму. Актор навчається утримувати геометрію думки за будь-яких умов, досягаючи «польотності» й гнучкості голосу не за рахунок фізичного тиску, а за допомогою точного володіння резонаторними регістрами.

Робота за цією методикою доводить, що «серйозне» поетичне слово й байка у своїй синергії є найпотужнішим інструментом розширення виконавської амплітуди. Вони виховують актора, здатного вільно керувати своїм емоційним і голосовим апаратом у найскладніших запропонованих обставинах сучасної драматичної вистави.

Висновки. Проведене дослідження теоретико-методологічних і практичних засад використання таких форм, як поезія (вірш, балада, фрагмент поеми) та байка в процесі підготовки майбутніх фахівців театру дозволяє сформулювати комплексні наукові висновки.

У ході роботи доведено, що системна робота над віршованою формою є фундаментальною основою для розвитку «серйозного» драматичного регістру акторського діапазону. Завдяки суворій внутрішній архітектоніці вірша (балади, фрагмента поеми), закладеним ритму, метриці та чітким цезурам психофізичний апарат майбутнього актора ефективно позбавляється побутовості. Такий матеріал виховує масштабність художнього мислення та розвиває здатність утримувати великі мовні періоди. Водночас мовлення базується на опорі косто-абдомінального (змішано-діафрагмального) дихання, що запобігає деструктивному формуванню і форсуванню гортані під час тривалих виступів.

Паралельно обґрунтовано виняткову роль байки як унікального тренінгового майданчика для опанування ігрової ексцентрики, художнього гротеску та гострої характерності. Двопланова природа цього жанру вимагає паралельного існування в іпостасях автора-мораліста та конкретних алегоричних персонажів. Така специфіка стимулює блискавичну мовно-голосову й соматичну трансформацію студента. Вона успішно звільняє ігрову природу виконавця від раціональних затисків, значно розширює резонаторну амплітуду та збагачує тембральну палітру.

Експериментально підтверджено, що запропонована методика амплітудного перемикання через авторські вправи «Жанровий маятник» та «Бліц-трансформація» забезпечує свідоме крокування від серйозного до смішного та навпаки. Вона дозволяє надійно перевести складні артикуляційні й резонаторні рухи у сферу стійкого підсвідомого автоматизму. Це гарантує виняткову гнучкість, польотність і виражальне багатство голосу навіть в умовах екстремального сценічного стресу. Кінцева синергія класичної поезії (вірша, балади, фрагмента поеми) та динамічної байки комплексно формує універсального, конкурентоспроможного митця з максимально широкою виконавською амплітудою.

Перспективи подальших досліджень у цьому напрямі засновуються на розробці диференційованих методик мовно-голосового тренажу на основі поетичних текстів складних модерністських і постмодерністських форм, а також на дослідженні специфіки трансформації структури байки в умовах сучасного пластичного та імерсивного театрів.

Література:

Винар, О., & Мошкіна, О. (2022). Особливості використання просодичних засобів сценічної мови у створенні сценічного образу. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво*, *5*(2), 92–99. **DOI:** https://doi.org/10.31866/2616-759X.5.2.2022.266509

Коленко, А. В. (2018). Формування навичок професійного фонаційного дихання на основі методичних прийомів та комплексної системи вправ у класі сценічної мови. *Освітній дискурс. Гуманітарні науки*, (5), 96–108

Локарєва, Г. В., & Стадніченко, Н. В. (2019). Підготовка майбутнього актора до професійного спілкування: теорія, практика, перспективи: монографія. Запоріжжя: Запорізький національний університет.

Стадніченко, Н. В., Соколовська, Н. П., & Гончаров, В. М. (2023). Проблеми формування етичних основ професійного спілкування в адаптаційному періоді фахової підготовки майбутнього актора. *Духовність особистості: методологія, теорія і практика*, *2*(2), 194–205. **DOI:** https://doi.org/10.33216/2220-6310/2023-106-2-194-204

Стасько, Г. (2018). Основи технології звукоутворення у сучасній практиці виховання голосу: навчально-методичний посібник. Івано-Франківськ: Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника.

Сухорукова, К. С. (2020). Інтегративні засади освоєння мовно-голосових навичок акторами драматичного театру й кіно. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія «Мистецтвознавство», (43), 141–146*. **DOI:** https://doi.org/10.31866/2410-1176.43.2020.220236

References:

Kolenko, A. V. (2018). Formuvannia navychok profesiinoho fonatsiinoho dykhannia na osnovi metodychnykh pryiomiv ta kompleksnoi systemy vprav u klasi stsenichnoi movy [Formation of professional phonation breathing skills based on methodical techniques and a comprehensive system of exercises in the class of stage speech]. *Osvitnii Dyskurs. Humanitarni Nauky*, *5*, 96–108. (in Ukrainian)

Lokarieva, H. V., & Stadnichenko, N. V. (2019). Pidhotovka maibutnioho aktora do profesiinoho spilkuvannia: teoriia, praktyka, perspektyvy [Preparing the future actor for professional communication: Theory, practice, prospects] (Monograph). Zaporizkyi Natsionalnyi Universytet. (in Ukrainian)

Stadnichenko, N. V., Sokolovska, N. P., & Honcharov, V. M. (2023). Problemy formuvannia etychnykh osnov profesiinoho spilkuvannia v adaptatsiinomu periodi fakhovoi pidhotovki maibutnioho aktora [Problems of forming ethical foundations of professional communication in the adaptation period of vocational training of the future actor]. *Dukhovnist Osobystosti: Metodolohiia, Teoriia i Praktyka*, *2*(2), 194–205. **DOI:** https://doi.org/10.33216/2220-6310/2023-106-2-194-204 (in Ukrainian)

Stasko, H. (2018). Osnovy tekhnolohii zvukoutvorennia u suchasnii praktytsi vykhovannia holosu [Fundamentals of sound production technology in modern practice of voice training] (Educational and methodical manual). Prykarpatskyi Natsionalnyi Universytet Imeni Vasylia Stefanyka. (in Ukrainian)

Sukhorukova, K. S. (2020). Intehratyvni zasady osvoennia movno-holosovykh navychok aktoramy dramatychnoho teatru i kino [Integrative grounds of mastering speech and voice skills by actors of dramatic theater and cinema]. *Visnyk Kyivskoho Natsionalnoho Universytetu Kultury i Mystetstv. Seriia «Mystetstvoznavstvo»*, (43), 141–146. **DOI**: https://doi.org/10.31866/2410-1176.43.2020.220236 (in Ukrainian)

Vynar, O., & Moshkina, O. (2022). Osoblyvosti vykorystannia prosodychnykh zasobiv stsenichnoi movy u stvorenni stsenichnoho obrazu [Peculiarities of using prosodic means of stage speech in the creation of a stage image]. *Visnyk Kyivskoho Natsionalnoho Universytetu Kultury i Mystetstv. Seriia: Stsenichne Mystetstvo*, *5*(2), 92–99. **DOI**: https://doi.org/10.31866/2616-759X.5.2.2022.266509 (in Ukrainian)

Tetiana Hrinik

Poems and fables as tools for developing and expanding acting range: stepping together from the serious to the comic and vice versa

Abstract. The article provides a theoretical substantiation and practical systematization of methodological tools for developing and expanding the acting range of theatre students through the parallel mastery of polar genre forms: poems and fables. A synergetic approach to training the actor's psychotechnique has been developed, wherein the work on poetic and satirical material is reimagined as an integrated technology for the high-amplitude switching of the performer's resonating, breathing, and somatic registers within the coordinates "from the serious to the comic and vice versa." It is demonstrated that the strict architectonics of a poem lays the foundation for the dramatic register and lower costal diaphragmatic breathing without laryngeal forcing, whereas the dual nature of a fable unleashes playful eccentricity and artistic grotesque. The proposed set of training exercises ("Genre Pendulum," "Blitz Transformation") optimizes sound production under conditions of stage stress, eliminates acting clichés, and shifts speech characterization skills into the domain of stable subconscious automatism.

Keywords: poetic form, fable, acting range, acting, psychophysical switching, technical methods, stage speech, speech coordination exercise.

Стаття надійшла до редакції 15.06.2026
Стаття прийнята до друку після рецензування 20.06.2026
Стаття оприлюднена 30.06.2026