

УДК 792.028:159.937.26

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/92-1-30>**Микола КРИПЧУК,***orcid.org/0000-0002-1255-7135**кандидат мистецтвознавства, професор,
професор кафедри режисури естради та шоу
Київського національного університету культури і мистецтв
(Київ, Україна) kripchuk@gmail.com***Сергій ПЛУТАЛОВ,***orcid.org/0000-0001-9155-5324**доцент кафедри перформативних мистецтв
Луганської державної академії культури і мистецтв
(Київ, Україна) si.plutalovv@gmail.com***Ілля ОСЯДЛИЙ,***orcid.org/0009-0005-9912-7443**студент II курсу магістратури факультету мистецтв
Луганської державної академії культури і мистецтв
(Київ, Україна) iosyadliy@gmail.com*

SOMATIC ACTING PROCESS ЯК ІННОВАЦІЙНА МЕТОДИКА РОЗВИТКУ КІНЕСТЕТИЧНОГО ІНТЕЛЕКТУ АКТОРА

***Характеристика основної теми.** У статті представлено концепцію Somatic Acting Process як інноваційну методику розвитку кінестетичного інтелекту актора, що поєднує соматичні, когнітивні та кінестетичні підходи в єдину педагогічну систему. Основна увага зосереджена на осмисленні тіла як носія пізнання, творчості та комунікації у процесі акторського навчання.*

***Проблема дослідження** полягає у відсутності інтегрованої моделі, яка б поєднувала тілесно орієнтовані практики з інтелектуальною і емоційною діяльністю актора. У сучасних акторських школах переважає технічний підхід до соматичних методів, що знижує їхній творчий потенціал і не враховує етичну взаємодію між педагогом і студентом.*

***Метою дослідження** є розроблення концептуальної моделі Somatic Acting Process, яка визначає актора як центр інтеграції трьох взаємопов'язаних сфер – соматичної, когнітивної та кінестетичної. Ця модель розкриває механізми розвитку кінестетичного інтелекту актора через усвідомлений рух, тілесну рефлексію, емоційну чутливість і творчу дію.*

***Узагальнені результати** свідчать, що соматичний компонент формує тілесну усвідомленість і гармонізацію внутрішніх процесів (на основі Body-Mind Centering, Authentic Movement, Alexander Technique); когнітивний – сприяє розвитку мислення, уяви й інтерпретації через тілесне пізнання (за Г. Гарднером); кінестетичний – забезпечує практику руху, експресії та імпровізації (Viewpoints, Stanislavski Physical Actions, Beavers Performance Training). У зоні їхнього перетину виникає кінестетичний інтелект актора – здатність цілісно поєднувати тіло, свідомість і емоції у процесі творчої взаємодії. Наукова новизна полягає у введенні в український театрознавчий дискурс концепції Somatic Acting Process як цілісної системи втіленого пізнання в акторській педагогіці. Практичне значення полягає у можливості впровадження цієї методики у навчальні програми закладів мистецької освіти з метою формування тілесної креативності, сценічної автентичності та емпатійної комунікації актора.*

***Ключові слова:** кінестетичний інтелект, соматичні практики, акторська освіта, втілене пізнання, Somatic Acting Process, тілесна креативність.*

Mykola KRYPCHUK,

orcid.org/0000-0002-1255-7135

Ph.D. in History of Arts, Professor,

Professor at the Department of Stage and Show Direction

Kyiv National University of Culture and Arts

(Kyiv, Ukraine) kripchuk@gmail.com

Serhii PLUTALOV,

orcid.org/0000-0001-9155-5324

Associate Professor at the Department of Performing Arts

Luhansk State Academy of Culture and Arts

(Kyiv, Ukraine) si.plutalovv@gmail.com

Ilya OSYADLIY,

orcid.org/0009-0005-9912-7443

2nd year master's student at the Faculty of Arts

Luhansk State Academy of Culture and Arts

(Kyiv, Ukraine) iosyadlii@gmail.com

SOMATIC ACTING PROCESS AS AN INNOVATIVE METHOD OF DEVELOPING AN ACTOR'S KINESTHETIC INTELLIGENCE

Characteristics of the main topic. The article presents the concept of Somatic Acting Process as an innovative method of developing an actor's kinesthetic intelligence, which combines somatic, cognitive and kinesthetic approaches into a single pedagogical system. The main attention is focused on understanding the body as a carrier of cognition, creativity and communication in the process of acting training.

The problem of the study is the lack of an integrated model that would combine body-oriented practices with the actor's intellectual and emotional activity. In modern acting schools, a technical approach to somatic methods prevails, which reduces their creative potential and does not take into account the ethical interaction between the teacher and the student.

The aim of the research is to develop a conceptual model of the Somatic Acting Process, which defines the actor as the center of integration of three interconnected spheres – somatic, cognitive and kinesthetic. This model reveals the mechanisms of development of the actor's kinesthetic intelligence through conscious movement, bodily reflection, emotional sensitivity and creative action.

The generalized results show that the somatic component forms bodily awareness and harmonization of internal processes (based on Body-Mind Centering, Authentic Movement, Alexander Technique); cognitive – promotes the development of thinking, imagination and interpretation through bodily cognition (according to G. Gardner); kinesthetic – provides the practice of movement, expression and improvisation (Viewpoints, Stanislavski Physical Actions, Beavers Performance Training). In the zone of their intersection, the actor's kinesthetic intelligence arises – the ability to holistically combine the body, consciousness and emotions in the process of creative interaction. The scientific novelty lies in the introduction into the Ukrainian theater discourse of the concept of Somatic Acting Process as a holistic system of embodied cognition in acting pedagogy. The practical significance lies in the possibility of introducing this methodology into the curricula of art education institutions in order to form bodily creativity, stage authenticity and empathic communication of the actor.

Key words: kinesthetic intelligence, somatic practices, acting education, embodied cognition, Somatic Acting Process, bodily creativity.

Постановка проблеми. Сучасна акторська освіта наразі стикається з парадоксом, суть якого розкривається у протиріччі. З одного боку спостерігається зростання уваги до тілесності в мистецькому процесі, а з іншого у більшості навчальних програм домінують раціональні або технічно зорієнтовані підходи до підготовки актора. Практики, спрямовані на розвиток кінестетичного інтелекту залишаються фрагментарними або зовсім відсутніми. Водночас театральна педагогіка ХХІ століття переживає зсув до втіленого пізнання (embodied cognition), у межах якого тіло розглядається не як

«засіб» гри, а як активний учасник мислення, емоцій і творчої дії. Саме цей напрям у світовій практиці реалізує методика Somatic Acting Process, яка інтегрує принципи Body-Mind Centering, Authentic Movement та Alexander Technique, пропонуючи модель акторського навчання, де тілесна свідомість, імпрровізація та сенсомоторна рефлексія стають ядром професійного розвитку.

Для української акторської школи проблема полягає у відсутності системного підходу до розвитку тілесно-кінестетичної компетентності. Переважна більшість методик, що використовую-

ються сьогодні, продовжують традиції К. Станіславського, М. Чехова, Р. Лабана – цінні, але історично сформовані в іншому соціокультурному контексті. Водночас у національній театральній традиції існує потужний філософський ґрунт для втілення сучасних соматичних підходів, таких як ідеї Леся Курбаса, який розглядав актора з позиції мислячої тілесності, енергії дій та творчого перетворення простору. З огляду на сказане представлені результати дослідження справедливо вважати актуальними та своєчасними.

Аналіз досліджень. Узагальнення існуючого наукового доробку за даною проблематикою свідчить про те, що питання розвитку кінестетичного інтелекту актора і втіленого пізнання є об'єктом міждисциплінарних досліджень, які охоплюють психологію, педагогіку, соматичні практики та сценічне мистецтво. Встановлено, що теоретичні підвалини розуміння тілесно-когнітивної взаємодії були закладені Г. Гарднером, який у своїй теорії множинних інтелектів виділяє тілесно-кінестетичний інтелект як здатність координувати рухи тіла відповідно до внутрішніх намірів і зовнішніх обставин (Gardner, 1993). Його підхід визначив основу педагогічних практик, спрямованих на розвиток тілесної усвідомленості актора. Згодом, в роботах інших західних авторів, розпочата Г. Гарднером робота отримала визнання і продовження. Так, у дослідженнях С. Вестерголда (Westerhold, 1998), який акцентував увагу на важливості автентичного навчання, сформовано методологічну основу розуміння навчання актора як процесу «через дію». Однак у більшості вітчизняних акторських шкіл така практика ще не є системою, що створює прогалину між теоретичним знанням і тілесним досвідом. Суттєвий внесок у розвиток теорії кінестетичного інтелекту актора зроблено К. Малланом (Mullan, 2012), який ввів концепцію тіла як головного носія досвіду, засобу комунікації та пізнання. У контексті театру це розуміння породжує поняття «художнього тіла», у якому тілесність стає матеріалом і засобом створення образу. Проте більшість традиційних акторських шкіл і досі тяжіють до раціонально-технічних методів підготовки, не враховуючи тілесну суб'єктивність актора.

Не зважаючи на те, що історично Європа раніше розпочала впровадження та використання у європейській театральній освіті досоматичних та соматичних практик, всі вони відносяться до першого покоління, зокрема, до системи Дельсарта, евриміки Далькроза, аналізу рухів Лабана та техніки Александера. Їх використовують у навчальних програмах британських закладів Arts

Educational Schools London, RADA, LAMDA тощо. М. Еванс, наголошує, що вони відповідають традиційним вимогам професійного театру (Evans, 2009), однак, ці підходи залишаються переважно технічними.

Дослідження розвитку кінестетичного інтелекту актора також дозволило встановити виникнення практик другого покоління, які пов'язують із концепцією Body-Mind Centering Бонні Бейнбрідж Коен, що інтегрує анатомічні, психофізичні та сенсомоторні процеси у творчу діяльність. Її послідовниками сучасна наука вважає В. Біверса, Е. Берленда, К. Колера Емори, Т. Сміта. Ці автори запровадили окреслену концепцію в акторську освіту, зокрема у програми магістрів сучасного театального перформансу в Університеті Наропа (Beavers, 2008). Проте їхні дослідження мають фрагментарний характер і не утворюють цілісної системи акторського тренінгу. В роботах М. Керістона Сетона і Дж. Батлера, підкреслюється важливість вразливості, співбуття та усвідомленого спілкування між педагогом і актором (Seton, 2010; Butler, 2015). Водночас у практичній роботі театральних шкіл ця взаємна чутливість часто залишається поза структурою навчання. В роботах Р. Денніса та Е. Богарта митці-науковці доводять, що кінестетичні практики є своєрідним ключем до розширення когнітивного досвіду актора, де тіло функціонує як інструмент сприйняття, пам'яті й мислення (Dennis, Lewis 2013; Bogart, 2014). З чим не можна не погодитися, оскільки такі підходи поглиблюють тілесну рефлексію.

У філософсько-психологічному вимірі значну увагу до феномену тілесного сприйняття приділяють С. Галахер та Дж. Льюїс, які трактують втілене пізнання як форму осмислення світу через тілесний досвід (Gallagher, 2005). Їхні ідеї перегукуються з підходом Р. Блера, котрий вбачає у тілесних практиках шлях до розвитку невербальної пам'яті й творчої організації досвіду актора (Blair, 2007).

Отже, результати аналізу, дозволяють констатувати, що в сучасному науковому дискурсі зберігається низка як концептуальних так і методологічних прогалин. Попри значну увагу до проблем тілесності усе ще бракує інтегрованої моделі, яка б поєднувала соматичні, когнітивні та кінестетичні підходи в єдину систему професійної акторської освіти. У багатьох існуючих концепціях спостерігається переважання технічних або терапевтичних аспектів соматичних практик, що відсуває на другий план їхній творчий і професійний потенціал. Недостатньо опрацьованими залишаються також етичні й комунікативні аспекти

взаємодії між педагогом і студентом у процесі тілесного навчання, хоча саме вони визначають рівень довіри, відкритості та глибинної співтворчості. Таким чином, зазначені суперечності зумовлюють необхідність пошуку нової педагогічної парадигми, у межах якої акторська майстерність розглядається як процес взаємодії розуму й тіла, внутрішнього й зовнішнього, індивідуального й колективного, що і є **метою** даної статті.

Виклад основного матеріалу. Перш за все зауважимо, що у сучасній системі професійної акторської освіти, незважаючи на загально визнану в багатьох країнах світу необхідність і важливість, практичних занять, які спрямовані на розвиток і використання в майбутній діяльності тілесного кінестетичного інтелекту, дуже мало. Великою мірою це пояснюється відсутністю у нашій культурі зв'язку між міркуваннями та фізичною активністю нашого тіла. За Г. Гарднером, «кінестетичне чуття... дозволяє судити про час, силу та обсяг рухів і вносити необхідні корективи на основі цієї інформації» (Gardner 1993).

Цілком очевидно, що актуальним та необхідним для сучасної вітчизняної акторської школи є розуміння важливості кінестетичного навчання та автентичного викладання. Зауважимо, що під

автентичним навчання в роботі розуміється використання методів навчання, які забезпечують навчальний досвід, максимально наближений до реальних життєвих ситуацій. Соматикою автори вважають сферу західних методів розуму та тіла, що охоплює способи роботи з тілом, які є терапевтичними, освітніми, мистецькими та фізично виразними (Mullan, 2012).

У цьому контексті логічним продовженням теоретичних положень є побудова концептуальної моделі Somatic Acting Process (рис. 1), яка візуалізує взаємозв'язок між основними складовими розвитку кінестетичного інтелекту актора. Модель демонструє, як соматичний, когнітивний і кінестетичний компоненти взаємодіють у єдиній педагогічній системі, формуючи інтеграційне поле тілесного, емоційного та інтелектуального досвіду актора. Саме через цю триєдність реалізується процес автентичного навчання, де тіло виступає не лише інструментом дії, а й повноцінним носієм пізнання та творчої виразності.

Логіка представленої моделі, ґрунтується на аналізі робіт «фундаменталістів», результати аналізу яких наведено далі. Варто сказати, що театральна практика, методи та прийоми підготовки актора формуються в рамках міського космополі-

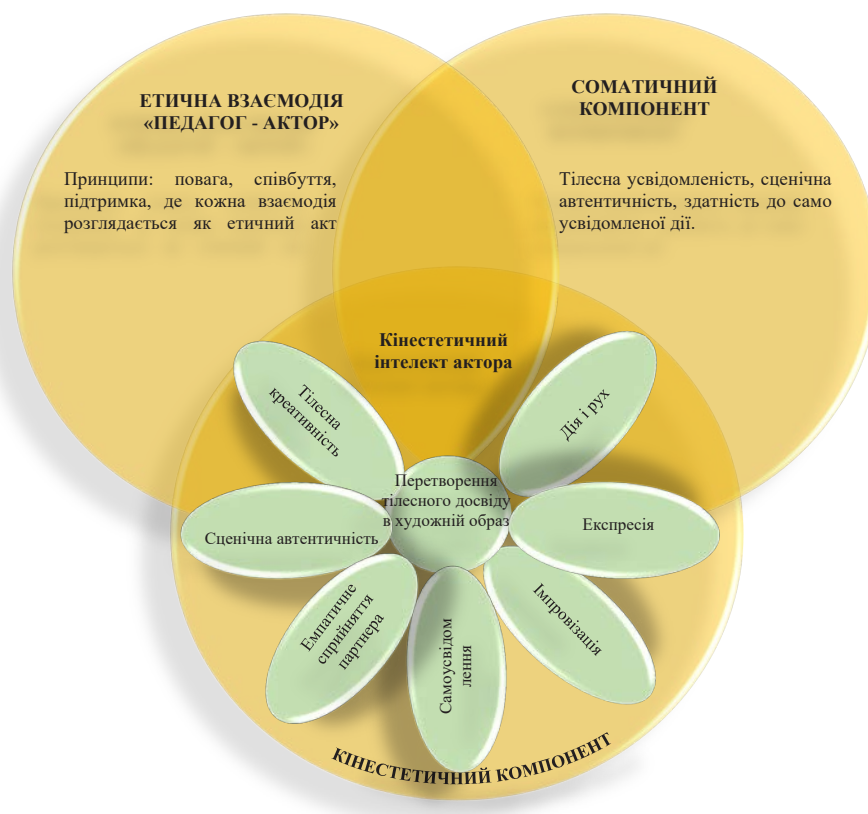


Рис. 1. Концептуальна модель Somatic Acting Process у розвитку кінестетичного інтелекту актора

Джерело: авторське бачення

тичного контексту, який є водночас мультикультурним, міжкультурним та міжкультуричним. Тому логічним і доцільним у процесі підготовки акторів у XXI столітті є поєднання традиційних методів і тренінгів із сучасними практиками, західною педагогікою та східною філософією, різноманітними інституційними моделями тощо. У цьому контексті специфіка підготовки акторів за допомогою кінестетичних практик. З іншого боку, однією з інноваційних акторських практик, що заснована на рухах є «Somatic Acting Process», яка розроблена британською актрисою К. Кападочі. Цей безперервний процес був уперше формально сформований через практику як дослідження доктора філософії в Королівській центральній школі мови та драми під час навчання акторів у британських закладах підготовки акторів (Somatic Acting Process, 2023). «Somatic Acting Process» знаходиться серед різноманітних сучасних практик, які підтримують втілений досвід, обізнаність, креативність і спілкування сучасного актора. Це вказує на сучасний підхід до імпровізації та рухових процесів, що виникли в останніх репетиційних техніках фізичних дій та активного аналізу К. Станіславського, водночас пропонуючи нові гнучкі мови досвіду, динамічні та водночас індивідуалізовані концепції акторської гри.

В межах підготовки акторів «Somatic Acting Process» представляє оригінальну інтеграцію між акторською грою та практиками соматичних рухів, натхненну принципами «Body-Mind Centering» та «Authentic Movement», а також розвиває усталене застосування соматичних підходів, таких як техніка Олександра, у навчанні рухів акторів шляхом модифікації соматичного процесу втілення Коен в методологію навчання та творчої акторської майстерності (Somatic Acting Process, 2023).

Основною метою цієї соматичної практики є підтримка креативності та вираження кожного окремого актора, в межах позиціонування акторської майстерності не як об'єктивної «науки», а як виниклого взаємозв'язку між розумом і тілом, внутрішнім і зовнішнім, собою та іншими. Методами «Somatic Acting Process» є активізація процесів розвитку концентрації, релаксації, уяви, творчості та спілкування (Somatic Acting Process, 2023). Ці необхідні для втілених акторів якості формуються через індивідуальні та реляційні імпровізації, які відкривають кожному акторові-творцю різні шляхи до власного втілення персонажів і тексту.

У європейських країнах досоматичні і соматичні практики першого покоління, такі як система експресії Дельсартта, евриміка Далькроза, аналіз рухів Лабана та техніка Олександра, традиційно

використовуються в закладах вищої мистецької освіти як частина навчання акторів. Тим не менш, вони ще не були введені як взаємопов'язана частина роботи для підтримки втіленої обізнаності та вираження акторів, подібна до визнання сфери танцювальної освіти Somatic Movement (Reed, 2016). Особливо в британських закладах підготовки акторів легко помітити домінування Лабана як досоматичного та Олександра як соматичного підходу першого покоління. Одна або обидві практики згадуються в навчальних програмах таких шкіл, як Arts Educational Schools London, Drama Centre, Rose Bruford College, Drama Studio London, East 15 та RCSSD. Alexander Technique також є частиною курсів бакалаврату акторської майстерності як у RADA, так і в LAMDA. М. Еванс пояснює популярність вищезгадані практики навчання акторів у Великобританії, зауваживши, що «вони пропонують підходи, сумісні з вимогами, які західний професійний театр традиційно висуває до актора» (Evans, 2009).

Нещодавно у підготовку акторів було запроваджено практику Body-Mind Centering (BMC). Body-Mind Centering – це інтегрований і втілений підхід до руху, тіла та свідомості. Розроблений Бонні Бейнбрідж Коен, це експериментальне дослідження, засноване на втіленні та застосуванні анатомічних, фізіологічних, психофізичних принципів і принципів розвитку, використовуючи рух, дотик, голос і розум. Його унікальність полягає в специфіці, з якою кожна система організму може бути персонально втілена та інтегрована, у фундаментальній основі зміни моделі розвитку та у використанні мови тіла для опису рухів і взаємозв'язків між тілом і розумом.

Соматичні практики другого покоління, такі як експериментальна анатомія та рух розвитку Б. Коен, все більше досліджуються під час підготовки акторів, переважно в Північній Америці та поступово в Європі. Цей новий діалог з'являється в роботах В. Біверса та Е. Берленда у програмі магістра сучасного театрального перформансу в Університеті Наропа, Боулдер, Колорадо, США. Біверс пояснює: «Основний тренінг з вистави познайомив би студентів із повною палітрою виконавця без посилення на технічні лінії, які традиційно проводяться між акторською грою та танцем (Beavers, 2008). Робота була вдосконалена та застосована випускниками Наропи, такими як К. Колер Еморі і Т. Сміт. Однак відповідна література та обговорення обмежуються статтями.

Важливим елементом до підготовки як практикуючого соматичного руху, є розуміння акторської діяльності як процесу взаємної чутливості та

відповідальності не лише між акторами, але, що найважливіше між кожним актором і педагогом. М. Сетон, обговорюючи етику втілення в акторській підготовці, визначає важливість поняття вразливості, що виникає через різні форми взаємодії акторів «з аудиторією, іншими акторами або текстом». Почуття зв'язку та емоційної вразливості було тим, що необхідно було знати й визнавати як вчителю, так і учневі» (Seton, 2010). Таким чином актори можуть сприймати вразливі місця не як «слабкі сторони», а як частину своєї індивідуальності, що набуває впевненості замість марної незахищеності. Для важливості потенційного внеску педагога, який бажає «утримувати» творчий шлях кожного актора, надаючи простір для розвитку, розуміння індивідуальних сильних сторін, критичного усвідомлення та вираження.

Методології навчання акторів сприймають поняття практики як цінного внеску в соматичні та кінестетичні модальності, які розширюють внутрішній простір для оцінки втіленого пізнання. Підготовка акторів охоплює різні когнітивні здібності, які в широкому сенсі можна визначити як втілене пізнання. Такі принципи також використовуються в гештальт-терапії, оскільки вважається важливим зрозуміти, як структура тіла пов'язана з емоціями. С. Галахер описав цей процес як «... такий, у якому сприйняття веде до сенсу, і саме на цьому «молекулярному рівні» може сприяти навчання акторів» (Gallagher, 2005).

Дослідники стверджують, що складність вимог до актора-студента підвищує його здатність реагувати, творити, ініціювати та навчатися. Природа практик навчання акторів, які базуються на завданнях, ітераційних і відбуваються з плином часу, дає структуровану, саморегулюючу схему для учня, яка втручається в себе в циклі зворотного зв'язку когнітивного, соціального, емоційного та фізичного втручання для індивіда (Gallagher, 2005). Р. Блер наголошує на тому, що акторська підготовка дає змогу акторам розвивати, а потім використовувати стратегії та невербальні схеми, які допомагають їм упакувати та організувати наративи, спогади, образний матеріал та іншу інформацію (Blair, 2007).

Навчання акторів пропонує додаткову специфіку підходам до моторного/лінгвістичного розвитку та відкриває захоплюючі нові перспективи навчання для чотирьох сфер фізичної грамотності. Постійна практика навчання акторів може принести низку переваг, що виходять далеко за рамки його компетенції, забезпечуючи значні переваги для здоров'я, налагоджуючи зв'язки та розвиваючи емпатію (Sofia, 2013).

Провідна театральна режисерка Північної Америки Е. Богарт десятиліттями працювала з артистами-стажерами та концептуалізує цінність довгострокової ітеративної практики як розширення того, що ми можемо назвати емпатією. Вона вказує, що емпатія потребує «вкладення часу, цілеспрямованої концентрації та уяви», і, як і для побудови стосунків, емпатія вимагає «здатності відмовлятися від власного погляду на світ достатньо довго, щоб бути заінтригованим і зворушеним кимось чужий» (Bogart, 2014). Дж. Латтербі, дослідник перформансу, стверджує, що фізичні жести людини можуть вести до розширеного внутрішнього простору для формування сенсу у студентів акторської майстерності університету. Приклади такої діяльності з навчання акторів включали: роботу в тиші один з одним, ходьбу, зміну напрямку або видкості, переміщення погляду та/або дію погляду в бік і вбік, а також включення, повторення та копіювання повсякденних жестів. Ці дії допомагають людям продемонструвати більший діапазон толерантності до різноманітних значень, створювати власні численні значення та виглядати більш комфортно, не знаючи чи розуміючи намір, що стоїть за тим, що може означати жест. Дж. Латтербі стверджував, що ці висновки є доказами того, що акторська практика «підтримує цілісну взаємодію між зовнішнім і внутрішнім світом» (Lutterbie, 2013).

Висновки. Таким чином, узагальнення існуючого наукового доробку з проблематики впровадження інноваційних методик розвитку акторської майстерності, дозволяє зробити висновок, що на сучасному етапі розвитку кінестетичні практики є дієвим засобом акторської виразності. З огляду на що в статті запропоновано концептуальне обґрунтування Somatic Acting Process як інноваційної моделі інтеграції соматичного, когнітивного та кінестетичного підходів у професійну акторську освіту.

Запропоновано у центрі представленої моделі розташувати актора як втілену свідомість, що поєднує у собі фізичний, емоційний і когнітивний виміри. Доведено, що саме актор є фокусом усіх процесів, адже його тіло виступає не лише інструментом виразності, а й засобом мислення, переживання й пізнання світу. Навколо актора сформовано три взаємопов'язані сфери, які, перетинаючись, створюють цілісну систему розвитку кінестетичного інтелекту.

Аргументовано, що соматичний компонент, охоплює сферу тілесної усвідомленості та передбачає роботу з тілом через дихання, дотик, сенсорне сприйняття, імпровізацію й тілесну

пам'ять. Встановлено, що він базується на практиках Body-Mind Centering, Authentic Movement та Alexander Technique, які формують чутливість до власного фізичного стану, гармонізують внутрішні процеси та навчають актора сприймати рух як мисленнєву дію.

Розкрито сутність когнітивного компоненту. Окреслено, що ця складова моделі безпосередньо пов'язана з розвитком кінестетичного інтелекту у розумінні Говарда Гарднера, де мислення реалізується через тіло, а знання народжуються в русі та охоплює практику сценічних дій, експресію, імпровізаційне дослідження руху, перетворення тілесного досвіду в художній образ. З'ясовано, що цей вимір спирається на методики Viewpoints, Stanislavski Physical Actions і Beavers Performance Training, де рух розглядається як динамічний процес формування сценічного змісту.

Визначено та охарактеризовано зону перетину всіх трьох компонентів, які формують ядро моделі, а саме, кінестетичний інтелект актора, що є результатом інтеграції тіла, свідомості й емоцій. Доведено, що саме тут народжується тілесна креативність, сценічна автентичність, емпатичне

сприйняття партнера та здатність до самоусвідомленої дії, а також те, що ядро визначає не лише професійний рівень виконавця, але й його здатність до глибокого внутрішнього перетворення у процесі творчості.

Ця модель визначає нову педагогічну парадигму, у межах якої акторська майстерність розглядається як процес взаємодії тіла, свідомості й емоцій у творчому акті. Наукова новизна дослідження полягає у введенні до вітчизняного театрознавчого дискурсу системи Somatic Acting Process як методу розвитку кінестетичного інтелекту актора, що поєднає практики тілесного усвідомлення, імпровізації та сенсомоторного досвіду. Стаття формує підґрунтя для подальшої розробки теорії втіленого пізнання в акторській педагогіці.

Практичне значення одержаних результатів полягає у можливості впровадження Somatic Acting Process у навчальні програми театральних закладів як ефективної методики формування тілесної креативності, сценічної автентичності та емоційної комунікації, що сприяє підготовці актора нового типу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Beavers, W., 'Re-locating technique', in M. Bales and R. Netti-Fiol (eds), *The Body Eclectic. Evolving Practices in Dance Training*. Illinois: University of Illinois Press. 2008. P. 126–133.
2. Blair R. *The Actor, Image, and Action: Acting and Cognitive Neuroscience*. Routledge; London, UK: 2007. 160 p.
3. Bogart A. *What's the Story: Essays about Art, Theater and Storytelling*. Routledge; London, UK: 2014. 162 p.
4. Butler J., *Notes Toward a Performative Theory of Assembly*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 2015. 128 p.
5. Dennis R. Viewpoints, creativity and embodied learning: Developing perceptual and kinaesthetic skills in non-dancers studying undergraduate university drama. *Theatre Dance Perform. Train.* 2013. № 4. P. 336–352.
6. Dennis R., Lewis L. Diderot's body and cognitive science: Sensation, impulse and action in performer training. *Stud. Theatre Perform.* 2018. №38. P. 36–47.
7. Evans M. *Movement Training for the Modern Actor*, London: Routledge. (ed.) (2015), *The Actor Training Reader*, Abingdon, Oxon: Routledge, 2009. 224 p.
8. Gallagher S. *How the Body Shapes the Mind*. Clarendon Press; Oxford, UK. 2005. 284 p.
9. Kepner J. Gestalt approaches to body-oriented theory: An introduction. *Gestalt. Rev.* 2000. № 4. P. 262–266.
10. Gardner H. *Frames of mind: The theory of multiple intelligences: 10 th anniversary edition*. New York: BasicBooks, 1993. 210 p.
11. Mullan K. J. *The art and science of somatics: theory, history and scientific foundation*. Thesis. Skidmore, 2012. URL: <https://surl.li/yrwtra> (дата звернення: 10.09.2025).
12. Lutterbie J. Embodied memory and extra-daily gesture. In: Shaughnessy N., editor. *Affective Performance and Cognitive Science: Body Brain and Being*. Methuen; London, UK: 2013. P. 147–158.
13. Reed S., Whatley S. The universities and somatic inquiry: The growth of somatic movement dance education in Britain. In M. Eddy (ed.), *Mindful Movement: The Evolution of the Somatic Arts and Conscious Action*, Wilmington: Intellect Ltd., 2016. P. 149–163.
14. Seton M. C. The ethics of embodiment: Actor training and habitual vulnerability, *Performing Ethos*, 1:1. 2010. P. 5–20. URL: <https://surl.li/wypcjk> (дата звернення: 05.09.2025).
15. Somatic Acting Process. Kapadocha C. URL: <https://surl.li/jmkvvg> (дата звернення: 12.09.2025).
16. Sofia G. *Affective Performance and Cognitive Science: Body, Brain and Being*. Bloomsbury; London, UK: 2013. The effect of theatre training on cognitive functions. P. 171–180.
17. Westerhold S.P. *Bodies and brains in Motion: Differentiating Gifted Curriculum and Instruction in the Gymnasium*. 1998. 21 c.

REFERENCES

1. Beavers W. (2008). Re-locating technique. In M. Bales & R. Netti-Fiol (Eds.), *The Body Eclectic. Evolving Practices in Dance Training*. Illinois: University of Illinois Press. 126–133.

2. Blair R. (2007). *The Actor, Image, and Action: Acting and Cognitive Neuroscience*. London: Routledge. 160 p.
3. Bogart A. (2014). *What's the Story: Essays about Art, Theater and Storytelling*. London: Routledge. 162 p.
4. Butler J. (2015). *Notes Toward a Performative Theory of Assembly*. Cambridge, MA: Harvard University Press. 128 p.
5. Dennis R. (2013). Viewpoints, creativity and embodied learning: Developing perceptual and kinaesthetic skills in non-dancers studying undergraduate university drama. *Theatre, Dance and Performance Training*, 4, 336–352.
6. Dennis R., Lewis L. (2018). Diderot's body and cognitive science: Sensation, impulse and action in performer training. *Studies in Theatre and Performance*, 38, 36–47.
7. Evans M. (2009). *Movement Training for the Modern Actor*. London: Routledge. 224 p.
8. Gallagher S. (2005). *How the Body Shapes the Mind*. Oxford: Clarendon Press. 284 p.
9. Kepner J. (2000). Gestalt approaches to body-oriented theory: An introduction. *Gestalt Review*, 4, 262–266.
10. Gardner H. (1993). *Frames of Mind: The Theory of Multiple Intelligences* (10th anniversary ed.). New York: BasicBooks. 210 p.
11. Mullan K. J. (2012). *The Art and Science of Somatics: Theory, History and Scientific Foundations*. Thesis, Skidmore. Retrieved from: <https://surl.li/eomdar> (accessed: 10.09.2025).
12. Lutterbie J. (2013). Embodied memory and extra-daily gesture. In N. Shaughnessy (Ed.), *Affective Performance and Cognitive Science: Body, Brain and Being*. London: Methuen. P. 147–158.
13. Reed S., Whatley S. (2016). The universities and somatic inquiry: The growth of somatic movement dance education in Britain. In M. Eddy (Ed.), *Mindful Movement: The Evolution of the Somatic Arts and Conscious Action*. Wilmington: Intellect Ltd. P. 149–163.
14. Seton M. C. (2010). The ethics of embodiment: Actor training and habitual vulnerability. *Performing Ethos*, 1(1), 5–20. Retrieved from: <https://surl.li/nlqrae> (accessed: 05.09.2025).
15. Somatic Acting Process. Kapadocha, C. Retrieved from: <https://surl.li/kksujc> (accessed: 12.09.2025).
16. Sofia, G. (2013). The effect of theatre training on cognitive functions. In *Affective Performance and Cognitive Science: Body, Brain and Being*. London: Bloomsbury. P. 171–180.
17. Westerhold, S. P. (1998). *Bodies and Brains in Motion: Differentiating Gifted Curriculum and Instruction in the Gymnasium*. 21 p.

Дата першого надходження рукопису до видання: 27.10.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 28.11.2025

Дата публікації: 19.12.2025