

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ФАКУЛЬТЕТ СОЦІАЛЬНОЇ ПЕДАГОГІКИ ТА ПСИХОЛОГІЇ
Кафедра педагогіки та психології освітньої діяльності

Кваліфікаційна робота

магістра

на тему **Особливості професійної підготовки майбутніх акторів провідних
театральних шкіл**

Виконала: студентка 2 курсу, групи 8.0118-з
спеціальності 011 Освітні, педагогічні науки
освітньої програми Педагогіка вищої школи

Т.О. Лещова

Керівник д.пед.н., професор Локарьова Г.В.

Рецензент к.філос.н., доцент Іванова Л.С.

Запоріжжя

2020

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

Факультет соціальної педагогіки та психології

Кафедра педагогіки та психології освітньої діяльності

Рівень вищої освіти магістр

Спеціальність 011 Освітні, педагогічні науки

Освітня програма Педагогіка вищої школи

ЗАТВЕРДЖУЮ

Завідувач кафедри _____

д.психол.н., проф. Н.Ф. Шевченко

« ____ » _____ 2019 р.

З А В Д А Н Н Я

НА КВАЛІФІКАЦІЙНУ РОБОТУ СТУДЕНТЦІ

Лещовій Тетяні Олександрівні _____

1. Тема роботи Особливості професійної підготовки майбутніх акторів провідних театральних шкіл

керівник роботи Локарєва Галина Василівна, д.пед.н., професор
затверджені наказом ЗНУ від «30» травня 2019 року № 819-с

2. Строк подання студентом роботи _____

3. Вихідні дані до роботи вивчення й аналіз педагогічної, психологічної літератури та навчально-методичних джерел із проблеми дослідження.

4. Зміст розрахунково-пояснювальної записки (перелік питань, які потрібно розробити) проаналізувати генезис уявлень про культуру спілкування в контексті культурно-цивілізаційного підходу; виділити і охарактеризувати структурні елементи поняття «культура спілкування», виявити зв'язки між ними; обґрунтувати педагогічні умови формування культури спілкування студентів закладів вищої освіти; провести дослідно-експериментальну роботу з формування культури спілкування студентів гуманітарних спеціальностей.

5. Перелік графічного матеріалу (з точним зазначенням обов'язкових креслень)

=

6. Консультанти розділів роботи

Розділ	Прізвище, ініціали та посада консультанта	Підпис, дата	
		Завдання видав	Завдання прийняв
Вступ	Локарева Г.В., професор		
Розділ 1	Локарева Г.В., професор		
Розділ 2	Локарева Г.В., професор		
Розділ 3	Локарева Г.В., професор		
Висновки	Локарева Г.В., професор		

7. Дата видачі завдання _____

КАЛЕНДАРНИЙ ПЛАН

№ з/п	Назва етапів кваліфікаційної роботи	Строк виконання етапів роботи	Примітка
1	Обрання та затвердження теми магістерської роботи	січень 2019 р.	Виконано
2	Збір та систематизація матеріалу	січень-лютий 2019 р.	Виконано
3	Робота над першим розділом	квітень-травень 2019 р.	Виконано
4	Робота над другим розділом	вересень-жовтень 2019 р.	Виконано
5	Робота над третім розділом	жовтень-листопад 2019 р.	Виконано
6	Написання висновків	листопад 2019 р.	Виконано
7	Проходження передзахисту	грудень 2019 р.	Виконано
8	Проходження нормоконтролю	грудень 2019 р.	Виконано

Студент _____ Т.О. Лещова

Керівник роботи _____ Г.В.Локарева

Нормоконтроль пройдено

Нормоконтролер _____ І.В. Козич

РЕФЕРАТ

Магістерська робота: 100 сторінок, 55 джерел.

Мета дослідження: вивчення реального стану вищої мистецької освіти та пошуку підвищення ефективності підготовки майбутнього актора; дослідження взаємодії традиційних і сучасних театральних шкіл у системі виховання майбутніх професійних акторів; усвідомлення необхідних прийомів, спрямованих на вдосконалення методики виховання майбутніх артистів професійного театру.

Об'єкт дослідження: професійна підготовка майбутніх акторів драматичного театру і кіно у закладах вищої освіти, сучасний театр, а також процеси і тенденції розвитку театру як в Україні, так і за кордоном.

Предмет дослідження: системи сучасних та традиційних шкіл у підготовці та вихованні майбутніх акторів.

Методи дослідження: у роботі були використані, проаналізовані та порівняні наукові дослідження фахівців, таких як І. Безгін, О. Безгін, С. Волков, Ю. Висоцький, В. Кремінь, О. Отич, І. Борис, Г. Локарева, Н. Стадніченко та ін.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що: вперше зроблено історичну генезу підготовки майбутніх акторів у класичних та сучасних театральних школах; представлено та обґрунтовано авторську методику форми професійного виховання вмінь та якостей майбутніх акторів; осмислення діяльності різних театральних шкіл, класичних та сучасних; вдосконалення методики навчання майбутніх фахівців, підготовка яких ведеться відповідними вищими навчальними закладами.

Ключові слова: ТЕАТР, ТВОРЧА ОСОБИСТІСТЬ, НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС, МОТИВАЦІЯ, ФОРМУВАННЯ, ВИЩА МИСТЕЦЬКА ОСВІТА, ВИХОВАННЯ МАЙБУТНІХ ПРОФЕСІЙНИХ АКТОРІВ, ТЕАТРАЛЬНА ПЕДАГОГІКА, ТЕАТРАЛЬНІ ОСВІТНІ ПРОЦЕСИ, ТЕАТРАЛЬНІ ШКОЛИ.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	6
РОЗДІЛ 1. СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТОК ТЕАТРАЛЬНОЇ ПЕДАГОГІКИ, МЕТОДІВ ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЙНИХ УМІНЬ ТА НАВИЧОК.....	9
1.1. Мистецькі та історичні джерела зародження, становлення та розвитку методів формування професійних умінь та навичок, театральної педагогіки.....	9
1.2. Тенденції традицій і сучасність у вихованні та становленні професійних акторів драматичного театру.....	13
РОЗДІЛ 2. МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ВИХОВАННЯ МАЙБУТНІХ АКТОРІВ У СИСТЕМІ ТРАДИЦІЙНИХ ТЕАТРАЛЬНИХ ШКІЛ.....	20
2.1. Система К. Станіславського, як базова школа підготовки майбутніх акторів.....	20
2.2. Педагогічні та режисерські методи Вахтангова.....	27
2.3. Ідеї Леся Курбаса та традиції виховання актора в українській театральній школі	36
2.4. Михайло Чехов про техніку актора.....	50
2.5. Альтернативні системи виховання актора.....	55
РОЗДІЛ 3. ХАРАКТЕРИСТИКА ТА СУТНІСТЬ СУЧАСНИХ ТЕАТРАЛЬНИХ ШКІЛ.....	64
3.1. Харківська театральна школа.....	66
3.2. Школа виховання акторів в «ЕКМАТЕДОСІ» ХДАК.....	69
3.3. Київська театральна школа.....	82
3.4. Запорізька театральна школа.....	86
ВИСНОВКИ.....	96
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	101

ВСТУП

Вивчення програм і методик навчання з майстерності, а також осмислення діяльності різних театральних шкіл дають можливість зробити висновок про необхідність вдосконалення методики навчання майбутніх фахівців, підготовка яких ведеться відповідними вищими навчальними закладами.

Численні обговорення проблем навчання актора, визначили інтерес до дослідження цієї теми. Вищою метою навчання акторської майстерності є випуск фахівця, здатного працювати на професійній сцені. Але склалося, що системи і методики навчання не гарантують стовідсоткового потрапляння на театральні підмостки. Тому проблема розробки принципів вдосконалення процесу навчання акторів театру потребує якнайшвидшого вирішення.

Актуальність теми дослідження. Актуальність роботи полягає в сучасності оцінки проблем театральної педагогіки і сценічного мистецтва в цілому. Популярність театру в останні роки зростає. Збільшується число бажаючих отримати вищу освіту. Затверджуються нові освітні стандарти, уточнюються вимоги до результатів освоєння освітніх програм підготовки фахівців, в яких спеціальність, кваліфікація і спеціалізація отримують чітке і точне формулювання. Зростає потреба в організації більш досконалого процесу навчання, що враховує всі сучасні вимоги, що пред'являються цього жанру. Ретельний аналіз основних напрямків розвитку театральної освіти робить роботу актуальною як з точки зору сценічного мистецтва, так і всієї театральної педагогіки. Дослідження артистичної діяльності розкриває найважливішу проблему координації акторських метод.

Об'єкт дослідження – професійна підготовка майбутніх акторів драматичного театру і кіно у закладах вищої освіти, сучасний театр, а також процеси і тенденції розвитку театру як в Україні, так і за кордоном.

Предмет дослідження – системи сучасних та традиційних шкіл у підготовці та вихованні майбутніх акторів.

Мета дослідження: вивчення реального стану вищої мистецької освіти та пошуку підвищення ефективності підготовки майбутнього актора; дослідження взаємодії традиційних і сучасних театральних шкіл у системі виховання майбутніх професійних акторів; усвідомлення необхідних прийомів, спрямованих на вдосконалення методики виховання майбутніх артистів професійного театру.

Методологія навчання майбутніх акторів і театральна педагогіка в цілому, розглянута без відриву від традиційної історії сценічного мистецтва та еволюції розвитку акторської майстерності.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що:

- вперше зроблено історичну генезу підготовки майбутніх акторів у класичних та сучасних театральних школах;
- представлено та обґрунтовано авторську методику форми професійного виховання вмінь та якостей майбутніх акторів;
- осмислення діяльності різних театральних шкіл, класичних та сучасних; вдосконалення методики навчання майбутніх фахівців, підготовка яких ведеться відповідними вищими навчальними закладами.

Методи дослідження.

У роботі були використані, проаналізовані та порівняні наукові дослідження фахівців, таких як І. Безгін, О. Безгін, С. Волков, Ю. Висоцький, В. Кремінь, О. Отич, І. Борис, Г. Локарева, Н. Стадніченко та ін.

Практичне значення одержаних результатів.

Пошук та розробка методології для підготовки фахівців у галузі культури і мистецтва з урахуванням вимог державної політики у сфері освіти, міжнародних зобов'язань, вітчизняного та іноземного досвіду.

Основні теоретичні положення магістерської роботи та запропоновані висновки можуть бути використані:

– у практичній діяльності з підготовки фахівців галузі культури і мистецтва;

– у науково-дослідницькій роботі – розробка методології підготовки фахівців галузі культури і мистецтва;

– у навчальному процесі, розробка авторської програми виховання фахівців галузі культури і мистецтва, практичне застосування авторської програми у педагогічній практиці.

РОЗДІЛ 1

СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТОК ТЕАТРАЛЬНОЇ ПЕДАГОГІКИ, МЕТОДІВ ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЙНИХ УМІНЬ ТА НАВИЧОК

1.1. Мистецькі та історичні джерела зародження, становлення та розвитку методів формування професійних умінь та навичок, театральної педагогіки

Матеріал з питань зародження, становлення та розвитку театральної педагогіки, методів формування професійних умінь та навичок від Древньої Греції до наших днів зібрано у праці С. Мокульського. Це: «Історія західноєвропейського театру посібник для театральних вузів, училищ і студій. Античний театр. Середньовічний театр. Театр епохи Відродження» та «Театральная энциклопедия в 5-ти т.».

З багатьох досліджень та літературних джерел ми знаємо, що в час становлення та розвитку давньогрецького театру, були закладені основні методичні прийоми постановки голосу, вдосконалення дикції.

У Римській імперії з IV ст. до н. ери вже існували школи підготовки акторів. Одним з популярних педагогів на той час був Росцій, про якого ми дізнаємося з промови оратора Цицерона.

До обов'язкових дисциплін у тогочасних школах підготовки акторів належали заняття з постановки голосу, дикції, акторської майстерності, пластики, вишуканих манер, ораторського мистецтва.

Про вимоги до виконавської майстерності у часи середньовіччя відомо з ремарок у текстах літургійних драм. Відповідно до цих вимог актор повинен уміти чітко говорити, бути інтонаційно різноманітним, володіти виразною мімікою спеціально розробленою системою жестів, з допомогою яких необхідно демонструвати емоції, дотримуватися ансамблю, знати текст, говорити у заданому режисером темпі, бути природним на сцені.

Актори комедії dell'arte повинні були імпровізувати текст, володіти віртуозною виконавською технікою, мати почуття гумору, знати літературу, поезію, володіти прийомами складання віршів, бути винахідливим, вміти працювати в ансамблі. Ці вимоги викладені у документі з історії італійського театру XVI ст. «Бесіди про сценічне мистецтво», що належить Леону де Соммі, теоретику сценічного мистецтва та режисеру-постановнику з Мантуї, а також у роботах теоретика сценічного мистецтва того часу Ніколо Барб'єрі, який вважав, що актор, розважаючи публіку, повинен приносити користь.. Завдяки високій виконавській майстерності італійських акторів комедії dell'arte їх хотіли бачити у Франції, Німеччині, Англії. Це дало поштовх для вдосконалення акторської виконавської техніки в театрах тих країн, де виступали актори комедії dell'arte.

Відомо, що французький драматург Жан Батіст Мольєр брав уроки сценічної майстерності у знаменитого актора комедії dell'arte Тіберію Фюрілі. Є свідчення сучасників, що відомі англійські актори XVIII ст. зверталися до поетів, та драматургів за вказівками щодо виконання їх п'єс, бо драматургія на той час відігравала ведучу роль у театральному процесі і автори п'єс вимагали від виконавців певного стилю гри і сценічної поведінки.

Педагогічною діяльністю займалися і відомі актори. Так відомий англійський актор Томас Беттертон був посланий королем Яковом II до Франції для навчання і послідуючого перенесення французької виконавської школи на англійську сцену. У другій половині XVII ст. у Франції завдяки зусиллям драматурга-трагіка Расіна була створена перша школа професійної підготовки акторів-трагіків, сценічна школа французького класицизму, що значно вплинуло на розвиток європейського сценічного мистецтва. Французький філософ, драматург і теоретик театру XVIII ст. Дені Дідро висував ідею свідомої, самостійної творчої діяльності актора, повного розуміння і відтворення ним задуму автора, дотримання стилю вистави, глибокого знання дійсності, високої виконавської майстерності.

У XIX ст. велика кількість теоретиків та практиків театру також намагалися проаналізувати досвід набутий попередниками в галузі професійної підготовки актора. Французький філософ і психолог Т. Рібо зосередив свої зусилля на дослідженні сценічної уваги та причин її виникнення. Російський театральний діяч С. Юр'єв наголошував на тому, що професійне виховання актора повинне базуватися на наукових роботах в галузі естетики, психології, фізіології. Він вважав артистичну творчість інтелектуальною, духовною силою, яку можна розвивати з допомогою теоретичних знань про творчий процес, розуміння актором своїх творчих задач та естетичних потреб суспільства.

Російський драматург О. Островський також вважав, що необхідно створити нову систему професійної підготовки актора, де б виховання творчої особистості базувалося на останніх наукових відкриттях.

За період зародження, становлення та розвитку театру був накопичений величезний практичний досвід, але цей досвід не передавав внутрішньої суті виконавської майстерності, не навчав актора методу роботи над собою, над роллю, над розвитком та вдосконаленням професійних якостей.

Методологічною основою спеціальності «Театральне мистецтво» є вивчення досягнень К. Станіславського та В. Немировича-Данченка, творчої та педагогічної спадщини Л. Курбаса. Зміст спеціальності зумовлений сучасними розробками проблем театального мистецтва, теорією акторської діяльності, роботами в галузі дидактики і практики театальної педагогіки. Специфіка вивчення предметів спеціальності потребує засвоєння студентами знань та вмінь, необхідних для роботи в професійному драматичному театрі і кіно для створення оригінального сценічного образу.

Програмовий матеріал з підготовки актора весь час оновлюється науковими розробками в галузі театального мислення і творчості, свіжими і несподіваними театральними ідеями, естетичною практикою сучасного театру. Спираючись на систему, розроблену Станіславським, театральна школа вбирає в себе напрацювання інших майстрів сцени: А. Васильєва, Е. Вахтангова,

О. Єфремова, А. Ефроса, Ю. Любимова, В. Мейєрхольда, В. Немировича-Данченка, А. Таїрова, Г. Товстоногова, П. Фоменко, М. Чехова, М. Захарова, Л. Додіна, С. Данченка, М. Резніковича, Ф. Стригуна та ін.

Не може не впливати на процес навчання майстерності актора і світова театральна практика. Мистецтво Ж.-Л. Барро і Б. Брехта, Ж. Вілара і Э. де Філіппо, П. Брука і Дж. Стреллера, Е. Гротовського і А. Мнушкиної, П. Штайна і Р. Стуруа, Э. Някрошюса і П. Шеро, яке стало доступним сучасному театралові, підлягає не тільки спеціальному театрознавчому осмисленню, а й загальним тенденціям розвитку театрального мистецтва в цілому. Ознайомлення з виставами європейських режисерів неминує веде до розширення кругозору професійного мислення майбутніх акторів і спроб впровадження їхніх відкриттів у педагогічну практику.

Програма професійного навчання акторської майстерності залишалася б чисто схоластичним утворенням, якби кожен театральний педагог не видозмінював її – відповідно до власного світобачення, художнього мислення і творчого темпераменту. У реальній педагогічній практиці єдність програмної методології неминує індивідуалізується і перетворюється на особистий творчий метод викладача майстерності актора. Крім цього, різноманітність методик викладання зумовлюється особливостями конкретного акторського курсу і наявною сценічною традицією, та, як вже відзначалося, вищим театральним контекстом часу.

Процес збагачення методів і форм навчання не можна не визнати неминучим і сприятливим для сценічної педагогіки. Проте, він таїть у собі й цілком реальну небезпеку. Некритичне запозичення різних природних педагогічних прийомів веде до своєрідної розосередженості та, кінець кінцем, – до розмивання основ національної акторської традиції. Це робить ще більш необхідним при дотриманні єдності принципів професійного навчання.

1.2. Тенденції традицій і сучасність у вихованні та становленні професійних акторів драматичного театру

XXI ст. для молодих фахівців професійного театрального та кіномистецтва України – певний виклик часу історії та світу сучасної глобалізації. Молоді митці у сфері театральної й кінодіяльності намагаються у виставах та кінофільмах висвітлювати проблеми, які їх хвилюють. Проте не завжди їхні внутрішні підсвідомі й інтуїтивні чуттєві бачення майбутніх вистав і кінофільмів відповідають певному рівню професійної майстерності стосовно засобів розкриття змісту драматургічних творів або кіносценарію, форм їх вираження.

Особливо це помітно в театральному мистецтві молодих режисерів, акторів, сценографів, балетмейстерів, музичних керівників творчого процесу, котрі використовують як «живі» виконавські можливості акторів, так і поєднання їх з різноманітними технічними засобами подання голосового звучання.

Також це стосується створення дизайну костюма, деталей сценографії, реквізиту, бутафорії, світлового вирішення та інших складових роботи над виставами. Однією з причин є поспіх, метушня та невиправдана самовпевненість стосовно свого таланту. Це зумовило підміну в сучасних театрі та кінематографі глибокого дослідження літературних джерел, розуміння закладеної в них больової проблеми автора та зіставлення цієї проблеми з реаліями сучасного світу, його жорстокістю соціально-психологічних відносин людей у середовищі щоденного буття. Тому і виникає стилізований, «модний» творчий продукт, який намагаються виправдати сучасним постмодернізмом. Поширюється дивне явище в театральному та кіномистецтві – природа існування акторів, їхнє тілесне та внутрішнє та емоційне вираження в більшості практичних зразків набувають формотворчості й поверховості швидкісного орієнтування, переважно під егідою «глядачі сьогодні бажають дивитися

видовище, прагнуть відпочинку під час вистав і кінофільмів, насолоди, задоволення внутрішніх особистих потреб».

Є кілька варіантів розуміння подібного явища. Однією з причин є навчальний процес у ЗВО театрального та кіномистецтва України, який, з одного боку, зумовлює збереження напрацьованих у попередніх поколіннях професорсько-викладацького складу ЗВО певних систем і методик, їх конкретизацію та навіть консервативність у системі навчання акторів і режисерів, з іншого, – поєднання застарілих традицій із сучасними інноваційними пошуками.

Нині молодий митець, користуючись Інтернетом та його розмаїттям технічних засобів безмежного інформаційного поля, втрачає важливий аспект у виховному навчальному процесі: скрупульозність і прискіпливість до пізнання й аналізу будь-якого джерела художньо-літературного або візуального предмета вивчення.

Єдиний шлях вирішення означеної проблеми – з першого семестру першого курсу навчання акторів та режисерів знайти такі професійно-методичні важелі та створити такі умови навчання у сфері театру та кіно, які б не дозволяли студентові – початківцеві виходити за межі базових правил і навичок, а не, так би мовити, відпускати їх у самовираження, інтуїтивізм та безконтрольне накопичення знань.

Навчання акторів драматичного театру ставлять завдання спробувати створити такий цикл у навчанні молодих митців, який поєднував би традиції національної театральної та кіношколи України, поліфонію розмаїття зафіксованих і відпрацьованих у прикладній сфері європейських і світових театральних шкіл, інтелектуальне вдосконалення знань впливу світових класичних релігій на професію актора та режисера, а також світових базових течій філософій від давнього світу до сучасності.

Також є необхідність у введенні нових дисциплін, спрямованих на вдосконалення майстерності молодих митців: специфіка роботи акторів і режисерів в українському поетичному театрі та кіно, робота акторів і режисерів

у музично-драматичному театрі, нові технології роботи актора та режисера в театрі й кіно. Це надає позитивний результат, особливо для тих студентів, котрі дійсно мають на маті не просто отримати дипломи, а здобути знання професійної майстерності акторів та режисерів.

Необхідно знаходити й відпрацьовувати новий метод роботи акторів і режисерів драматичного театру та кіно. У цьому спрямуванні знайдено універсальний метод техніки та технології роботи акторів над сценічними й кінообразами, з організаторами та творчими керівниками всього процесу: режисерами, сценографами, композиторами, балетмейстерами тощо.

Необхідно вивчати та постійно аналізувати акторське існування в середовищі вистави або кінофільму, а також розробляти та досліджувати конкретність у розробленні техніки й технології, зони енергетичного існування, емоційно-енергетичні імпрровізації, поняття і терміни.

Проводити відповідні тренінги очищення фізичного та внутрішнього нервово-психічного організму актора й режисера на початку ознайомлення з літературно-художнім джерелом, здійснюються його аналіз і втілення у виставі або кінофільмі.

Виникає нова проблема: не як зацікавити студента чи примусити його здобувати вищезгадані професійні знання, а допомогти йому зануритись у доступне для кожного поняття «світогляд», яке містить багато відповідей на запитання: «Яка моя мета в житті митця? Що я хочу сказати людям сьогодні? Якими засобами виразності я користуюсь у художньому просвітництві глядачів?».

Вистави, створені викладачами та студентами дозволять майбутнім молодим митцям театру та кіно опанувати на практиці техніку й технологію роботи актора.

Студенти актори після базового опанування реалістично-психологічного методу техніки та технології, розпочинають вивчати систему емоційно-енергетичних імпрровізацій. Цей достатньо складний цикл теоретичних і

практичних занять потребує повної довіри, концентрації та координаційної роботи з усвідомлення – як працювати за новою методикою роботи актора.

Навчання майбутніх професіональних акторів, майбутніх митців театру – це пошуки нової, сучасної системи опанування професії, пошуку.

Альтернативного практичного втілення методики й системи пошуку, які природно виникають під час навчання.

Слід зазначити, що в кожному професійному державному або приватному театрах існують різні методики роботи над створенням майбутніх сценічних образів. Режисери та актори, котрі зможуть протягом нетривалого періоду часу опанувати закони техніки й технології методики різноманітних сучасних та традиційних театральних шкіл, досягнуть важливого результату – впливу на глядачів.

Студентські вистави – це постійний пошук і щоденний процес глибокого опанування надзвичайно складної, нової, сучасної техніки в роботі актора над майбутнім сценічним або кінообразом.

Беручи до роботи зі студентами, майбутніми акторами конкретні драматургічні або прозові твори, слід розуміти, яким буде результат і яка мета втілення майбутньої вистави або кінофільму.

Незалежно від змісту, жанру, виду літературно-художнього джерела, усі вистави студентів повинні створюватися за чітким планом.

Кожна зі створених студентських дипломних вистав повинна мати на меті не тільки досягнення результату роботи, а й у процесі її становлення обов'язково проходити всі чотири етапи роботи актора над майбутнім сценічним образом.

У такій методиці мають місце емоційно-енергетичні імпровізації, створені на основі елементів флори та фауни, які стають не просто черговим тренінгом у роботі над виставою, а існуючим природним, загальним середовищем, яке може логічно співпадати зі змістом драматургічного твору. Виконання ролей студентами можливо в єдиному нинішньому втіленні певній роздвоєності між власним «Я» актора та його персонажем.

Студентські вистави – це теоретичне і практичне дослідження методу та системи техніки й технології роботи актора за допомогою. Під час роботи над учбовою виставою можуть використовуватися додаткові елементи в техніці та технології роботи актора над персонажами, аутентичні ритуальні дієства. Цей принцип надає змогу вдосконалити саму методику роботи над емоційно-енергетичними імпровізаціями. Частини природи флори й фауни (вода, камінь, земля, дерево, пісок тощо) стають додатковими елементами за допомогою аутентичних ритуальних дійств у роботі студентів-акторів з метою досягнення середовища світу існування майбутньої вистави.

Сучасне життя учбових вистав може не завершуватись у стінах навчального театру ЗВО, а продовжено на багатьох театральних фестивалях, конкурсах на території України та за її межами.

Творчі пошуки методики виховання майбутніх акторів є не тільки локальними, а мають ширший зв'язок як у теоретичному, так і в практичному аспектах поза межами ЗВО. Цікавим досвідом в є співпраця студентів кафедри майстерності актора зі студентами інших учбових закладів з викладанням професії акторська майстерність.

Використовуючи екзистенційну драматургію, студенти, режисер та актори самі стають повноцінними співавторами вистави втілення методик школи.

Для майбутніх акторів потрібні щоденні тренінги в навчальних аудиторіях. Практичне втілення методу здійснюється через репетиційний період у роботі над майбутнім сценічним образом та його результат показ для глядачів. Складність процесу роботи над учбовими виставами зумовлена чіткою системою збереження всіх етапів роботи: від реалістично-психологічного, перехідного періоду до входження й перебування за законами, у середовищі світу існування.

Експериментальність у навчальному процесі студентів кафедри майстерності актора полягає в тому, що методика роботи з майбутніми акторами стає, по суті, кінцевим і одним із найскладніших сучасних втілень

майбутніх сценічних та кінообразів. Паралельно, як підґрунтя, студенти кафедри майстерності актора зобов'язані вивчати й досліджувати в теорії та на практиці інші зафіксовані в професійній театральній сфері системи й методи світових театральних та кіношкіл.

Можливо брати для показу уривків з драматургічних творів «Гамлет», «Король Лір» В. Шекспіра, «Матінка Кураж та її діти» Б. Брехта, «Жайворонок» Ж. Ануя за методикою Г. Крега, Б. Брехта, М. Чехова, Є. Гротовського. Подібні творчі звіти студентів можливі тільки завдяки професійному розумінню та підтримці керівників театрів.

Важливо, що будь-який пошуковий експеримент під час навчання студентів-акторів не повинен бути пошуком заради пошуку, а є результатом попередньої роботи над методикою..

Отже, театральна педагогічна система в Україні перебуває на перехідному етапі між традиційним та інноваційним підходом до теорії та практики у вихованні акторів та режисерів драматичного театру.

Тенденція творчого пошуку та розвитку серед молодих митців засвідчує необхідність створення компромісного виховання молодого покоління професійних акторів та режисерів драматичного театру.

Створена на базі кафедри майстерності експериментальна майстерня театральних досліджень може стати справжньою пошуковою лабораторією з дослідження і поглиблення технік та технології системи з метою досягнення у практиці світу існування майбутніх акторів у виставі в процесі щоденного навчання студентів. Тому експериментальний напрям театральної педагогіки в заслуговує на подальше втілення в руслі нової системи роботи в сценічному просторі зі збереженням традиційної поглибленої форми вивчення та дослідження зі студентами світових театральних шкіл. Головним поняттям виховання молодих митців стає «світогляд» як система усвідомлення, розвитку та самовдосконалення молодого покоління творчих особистостей.

Сучасні педагогічні тенденції в руслі театрального мистецтва розвиваються на основі практичних та теоретичних досліджень на базах вищих навчальних закладів.

Важливою є можливість створення методичної літератури та практичних вистав для подальшого розвитку методики у творчому та освітньому театральному процесі України.

РОЗДІЛ 2

МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ВИХОВАННЯ МАЙБУТНІХ АКТОРІВ У СИСТЕМІ ТРАДИЦІЙНИХ ТЕАТРАЛЬНИХ ШКІЛ

Навчання й виховання актора в різні історичні періоди здійснювалися відповідно до вимог та потреб часу. Театральне мистецтво також завжди мало вплив на формування морально-етичних норм людського суспільства. Школи виховання майбутніх акторів організовувались, зазвичай, навколо відомих талановитих виконавців, режисерів, драматургів. Вони присвячували себе навчанню і вихованню молодих талановитих людей, розвиваючи у них творчі здібності. До таких особистостей належать Є. Гротовський, М. Щепкін, К. Станіславський, В. Немирович-Данченко, Л. Курбас, Є. Вахтангов, М. Чехов, В. Мейєрхольд та інші.

У цьому розділі розглядаються питання формування та розвитку акторського мистецтва в процесі еволюції театру, висвітлюються ключові моменти формування виконавської манери різних шкіл.

2.1. Система К. Станіславського, як базова школа підготовки майбутніх акторів

Театр пройшов довгий і складний шлях розвитку. Разом з ним розвивалась і удосконалювалась акторська творчість. Все більшою мірою театральне мистецтво ставало наближеним до життя, а людські характери правдиво відтворювались на сцені. З ім'ям легендарного актора Михайла Щепкіна пов'язано утвердження реалістичної манери гри на сцені. «Мистецтво настільки високе – наскільки близьке до природи» [13]. Видатний актор, працюючи в Полтавському театрі, а згодом і в Московському Малому театрі, прагнув до природності мови на сцені, добивався правдивості почуттів,

переживань, звичайного зовнішнього вигляду людини. Глядачі повинні бачити на сцені «...живу людину, і живу не лише тілом, а щоб вона жила головою і серцем» [13]. Він перший заговорив про акторське перевтілення. «Влазь, так би мовити, в шкіру дійової особи», – радив М. Щепкін своїм учням [13]. Це була справжня реформа акторської творчості. М. Щепкін ніколи не розривав своїх творчих зв'язків з Україною та українським театром. До репертуару Малого театру він вніс твори І. Котляревського і Г. Квітки-Основ'яненка, часто гастролював в Україні, був близьким другом Т. Шевченка. Видатний актор заклав основи теорії й практики сценічного реалізму, «театру переживання», перевтілення в сценічний образ. Його метод базувався на відтворенні правди життя, художньому осмисленні й розкритті її внутрішнього змісту. М. Щепкін заперечував пряме копіювання дійсності. Учнями та послідовниками актора на українській сцені стали М. Кропивницький, М. Заньковецька, М. Садовський, П. Саксаганський. Демократичні та реалістичні традиції на сцені відстоював й артист Малого театру П. Мочалов. Він підкорив своїх сучасників щирістю й небаченою силою пристрастей. Закладені ним традиції, знайшли продовження у творчості наступних поколінь акторів Малого театру, серед яких П. Садовський, М. Єрмолова, О. Мартинов, О. Ленський. Ці театральні діячі вражали своєю природньою достовірністю й простотою гри, стирали грань між життям і сценою.

У кінці XIX століття новаторська сутність драматургії А. Чехова та зміни в суспільному житті країни висунули нові завдання перед театром. Потрібно було удосконалювати прийоми гри акторів та заглиблюватись в душевний світ людини. К. Станіславський та В. Немирович-Данченко відкривають МХАТ (1898 р.). З діяльністю цього театру пов'язаний новий етап у розвитку сценічного реалізму. Його засновники шукали нові виражальні засоби впливу на глядача. Спостерігаючи за грою кращих акторів свого часу, вивчаючи досвід М. Щепкіна, К. Станіславський зрозумів, що важливо не вдавати персонажа, а ставати ним, не грати образ, а по-справжньому жити на сцені його думками й почуттями. Таке мистецтво він назвав мистецтвом переживання. Тому

необхідно, щоб у творчій роботі була задіяна вся органічна природа артиста: увага, уява і фантазія, думки, особистий життєвий досвід, тощо. Результат роботи артиста він бачив у створенні яскравих і глибоких «людських характерів». Так з'явилася «система» К. Станіславського – вчення про шляхи і методи створення на сцені правдивих образів. Це наукове узагальнення передових традицій реалістичного мистецтва. «Система – не «кухарська книга»: знадобилася якась страва, подивився зміст, відкрив сторінку – і готово. Ні, це ціла культура, на якій треба зростати, виховуватися протягом років. Її не можна визубрити, нею можна лише оволодіти, увібрати у себе так, щоб вона увійшла до плоті і крові артиста, стала його частиною. Злилася з ним органічно раз і назавжди, переродила його для сцени. «Систему» треба вивчати частинами, потім охопити в цілому, зрозуміти її загальну структуру й склад. Коли вона розкривається перед вами як віяло, тільки тоді ви отримаєте про неї точне уявлення» [32]. Саме ця система лягла в основу нашого сценічного мистецтва. К. Станіславський присвятив своє життя створенню «розумного, морального, загальнодоступного театру». У системі вперше розглядається проблема усвідомлення творчого процесу створення ролі, визначаються шляхи перевтілення актора в образ. Метою є досягнення повної психологічної достовірності акторської гри. Спосіб акторської трансформації в образ розглядається саме за допомогою системи, яку створив К. Станіславський.

Зміст системи заснований на кількох принципах. Принципи системи К. Станіславського:

1. Принцип життєвої правди. Актор має уміти відрізнити сценічну правду від неправди. «Артист повинен мати розвинене уявлення, дитячу наївність і довірливість, артистичне почуття правди та правдоподібного у своїй душі й тілі», – пише К. Станіславський [33].

2. Принцип ідейної активності, який знайшов своє втілення у вченні про «надзавдання». Надзавдання – це компас для актора. К. Станіславський надавав першочергове значення ідейності акторської творчості. Він вимагав від актора

уміння підпорядковувати всю свою роботу над роллю головному – розкриттю ідейного задуму вистави і вважав, що артист, як людина і громадянин, повинен бути особисто зацікавлений у яскравому утвердженні цього задуму. К. Станіславський увів в акторську практику термін «надзавдання». Так він назвав громадянську місію актора, який творчістю утверджує ідеали свого народу.

3. Принцип утвердження дії в якості збудника сценічних переживань й основного матеріалу в акторському мистецтві, або принцип активності дії, тобто «не можна грати образи і переживання, а потрібно діяти в образах і переживаннях ролі» [33]. Уся практична частина системи побудована на цьому принципі. Це так званий метод психофізичних дій: в актора викликається природна внутрішня реакція (так, як і в житті), що спонукає його до певної поведінки, зберігаючи при цьому попередній внутрішній стан.

4. Принцип органічності у творчості актора. Мета цього принципу – розбудити живу людську природність актора для органічної творчості відповідно з надзавданням. Нічого штучного, нічого механічного у діяльності актора не повинно бути, усе повинно підкорюватись у ньому вимогам органічності.

5. Принцип творчого перевтілення актора в образ. Кінцевий етап – створення сценічного образу через органічне творче перевтілення актора в цей образ. Творчість починається з магічного «якби» К. Станіславського, тобто переключення з площини реального життя в площину уявного. Створюючи на сцені образ, актор повинен не тільки передати жести, ходу, міміку, інтонації, але й розкрити внутрішній світ людини, виразити думки, почуття, переживання. І лише тоді можна говорити про народження на сцені справжнього людського характеру. Перевтілення актора в образ становить одну з найважливіших і найтонших сторін творчості актора. Суть знаменитої формули К. Станіславського – ставити себе в запропоновані обставинами ролі і працювати над роллю від себе. Стати іншим, залишаючись самим собою. Із самого себе створити образ. Особливе місце в системі К. Станіславського

займає вчення про етику актора. Він зауважує, яким повинен бути актор, щоб мати право і можливість створювати образи, які відповідатимуть загальному призначенню мистецтва. Етика актора – це в першу чергу ряд вимог до самого себе, як до творчої особистості. Лейтмотивом творчості справжнього артиста мають стати слова К. Станіславського: «Люби мистецтво в собі, а не себе в мистецтві». Видатний актор, режисер, реформатор, а головне – Великий Майстер своєю діяльністю визначив напрями розвитку театру для наступних поколінь.

В основу професійного (сценічного) навчання і виховання актора покладена система К. Станіславського.

Ведучи розмову про професійне виховання актора, необхідно підкреслити, що ніяка театральна школа не може і не повинна ставити перед собою завдання дати рецепти творчості, рецепти сценічної гри. Навчити актора створювати необхідні для творчості умови, ліквідувати внутрішні і зовнішні перешкоди, які лежать на шляху до органічної творчості, розчищати дорогу для такої творчості – ось у чому полягає професійне навчання.

Художня творчість – це органічний процес. Навчитися творити шляхом засвоєння технічних прийомів неможливо. Але якщо ми будемо створювати сприятливі умови для творчого розкриття особистості учня, яка постійно збагачується, ми можемо врешті-решт домогтися яскравого розквіту закладеного в ньому таланту. В чому ж полягають сприятливі умови для творчості?

Ми знаємо, що актор у своїй психофізичній єдності є для самого себе інструментом. Матеріал же його мистецтва – дія. Тому, бажаючи створити сприятливі умови для творчості, ми перш за все повинні привести в належний стан інструмент акторського мистецтва – його особистий організм. Потрібно зробити цей інструмент піддатливим творчому імпульсу, тобто готовим у будь-який момент здійснити необхідну дію. Для цього потрібно вдосконалювати як внутрішню (психічну), так і зовнішню (фізичну) його сторони. Перше завдання

здійснюється за допомогою виховання внутрішньої техніки, друге – за допомогою розвитку зовнішньої техніки.

Внутрішня техніка актора полягає в тому, щоб актор умів створювати необхідні внутрішні (психічні) умови для природного і органічного зародження дії. Озброєння актора внутрішньою технікою пов'язане з вихованням у нього здібностей викликати в себе правильне самопочуття – той внутрішній стан, при відсутності якого творчість буде неможливою. Творчий стан складається із стану взаємопов'язаних елементів, як ланок.

Такими елементами є: активна зосередженість (сценічна увага), вільне від зайвої напруги тіло (сценічна свобода), правильна оцінка запропонованих обставин (сценічна віра) і бажання та готовність діяти, які виникають на цій основі. Ці елементи і потрібно виховувати у актора, щоб розвинути в ньому здібності приводити себе в правильний сценічний стан, в правильне сценічне самопочуття.

Необхідно, щоб актор володів своєю увагою, своїм тілом (м'язами) і вмів серйозно ставитися до сценічної вигадки як до справжньої правди життя.

Виховання актора в галузі зовнішньої техніки має за мету зробити фізичний апарат актора (його тіла) піддатливим внутрішньому імпульсу.

Виховуючи внутрішню техніку, ми розвиваємо в учнів особливу здібність, яку Станіславський називав «почуттям правди». Почуття правди – основа основ акторської техніки, міцний і надійний її фундамент. Не володіючи цими почуттями, актор не зможе повноцінно творити, бо він невзрозумітиме в своїй особистій творчості відрізнити підробку від істини, грубу фальш прикидання і штампу – від природи істинної дії і справжнього переживання. Почуття правди – компас, керуючись яким актор ніколи не зіб'ється з правильного шляху.

Але природа мистецтва вимагає від актора ще і другої здібності, яку можна назвати «почуття форми». Це особливе професійне почуття актора дає йому можливість вільно розпоряджатися всіма виразними засобами з метою певного впливу на глядачів. До розвитку цієї здібності і зводиться в кінцевому

результаті виховання зовнішньої техніки. У постійній взаємодії і взаємопроникненні повинні знаходитися у актора дві його найважливіші здібності – почуття правди і почуття форми.

Взаємодіючи і взаємопроникаючи, вони породжують дещо третє – сценічну виразність акторської гри. Саме до цього і прагне викладач акторської майстерності, поєднуючи внутрішню і зовнішню техніку.

Іноді думають, що будь-які сценічні кольори, якщо вони народжені живим, щирим почуттям актора, вже по одному цьому безпремінно будуть виразними. Це неправильно. Дуже часто буває, що актор живе щиро і виявляє себе правдиво, а глядач залишається холодним, тому що переживання актора не доходять до нього.

Зовнішня техніка повинна дати акторській грі виразність, яскравість, дохідливість.

Які ж якості роблять акторську гру виразною? Чистота і чіткість зовнішнього малюнка в рухах і речах, простота і ясність форми вираження, точність кожного сценічного кольору, кожного жесту та інтонації, а також їхня художня зацікавленість.

Але це все якості, якими визначається виразність акторської гри в кожній ролі і в кожній виставі. А бувають і особливі засоби виразності, які кожного разу диктуються своєрідністю сценічної форми даної вистави. Ця своєрідність пов'язана перш за все з ідейно-художніми особливостями драматургічного матеріалу. Одна п'єса вимагає монументальної і строгої форми сценічного втілення, в другій необхідні легкість і рухомість, третя вимагає ювелірної роботи, незвичайного тонкого акторського малюнка, для четвертої потрібна яскравість густих і соковитих побутових кольорів.

Здібність актора підкоряти свою гру, крім загальних вимог сценічної виразності, особливим вимогам форми даної вистави, покликаний точно і яскраво виразити його зміст, є однією з найважливіших ознак високої акторської майстерності. Народжується ця здібність в результаті взаємодії зовнішньої і внутрішньої техніки.

Це поєднання повинен здійснювати викладач акторської майстерності. Він це зробить легше і успішніше, ніж викладач допоміжних дисциплін, робота якого пов'язана з діяльністю педагога, що веде курс акторської майстерності.

2.2. Педагогічні та режисерські методи Вахтангова

Акторські школи і студії, в яких працював Вахтангов, важко порахувати. Крім Першої і Мансуровском студій Вахтангов викладав і в Другій студії МХТ, читав лекції за системою Станіславського в «Культур-лізі», в Пролеткульті, в студіях Б. Чайковського та А. Гунст. У Шаляпінській студії він проводив репетиції «Зеленого папуги». Працював на Пречистенских курсах робітників. Брав участь в організації Пролетарській студії робочих Замоскворецького району, організував Народний театр у Б. Кам'яного моста, де грала Мансуровском студія.

Робота в різних студіях давала Вахтангову величезний людський і акторський матеріал. Він жадібно і пристрасно любив акторів. І завжди намагався ближче пізнати людину, з яким спілкувався, випробувати його творчі можливості, в кожній людині знайти актора. Весь душевний запал Вахтангова полягав в тому, щоб «робити акторів». Добре відомий принцип, за яким він відбирав виконавця на роль - не того, хто краще, а того, хто непередбачуваний.

Незважаючи на велику кількість колективів, в яких працював Вахтангов, головною справою його життя слід вважати все-таки Третю студію. Цією студією було віддано особливо багато душевних сил, і саме тут формулювалися багато театральних ідей Вахтангова.

1. Принцип студійності.

Виховання актора Вахтангов, так само, як і Сулержицький, починав ні з роботи над зовнішньою технікою, і навіть не з техніки внутрішньої, але з самого поняття «студійності». Вахтангов вважав, що надмірна погоня за художніми насолодами шкідлива молодому артисту. Студія – це такий заклад,

яке ще не повинно бути театром. Студієць повинен зберігати чистоту перед богом мистецтва, не бути цинічним в дружбі і строго дотримуватися етичних норм. Велику дисципліну МХТ Вахтангов перетворив в театральну магію. «Студійних, говорив Вахтангов, це перш за все дисципліна. Немає дисципліни, немає студії».

У Третій студії була створена своєрідна ієрархія її учасників відповідно до міри їх студійності. Ступінь таланту при цьому окремо не враховувалася. Студійці ділилися на: дійсних членів студії; членів студії; членів-соревнователів. Студією управляло збори дійсних членів, яке за результатами року переводило соревнователів в члени, або зовсім виключало зі студії. Пізніше структура студії була змінена. Була створена Рада, який не обирали, а «визнавали».

Однак життя вахтангівської студії зовсім не обмежувалася радощами людського спілкування. Студійці займалися все-таки не самоочищенням, але театром. Заняття вели блискучі актори МХТ, Першої студії (Бірман, Гиацинтова, Пижова) і найстаріші члени Студії. Після проходження початкового курсу, студійці потрапляли у своєрідну педагогічну асистентуру, займалися з знову прийнятими.

У Третій студії накопичувальний період був дуже довгим. Перші збори відбулося в кінці 1913 року, а повноцінні вистави почали випускатися лише в 1918-у (постановку «Садиби Панін» і «Виконавчі вечора» слід вважати лише студійною роботою). Після реорганізації студії в 1919-у році Вахтангов заявив, що часи Мансуровском студії, п'ять років формувала групу акторів, закінчилися. Студія вступає на новий шлях – шлях трупи. Потрібно нове життя, нова етика, нові взаємини.

Принцип студійності був доповнений нерозривною формулою: «Школа – Студія – Театр». Три в одному. Студія зберігає сам дух мистецтва. Школа виховує професійних акторів певного типу, єдиної естетики. Театр – місце справжнього творчості актора. Театр не можна створити. Театр може утворитися тільки сам собою, зберігаючи в собі і школу і студію.

Таким чином, формула «Студня – Школа – Театр» є постійною і універсальною для будь-якого справді творчого театрального колективу.

2. «Школа».

Хоч Вахтангов і говорив, що головна помилка шкіл та, що вони беруться навчати, між тим, як треба виховувати – у своїй власній педагогічній діяльності він одночасно і виховував і навчав. Завдання педагога визначалися їм так: знайти індивідуальність учня, розвинути його природні здібності і «спрагу творчості», щоб у актора не було відчуття: «не хочу грати». Дати прийоми і методи підходу до роботи над роллю в театрі – навчити володіти увагою, розбирати п'єсу на шматки. Виробити зовнішню техніку, внутрішню техніку, розвинути фантазію, темперамент, смак – другу природу актора.

Твердячи постійно про високу місію студії, Вахтангов заявляв, що театральна релігія у нього є – це той бог, якого вчить молитися Костянтин Сергійович. Як і у Станіславського, мова у Вахтангова йшла, перш за все, про затискачах і про свободу м'язів, яка неможлива без зосередженості уваги, без спрямованості уваги на певний об'єкт. Творити можна лише тоді, коли є віра у важливість своєї творчості. Для віри потрібно виправдання, тобто розуміння причини кожного даного дії, стану. Вахтангов виділяв ряд елементів, які повинен вміти виправдовувати актор: 1) позу, 2) місце, 3) дію, 4) стан, 5) ряд нескладних положень. Завдання педагога за допомогою вправ розвинути в акторі здатність до виправдання всього свого сценічного життя.

Акторська віра ґрунтується на особливій сценічній наївності. Актор не може не знати, що він знаходиться на сцені, але завдяки вірі, може правдиво відгукуватися почуттям на вимисел. Йому зовсім не потрібно переконувати себе в тому, що сірникову коробку - це пташка. Досить завдяки наївності і вірі, щиро і серйозно ставитися до сірникової коробці, як до живої пташці.

Оволодівши свободою м'язів, зосередженістю, виправдавши свої сценічні дії вірою, актор створює коло уваги. Все існування актора на сцені підпорядковане певної сценічної задачі. Завдання існує в кожен момент акторської гри, і саме вона визначає і віру, і внутрішнє коло актора.

На думку Вахтангова, сценічна задача складається з трьох елементів: 1) з дієвою мети (для чого я вийшов на сцену); 2) бажання (заради чого я здійснюю цю мету); 3) способу виконання, або, як ми будемо називати, - пристосування.

Вахтангов був переконаний, що сценічної завданням може бути тільки дія, але ніяк не почуття.

Вахтангов, залишаючись у сфері театру переживання (а не уявлення), відчували актора зображати на сцені почуття. Актор повинен переживати на сцені свої справжні почуття, але не повинен їх «грати». Сценічне почуття народжується з сценічної задачі. На кожній виставі виконавець «переживає», але переживає він повторно, афективні почуття.

На феномені афективного почуття будується вся практична робота актора над роллю. При повторенні того чи іншого сценічного обставини (дії), почуття, знайдене в душі актора раніше, виникає знову. Так і створюється стабільний малюнок ролі, який закріплюється в спектаклі.

Важливе значення у вихованні актора має почуття внутрішнього темпу, мистецтво володіння підвищеної і зниженої енергією. Знижена енергія – меланхолія, нудьга, смуток. Підвищена – радість, сміх. Одне і те ж фізична дія в різному енергетичному стані має абсолютно різний сценічний малюнок, вимагає різних пристосувань.

Перебуваючи в колі уваги, розуміючи свою сценічну завдання, знайшовши вірні афективні почуття і різноманітні пристосування, визначивши енергетичні темпи, актор практично повністю опановує своєю внутрішньою технікою. Однак на сцені він знаходиться не один. І від майстерності його спілкування з партнером залежить ефект тієї чи іншої сцени. Спілкування полягає в передачі один одному своїх почуттів: моє живе діє на партнера і назад – живе партнера діє на мене. При спілкуванні об'єктом є жива душа. Якщо партнер не «живе» справжнім (афективною) почуттям - починається несмачне «уявлення».

Вахтангов пропонував артистам для перевірки істинності театрального спілкування такий етюд: «Ось вам коробка, тепер скажіть, що вона золота,

причому мені не важливо, що ви вірите, а нехай ваш партнер повірить, що вона золота». Цілком очевидно, що в роботі над внутрішньою технікою Вахтангов діяв відповідно до розробками К. Станіславського, творця системи. Але він зовсім не вважав необхідною мхатівську «четверту стіну». Насильницьке відчуження від залу безглуздо. Завдання актора, впливати на глядача. А для цього йому потрібна не тільки розроблена внутрішня техніка, а й ефективна техніка зовнішня.

У записнику 1921 р. Вахтангов склав план першочергових лекцій у Першій студії: «Про сценічний ритм», «Про театральну пластику», «Про жести і про рухи зокрема», «Про сценізм (ритм, пластичність, чіткість, театральне спілкування)», «Про театральній формі і театральному змісті», «Актор – майстер, що створює фактуру», «театр є театр. П'єса – вистава», «Мистецтво подання, майстерність гри». Від зовнішньої техніки актора залежить ступінь його «заразливості», міра впливу на глядача. Це зовсім не означає, що зовнішня техніка може мати якесь самостійне значення поза сценічних переживань артиста. Актор повинен знайти такі зовнішні театральні форми, щоб до глядача максимально доходив тонко розроблений внутрішній малюнок.

3. «Театр»: Актор і образ.

У театральній методикою Вахтангова особливу цінність представляє її режисерська частина, мистецтво постановки спектаклю, прийоми спільної роботи режисера і актора над сценічним образом.

Роботу актора над роллю Вахтангов називав творчою частиною системи, і вважав, що система, сама по собі, не визначає ні стилю постановки, ні жанру вистави, ні навіть самих способів акторської гри. Працювати на роллю означає шукати, розвивати в акторі відносини, потрібні для ролі. Щоб зрозуміти образ, потрібно відтворити його почуття, а потім висловити ці почуття сценічно. Актор, правдиво існуючий на сцені, це такий актор, який в один і той же час і живе в запропонованих обставинах ролі, і контролює своє сценічне поведінку.

Первісна робота театру над п'єсою полягає в аналізі п'єси. У Плані системи 1919 року Вахтангов розділив цей процес на чотири етапи: перше

читання, літературний розбір, історичний розбір, художній розбір, театральний розбір; розподіл на шматки; наскрізне дію; розтину тексту (підтекст).

У Вахтангова при роботі над роллю йшлося завжди про внутрішній перевтіленні актора, про «вирощуванні» образу (зерна ролі) в його душі. У вахтангівської методикою роботи актора над роллю зовнішнє і внутрішнє завжди співіснувало на рівних. Кожна фізична дія в театрі має мати внутрішнє виправдання, а будь-яка характерність не може бути «приліпленою» – вона не примус, а природний стан, зовнішнє вираження певної внутрішньої сутності.

Вахтангов не любив довгих розборів п'єс за столом, але відразу шукав дію, намагався намацати тип образності п'єси і психологічну сутність окремих персонажів.

Вахтангов режисер вчив актора в роботі над роллю звертати основну увагу не на слова, а на дії і на почуття, які ховаються за діями, т. е. на підтекст, на підводні течії. Слова іноді можуть навіть суперечити почуттям. Репетиції Вахтангова були нескінченними, нескінченними імпровізаціями акторів і режисера.

Вахтангов-режисер впливав на акторів самими різними способами. Його головним творчим методом був показ. Покази часом перетворювали репетиції в моноспектакль, в якому режисер демонстрував свої блискучі акторські мініатюри. Показуючи акторові, Вахтангов діяв сугестивному методом, тобто методом навіювання, прагнучи не просто змусити виконавця зробити щонебудь, але «розворушити» його фантазію в пошуках вірного самопочуття. Він заражав актора і своїм темпераментом, і своєю наївною вірою в образ.

Коли повністю дозріває зерно ролі, акторові не треба піклуватися про виявлення тих чи інших рис внутрішньої і зовнішньої фізіономії образу. Сама художня природа актора веде його. Залишається тільки свято, свобода творчості, радість відчуття сцени. Це і є справжнє акторське натхнення, коли всі частини акторської роботи і елементи внутрішньої техніки і техніки зовнішньої бездоганно відшліфовані. Актор вільно імпровізує, причому, кожен його експромт внутрішньо підготовлений, впливає з зерна ролі.

Мрія про актора-імпровізатор, що грає від зерна ролі, була однією з улюблених ідей Вахтангова. Режисер мріяв, що коли-небудь автори перестануть писати п'єси, тому що в театрі художній твір повинен створювати актор. Актор не повинен знати, що з ним буде, коли він йде на сцену. Він повинен йти на сцену, як ми в житті йдемо на який-небудь розмову.

Розглянувши еволюцію естетики Вахтангова і коротко ознайомившись з його педагогічними і режисерськими методами, ми впритул наблизилися до поняття «фантастичного реалізму», з найбільшою повнотою реалізованому в двох його останніх спектаклях: «Гадібук» і «Принцеса Турандот».

«Фантастичний реалізм» останніх вистав Вахтангова.

Свій театральний метод Вахтангов незадовго перед смертю став називати «фантастичним реалізмом», заявляючи, що принцип: «в театрі не повинно бути ніякого театру» повинен бути відкинутий. У театрі повинен бути саме театр. Для кожної п'єси необхідно шукати спеціальну і єдину сценічну форму. І взагалі, не треба плутати життя і театр. Театр не копія життя, але особлива дійсність. У певному сенсі, свєрхреальність, конденсація реальності. При цьому режисер зовсім не відмовлявся від принципів психологічного реалізму, від внутрішнього духовного техніки актора. Він як і раніше вимагав від акторів справжності почуттів, заявляв, що справжнє сценічне мистецтво настає тоді, коли актор приймає за правду те, що він створив свого сценічного фантазією.

Театр ніколи не зможе стати абсолютною реальністю – оскільки існує умовність сцени, акторів, які представляють інших людей, вигадані персонажі і ситуації п'єси. «Фантастичний реалізм» - реалізм тому, що почуття в ньому справжні, людська психологія реальна. Фантастичними ж є самі умовні сценічні засоби. Актор не повинен натуралістично зображати персонаж. Він повинен грати його, користуючись всім арсеналом сценічної виразності.

Глядач у театрі «фантастичного реалізму» не забуває, що він в театрі, проте це зовсім не перешкоджає ширості його почуттів, непідробності його сліз і сміху. Завдання «фантастичного реалізму» у будь-якій постановці – знайти театральну форму, що гармоніє з вмістом і що подається вірними засобами.

Вершини «фантастичного реалізму» Вахтангова його останні спектаклі. Вахтангов прагнув до з'єднання декількох планів: справжності почуттів і яскравою умовної театральності, сусідству живого актора і грається ним образу.

Так що справа полягала не в самому матеріалі п'єси, а в принциповому підході Вахтангова до будь-якого драматичного матеріалу як до приводу для створення театрального організму того типу, який він називав «фантастичним реалізмом».

Отже, Євген Багратіоновіч Вахтангов, що виріс як майстер в надрах Московського Художнього театру, скоїв протягом декількох років таку духовну і творчу еволюцію, яку важко укласти і в кілька десятиліть. Риси нового театру відчувалися їм настільки яскраво і настільки переконливо, що Художній театр з полюванням визнав, що саме Вахтангов «надав зрушення в його мистецтві».

Сучасність театрального мистецтва розумілася Вахтангова не в особливій злободенності сюжетів, але в тому, щоб сама форма вистави відповідала духу часу. Взагалі ж, як зауважував П. Марков, темою всього театральної справи Вахтангова стало «звільнення підсвідомих сил актора до прориву в нові театральні форми». У його «фантастичному реалізмі» людські почуття справжні, а засоби виразності умовні, форма фантазує театром з реального матеріалу п'єси, що відбиває справжнє життя.

Необхідні елементи будь-якого театральної вистави по-Вахтангову: П'єса, як привід для сценічної дії. Актор, майстер, озброєний внутрішньої і зовнішньої технікою. Режисер, скульптор театральної вистави. Сценічний майданчик – місце дії. Художник, музикант та ін. співробітники режисера. Всі ці елементи складають єдиний і живий у всіх своїх частинах організм вистави.

Актор в новому театрі повинен посилити всі свої здібності від сили голосу і дикції до вміння донести до глядача найтонші психологічні переживання. Актор просто зобов'язаний оволодіти всіма засобами впливу, яких у нього не так вже й багато: обличчя, тіло, міміка, голос, рух, переживання, темперамент.

Театр майбутнього, здатний передавати всю повноту життя людського духу, Вахтангов бачив в формах амфітеатру, де найкраще видно кожен рух акторської душі, вираз його очей, кожен майже неловимий жест. Головним в цьому скоєному театрі стане актор, який, з'єднавши досконалу внутрішню техніку з розробленою технікою зовнішньої, перетвориться в справжнього майстра-імпровізатора, органічно живе на сцені і максимально впливає на глядача, що творить фактуру театру «фантастичного реалізму», а не просто грає ту чи іншу роль, відведену йому п'єсою.

Є. Вахтангов знайшов в особі Михайла Чехова свого актора, учня, соратника. Учень К. Станіславського заперечував побутовий театр, «характерних» акторів, і в пошуках «гармонії змісту, форми і матеріалу» прийшов до ідеї «фантастичного реалізму», який поєднує правду життя і специфічну умовність театру. Режисер ставив вистави, використовуючи гротеск. Є. Вахтангов утверджував пріоритет особистості актора над образом, який він створює. Для нього театр – це все одразу: і класичний текст, й імпровізація, і глибоке акторське перевтілення, і вміння бачити образ з боку.

Як і К. Станіславський, Є. Вахтангов вважав творчість актора визначальною у виставі. Але він пропонував відмежувати особистість виконавця від того образу, який він втілює на сцені. Так уперше в історії театру виникла межа між персонажем й артистом. Актор міг виходити в звичайному одязі й розмовляти на злободенні теми, а потім на сцені ж переодягатися й перевтілюватися в персонажа п'єси. У його знаковій виставі «Принцеса Турандот» за казкою Карло Гоцці поєднувалася карнавальна видовищність із сильними внутрішніми переживаннями. На сцені відбувалась театралізована, яскрава, святкова гра. І саме гра актора з глядачем, з театральним образом, з маскою стає основою вистави, вистави-свята. Театр Вахтангова – це найбільш яскраве, сучасне втілення тих ідей, які утвердив в театральному мистецтві К. Станіславський. Його ідеї живуть у кращих сценічних роботах театру, який носить ім'я Вахтангова.

2.3. Ідеї Леся Курбаса та традиції виховання актора в українській театральній школі

Постійний пошук нових методів виховання актора – митця сцени, впровадження в навчальний процес новітніх технологій – це об'єктивна вимога часу, оскільки театральне мистецтво для свого розвитку потребує прогнозування основних тенденцій суспільного соціокультурного прогресу. Театральна школа вже сьогодні готує митця, який буде потрібен театру через 4-5 років. Такий актор і режисер повинен бути сучасним не лише зараз, а й у майбутньому вміти відгукуватись на потреби суспільства та мистецтва театру.

Для професії актора особливої ваги набуває вміння відчувати особливості індивідуальної манери автора, стилю епохи, ознак часу та мистецького напрямку. Досконале володіння зовнішньою та внутрішньою акторською технікою – це умова потрібності актора, його зайнятості у репертуарі, відповідності його фахової підготовки сучасним вимогам театральної режисури та готовності до творчого експерименту.

Режисура майбутнього – це перш за все співзвучна часові світоглядна та ідейна позиція, відповідні естетичні ідеали, досконале володіння технологією режисерського мистецтва, постановочними виразними засобами та відчуття потреб глядача і вміння прогностично їх формувати. Режисер повинен уміти спілкуватись з різноманітними за стилем авторами, з різножанровою драматургією, вирішувати її у сучасній манері, доступній та зрозумілій глядачам.

Якщо педагог, який виховує митця сцени, зупиняється на шляху свого професійного вдосконалення, то, за влучним виразом Ю. Бобошка, «цей смолоскип, переданий з рук у руки, дещо чадить і відгонить віджилим шаблоном» [15].

Смолоскип сценічних традицій перейняли від корифеїв українського та російського театру сучасні вихователі майбутніх акторів і режисерів.

М. Щепкін, М. Заньковецька, П. Саксаганський, М. Кропивницький, І. Карпенко-Карий та інші діячі української сцени сформуvalи основні засади виховання актора українського національного театру, розробили методики акторської школи. Не можна залишити без уваги також вплив К. Станіславського на українську театральну школу, так само, як і на процеси виховання діячів театру в усьому світі. Відкриття Станіславським на початку ХХ сторіччя свідомих шляхів до підсвідомого в мистецтві актора неминуче вплинуло на розвиток та вдосконалення методик виховання актора. В. Неллі, Г. Юра, Д. Алексідзе, М. Хохлов, В. Карасьов та інші відомі театральні педагоги не лише перенесли досягнення російської професійної театральної школи на національний ґрунт, а й віднайшли можливості розвивати її та вдосконалювати у своїй практичній діяльності в українській школі виховання актора. За аналогією зі школами-студіями МХАТУ, учні Станіславського – Є. Вахтангов, В. Мейєрхольд, О. Таїров та інші – кожен по-своєму шукали шляхи розвитку ідей вчителя. Так, в умовах студійної роботи був створений фантастичний реалізм Вахтангова, біомеханіка Мейєрхольда та інші знахідки в галузі акторського мистецтва та театральної педагогіки. Розроблені учнями К. Станіславського методи виховання актора драматичного театру ставали надбанням інших театральних шкіл.

Продовжувачі вчення К. Станіславського – М. Кнебель, Ю. Завадський, М. Чехов, М. Горчаков, М. Кедров, А. Попов та інші – кожен по-своєму розвивали і доповнювали методики виховання актора і режисера в театральній школі. Особливу увагу українські театральні педагоги приділяють творчій спадщині Л. Курбаса, яка одночасно з системою розроблялась в Україні на хвилі експерименту та революційного творення нового світу.

Засновник новаторського Молодого театру (1917–1919), Київського драматичного театру (1920–1921), мистецького об'єднання «Березіль» (1922–1935) Лесь Курбас кардинально змінив вигляд української сцени, наповнив її розмаїттям ідей і форм, підніс на якісно новий рівень. З ім'ям Курбаса пов'язане не тільки створення режисерського театру в Україні, але й власної

концепції сценічного мистецтва, власної акторської та режисерської школи. О. Курбас був людиною для свого часу надзвичайно освіченою, європейського спрямування, він не мав перед очима зразків мхатівських вистав, а творив власний театр, театр революційної доби, у гострій полеміці з традиційним театром, що тяжів до життєподібних, життєвідтворювальних форм. Він творив свій театр на революційних новаторських засадах у колі соратників А. Бучми, Н. Ужвій, В. Василька, Б. Тягна, В. Чистякової, М. Терещенка та інших. Він створював актора нової доби – актора театру акцентованого впливу і акцентованого вияву [7]. Його методики розроблялись в унікальних умовах лабораторії-майстерні мистецького об'єднання «БЕРЕЗІЛЬ», яке фактично було прообразом професійної театральної школи.

О. Курбас заснував у Києві театральну майстерню (студію) «Березіль» у березні 1922 року. До складу мистецького об'єднання «Березіль» входило 5 театральних майстерень, 2 із них – на периферії: у Білій Церкві та Борисполі. Поруч з майстернями працювало біля 10 станцій (комісій), які розробляли багато проблем, пов'язаних із мистецтвом нового театру.

4 березня 1923 року Лесь Курбас заснував першу на Україні режисерську лабораторію. До складу першого набору цієї лабораторії ввійшли: В. Василько, Й. Шевченко, С. Бондарчук, В. Затворницький, Г. Ігнатович, Ф. Лопатинський і П. Долина.

О. Сердюк згадував, що йому багато доводилося бувати разом із Курбасом, і ніколи він не чув від нього чогось зневажливого на адресу корифеїв і класичного репертуару. Ще про одну прекрасну традицію, перейняту від корифеїв і утверджену Курбасом, часто згадують театральні діячі-соратники видатного режисера і педагога. Це культура мови, що є ознакою культури актора, рівнем культури театрального колективу в цілому. Є такий термін – «акторський принос», коли актор після, так би мовити, офіційної проби або залишається в театрі і працює «понаднормово», або вдома щось доробляє в ролі, знаходить і другого дня «приносить» режисерові результат своєї творчості. Курбас вимагав саме такої, самостійної роботи.

Курбас, організовуючи «Березіль», створив цілий ряд молодіжних експериментальних студій, так званих майстерень, які в майбутньому мали вирости в повноцінні театри. Він мав у своїх майстернях до 200 учнів. Педагогічний аспект мистецької програми «Березоля» передбачав формування режисерської та акторської шкіл, які виходили не з потреб «прецеденту», а прагнули структуризувати і систематизувати різноманітний досвід, в тому числі й досвід інших шкіл і напрямків. Центральний мотив цієї діяльності через спільну для всіх систему навчання (акторів, режисерів, сценографів) – утворити духовне й естетичне тло для єдиної мистецької школи.

Програмні засади підготовки режисерів реалізувалися в ідеї інституту на виробництві (за виразом М. Верхацького) через максимально можливе зближення навчального та виробничого процесів.

Структурне оформлення практики виховання режисерів ставало більш складним і довершеним. Достатньо дослідити діяльність режлабу (режштабу) – творчого організму спеціально створеного для здійснення трьох завдань:

- бути інтелектуальною базою для підготовки мистецького продукту (вистави);
- бути органом, що керує діяльністю всіх ланок МОБу (станціями, комісіями, лабораторіями);
- бути центром теоретичного осмислення й узагальнення досвіду, ланкою що створює словник театральних термінів (фактично визнання критеріїв).

Тут водночас організовувалася педагогічна, журналістська, популяризаторська та літературна діяльність молодих режисерів.

Результат такої титанічної педагогічної праці О. Курбаса та його сподвижників – чотири випуски потужного гурту українських режисерів, перше здійснення ідеї виховання режисера на виробництві з опорою на виключно потужну інтелектуальну, творчу, духовну базу [4].

Тоді ж виокремлюються методики виховання акторів та режисерів. Підвалини акторської майстерності в театральній школі Леся Курбаса закладалися двома основними шляхами. Перший – гранична локалізація

окремих складових професійної вправності і праця над їхнім вдосконаленням: робота численних станцій, комісій, лабораторій приміром слова, голосу, хореографії тощо. Другий – засвоєння різних технологій праці над роллю та експериментальні засоби аналізу та синтезу самої природи акторської творчості (передусім заняття з так званої практики сцени). Саме у цьому напрямку відбувався найбільш плідний розвиток традиційних методик виховання актора та його професійного навчання.

Результат такого творчого розвитку традиційних методик – радикальне професійне переозброєння акторів березільської школи. Особливо акцентувалася робота, спрямована на зміцнення інтелектуальних підвалин творчості. У процесі навчання акторської майстерності постійно йшла боротьба з неконтрольованою рефлексією: зберігаючи емоційність виконання, актор повинен був відмовитись від традиційної гри «нутром».

Курбас не виступав руйнівником кращих традицій корифеїв. Навпаки, як митець він цінував їх. Він завжди пам'ятав про набутки корифеїв і неодноразово наголошував на цьому у пресі, на лекціях для акторів і режисерів, під час диспутів, спрямованих проти рутини й застою в мистецтві. Лесь Курбас був режисером-реформатором. Він зумів у важкий революційний час вистояти, творити нове, українське і підтримувати та берегти старі, кращі традиції театру корифеїв, під впливом яких він зростає.

Система виховання акторів О. Курбаса складається з цілого ряду законів: закон мотивації, закони перспективи, закон сприймання світу, закон фіксації, закон послідовності діяння, закон ритмічності, закон контрастів, світлотіні тощо. На жаль, обсяг статті не дозволяє детально зупинятись на кожному з названих законів, але слід зауважити, що ці закони є прямим результатом розвитку та вдосконалення відомих на той час традиційних методів виховання актора. В режисурі Курбаса є багато спільного з пошуками Станіславського, Мейерхольда, Вахтангова, Таїрова, Рейнгарта, Крега та інших. Цінність Курбасової практики полягає саме в передбаченні, якщо навіть це були помилки й проби, які потім лягли в основу режисерського театру ХХ століття.

Олександр Степанович Курбас був не лише талановитим постановником вистав, режисером-філософом, але й педагогом. Він створив школу театральної майстерності, яка відіграла дуже велику роль у дальшому розвитку театру. Виховав для України величезну плеяду першорядних режисерів і акторів, серед яких М. Крушельницький, А. Бучма, Р. Нещадименко, В. Василько, Г. Ігнатович, Б. Тягно, В. Скляренко, Л. Геккебуш, Л. Болобан, І. Мар'яненко, Я. Бортник, О. Сердюк, С. Федорцева, М. Верхацький, Д. Антонович, В. Чистякова та багато інших, які увійшли в історію українського театру, створили вистави й образи, що належать до золотого фонду української культури. Це була справжня мистецька школа.

Л. Курбас на ниві української театральної культури переосмислив досвід своїх попередників і сучасників, використав елементи реалістичної акторської школи та поетично умовної режисури. Традиційні методи виховання актора та роботи над роллю дали поштовх умовно реалістичному напрямку тодішнього українського театру. Він виховав численну кількість учнів, які вважали, що він розвивав кращі традиції театру корифеїв, своєю творчістю тяжів до Станіславського, до пошуків Є. Вахтангова та інших митців того складного періоду. Та разом із тим Л. Курбас створив свій неповторний театр. Уже перші його постановки «Царя Едіпа» та «Горе брехунів» дали можливість вбачати багатогранність його режисерсько-новаторських замислів і широту розмаху. Театрові прямих життєвих відповідностей Курбас протиставив зовсім іншу систему сценічних умовностей, яку назвав системою образного перетворення. Не мистецтво у формах життя, а життя у формах мистецтва – ось що стало основною засадою його театру, театру широких філософських узагальнень, який у самотньому українському варіанті виразив найважливіші естетичні тенденції й пошуки, властиві європейській театральній культурі ХХ ст.

Микола Йосипенко свого часу, характеризуючи діяльність театру Леся Курбаса, писав, що Курбас проводив організовану й надихаючу студійну роботу, яка виховала для сучасного театру цілу плеяду видатних майстрів. Леся Курбас запропонував творчу дисципліну, «запальний ентузіазм і віру у нове

мистецтво майбутнього». Він знаходив мужність у подоланні труднощів і винахідливість у формуванні вистав. Молодий театр мав магнетичний вплив на працівників сцени взагалі, закликаючи їх до подолання віджилих, шкідливих традицій, до творчого пошуку.

За весь час існування Молодого театру режисери зробили лише п'ятнадцять постановок, але настільки оригінальне явище – цей театр – на тлі української театральної культури, так різко він свого часу порвав із традиціями, такі сильні поштовхи дав до життя і подальшого розвитку театру в Україні, що вся його робота вимагає спеціальних досліджень і широкої історичної оцінки.

Творча спадщина Леся Курбаса поволі повертається до нас. З'явилась значна частина спогадів і статей, які належать колишнім молодотеатрівцям і березільцям, учням і соратникам реформатора національного театру. Ґрунтовні розвідки, присвячені його творчості, опублікували В. Василько, М. Верхацький, Х. Водяний, О. Комишин, Р. Скалій, Ю. Бобошко, Н. Кузякіна, Н. Корнієнко та ін. Видавництво «Дніпро» 1988 року випустило однотомник мистецької спадщини Курбаса, в якому вміщено різні її жанри, режисерські щоденники і філософсько-театрознавча естетика, цикли лекцій з режисури та практики сцени, маніфести, виступи в періодиці 20-х років, стенограми бесід та інтерв'ю, переклади й драматичні твори. Видобуто з архівів і систематизовано величезний матеріал, опублікування якого засвідчує повернення доробку видатного майстра. Це означає практичне відновлення основоположних підвалин будівництва української національної культури [5; 7].

Зусиллями багатьох вчених, театрознавців, майстрів сцени та театральної педагогіки зроблено чимало у вивченні творчої та педагогічної спадщини Л.Курбаса, його шляху у мистецтві та ідей виховання актора й режисера. Але практичне освоєння та реалізація величезного доробку, ідейно-естетичного змісту творчої діяльності Леся Курбаса потребує ще детальнішого вивчення, масштабнішого й більш поглибленого, ніж це було досі.

Розвиток і оновлення традиційних методик виховання актора в театральній школі відбувається постійно і щоденно. Не лише маститі педагоги з

вченими та почесними званнями, з великим досвідом творчої та педагогічної роботи, а й молоді актори і режисери, викладачі майстерності актора і режисури, сценічної мови та інших спеціальних дисциплін у своїй практичній діяльності творчо використовують ідеї Л. Курбаса у фаховому навчанні актора. Проблема з точки зору педагогічної науки вирішується емпіричним шляхом і потребує серйозного дослідження, розробки конкретних методик, вивчення та узагальнення практичного досвіду реалізації ідей видатного українського режисера та творчої спадщини інших відомих діячів театрального мистецтва, а також наших сучасників.

Лесь Курбас про виховання актора. Особливу увагу українські театральні педагоги приділяють творчій спадщині Леся Курбаса, яка розроблялась в Україні на хвилі експерименту та революційного творення нового світу. Його називають «людиною, яка була Театром».

Театральне покликання Леся Курбаса бере початок із родинного середовища (батько і матір були відомими галицькими акторами) і розвивається в Австро-Угорській імперії, де він знайомиться з європейським театром, зокрема, німецьким. Майбутній актор бачить вистави німецького режисера-реформатора М. Рейнгардта, захоплюється німецьким актором О. Моїссі, читає книги німецького теоретика й режисера Г. Фукса, англійського режисера, новатора театральної думки Г. Крега. Згодом вирушає до Відня вивчати філософію і тут формуються основи його творчого бачення мистецтва.

Леся Курбасу імпонують ідеї австрійського філософа-містика Рудольфа Штайнера. Його філософія близька до сну, галюцинації, міражу. Так митець починає захоплюватись експресіонізмом. Пройшовши шлях від Гуцульського театру Гната Хоткевича до театру М. Садовського у Києві, Лесь Курбас виношує ідеї реформування українського театру. Його блискуче прочитання ролі Хлестакова в «Ревізорі» М. Гоголя здивувало всіх: «Напустив всілякої чортівні цей галичанин», – писали про нього.

У 1916 р. Лесь Курбас засновує новаторський Молодий театр (1917–1919), згодом Київський драматичний театр (1920–1921) та Мистецьке

об'єднання «Березіль» (1922–1935). Він «кардинально змінив вигляд української сцени, наповнив її розмаїттям ідей і форм, підніс на якісно новий рівень. Він створив не тільки своєрідний режисерський театр в Україні, але й власну концепцію сценічного мистецтва, власну акторську та режисерську школи» [3]. Лесь Курбас експериментує, здійснює постановки, які дивують виваженою, математично чіткою пластикою акторських масовок («Газ» Кайзера – актори за допомогою різноманітних акробатичних пристроїв конструюють образ тіл-гвинтиків моторошно-гігантської машини).

У виставі за романом Ептона Сінклера «Джиммі Гігінс» Лесь Курбас вводить екран, на якому відбувалось продовження сценічної дії. Події на сцені й екрані монтуються перед глядачем у єдиний фільм-виставу. У цій самій виставі митець досягає ще одного цікавого ефекту – потік думок головного героя Джиммі відтворює масовка акторів. Вони виконують «істеричний» танок майже дитячої радості маси, натовпу» [8].

У першій в історії українського театру постановці шекспірівської п'єси «Макбет» Лесь Курбас використав «ефект відчуження», який полягав у тому, що актор діяв на сцені і як персонаж, і від власного імені. Найбільш повно це втілено в ролі Блазня. А. Бучма, який її виконував, переходив від звичайної людини до «гравця» і навпаки, коментуючи те, що діялось на сцені.

Саме ці три вистави Леся Курбаса, – «Газ», «Джиммі Гігінс» та «Макбет» – найбільш повно розкривають режисерські та акторські новації митця.

Лесь Курбас творив свій театр на революційних новаторських засадах у колі соратників: А. Бучми, Н. Ужвій, В. Василька, Б. Тягна, В. Чистякової, М. Терещенка та інших. Сутність театру Леся Курбаса детально описав у своєму дослідженні «Парадокс Курбаса» український театрознавець, мистецтвознавець, театральний педагог, режисер О. Клековкін: «Найважливішу ознаку доби, в якій пощастило жити й творити Курбасові, зумовлено спробами створення державного театру, тобто реалізацією ідеї, відомої в Україні ще з ХІХ століття під назвою національного театру, який мислився у формі, вже виробленій іншими європейськими країнами – як імператорська сцена,

королівський театр і т. ін.» [16]. Як зазначають досвідчені театральні педагоги Н. Биченко та О. Богатирьов, він створював актора нової доби – актора театру акцентованого впливу й акцентованого вияву [3]. Це поділ на види театрив.

Василь Василько згадував: «Л. Курбас висунув учення про театр акцентованого вияву і театр акцентованого впливу. У театрі акцентованого вияву першорядну роль відіграє закон життєвої правдоподібності. Цей театр цікавиться мотивами, причинами, зв'язком вчинків дійових осіб, діалектикою розвитку образу, суперечностями стосунків, найдосконаліше виявляє побутові деталі. Такий метод потребує концентрованої подачі дії, ситуації, характеру, намагається виявити загальне в одиничному, висуває на перший план драматурга й актора. Глядач у цьому театрі дивиться, спостерігає. Театр вияву дотримується принципу «четвертої стіни», його спектаклі звернені насамперед до персонажів, тобто глядачі йдуть не в театр, а, як висловився К. Станіславський, у гості до «трьох сестер». Тут усе як у житті: актори й режисери намагаються копіювати дійсність, створити ілюзію її.

У театрі акцентованого впливу спектакль звернений до глядачів. В ім'я виявлення великої соціальної чи політичної правди цей театр дозволяє собі відходити від звичних норм життєвої правдоподібності» [7].

Леся Курбас акцентував особливу увагу на зміцненні інтелектуальних підвалин творчості. Актор повинен був відмовитись від традиційної гри «нутром». Методики Курбаса розроблялись в унікальних умовах лабораторії-майстерні Мистецького об'єднання «БЕРЕЗІЛЬ», яке фактично було прообразом професійної сучасної театральної школи. Режисер вважав, що треба «всюди закладати студії і закладати по собі вогнища українського театру» [10].

М. Верхацький зазначає: «Л. Курбас поставив собі за мету: виховати загін режисерів і акторів по-справжньому освічених, які володіли б своєю професією так, щоб піднести культуру українського театру до рівня передових театрив світу» [9].

На думку Леся Курбаса, найголовніше, що мусить характеризувати сучасний театр, це нова функція актора: «Перше, що типове для сучасного

театру – це перш за все з'ясування ролі актора саме в сучасному театрі. Тут роль актора надто різко одмінна від його ролі в минулому. Сучасний актор не переживає, а грає» [22].

Система виховання акторів Леся Курбаса складається з цілого ряду законів: закон мотивації, закон перспективи, закон сприймання світу, закон фіксації, закон послідовності діяннн, закон ритмічності, закон контрастів, світлотіні тощо.

Не руйнуючи кращі традиції корифеїв, Л. Курбас, як режисер-реформатор, протиставив театрові прямих життєвих відповідностей зовсім іншу систему сценічних умовностей, яку назвав системою образного «перетворення». «Не мистецтво у формах життя, а життя у формах мистецтва – ось що стало основною засадою його театру, театру широких філософських узагальнень, який у саомбутньому українському варіанті виразив найважливіші естетичні тенденції й пошуки, властиві європейській театральній культурі ХХ століття» [3].

«Процес переведення літературних образів у сценічні, – писав Михайло Верхацький, – це те, що робить театр мистецтвом. З цього і народилася вимога Л. Курбаса оволодіти природою театрального перетворення – образного втілення п'єси, сцени, ролі, вміння знаходити образне рішення вистави, одним словом – мислити сценічними образами й творити з них виставу і ролі» [9].

Суть перетворення, за визначенням Леся Курбаса, – «це поетичне відображення ідей і змісту драматичного твору, окремих його сцен або дійових за змістом завершених уривків життя, персонажів у якісно новому, сценічному вияві. Цього дійового, емоційного сценічного вияву (перетворення) можна досягти різними театральними засобами й прийомами або і сукупністю засобів та прийомів, різними поетичними формами – метафорами, алегоріями тощо» [9].

Леся Курбас виступає проти натуралізму й реалізму в театрі, який він визначає як «найбільшу протимистецьку появу наших днів» [21]. Він стверджує, що «актора і театр убила література» [21].

Відомий режисер шукав для свого театру актора, здатного бути «розумним арлекіном», актора, який умів діяти та думати. Він коментував: «Вмер жест, вмерло слово, вмерли засоби акторського проявлення мистецтва, а залилася хаотична, убійча «життєвість» для представлення і ілюстрації літературного сентименту і літературних гримас» [21]. Ці ідеї Л. Курбас декларував у своєму «Театральному листі», який він опублікував у жовтні 1918 р. Ідеал актора – «розумний арлекін» – освічений, мислячий, здатний до самопізнання, що завжди прагне проявити свою індивідуальність. А режисер – не диктатор, а приятель, помічник у пошуку.

Описуючи роботу Леся Курбаса з акторами, О. Клековкін зазначає: «Прагнути виховати нового актора, Л. Курбас виходив із таких міркувань: Актор – це людина: 1) що має здатність до тривання в наміченому уявою ритмі; 2) уміння винаходити і демонструвати в матеріалі – в людині (в собі самому) та в іншому матеріалі театру – символи для передачі зображуваної реальності» [16].

Робота, спрямована на виховання нового актора, починалася в Леся Курбаса з тренажів. Окремою й складною проблемою в перевихованні акторів було питання т. зв. «системи Курбаса». Навчання системи починалося з практичних «завдань на спостережливість, увагу, уяву» [7]. «Актори виконували мімодрамами, на прості фізичні дії без конкретних предметів: попросувати штани, принести води, запалити в печі, випити склянку чаю тощо. Завдяки цьому вивчалися здібності актора до спостережень, уміння відтворити життєвий епізод. Тут же висувався «закон фіксації», тобто треба було вміти всю мімодраму точно повторити» [11].

Доктор філософських наук Н. Чечель у праці «Акторська школа Леся Курбаса і кіно» зазначає, що основними предметами, за спогадами учениці «Березоля» О. Бартошевич, були «Мімодрама» і «Просторовий план». «В етюдах з «Мімодрама» ми шукали таку пластичну форму виразу змісту, яка б не вимагала слова. «Просторовий план» – це мовби скульптура, що ожила», – згадує О. Бартошевич. Курбас використовував ефект контрапосту – художнього

прийому, поширеного в образотворчому мистецтві. Ці вправи розвивали тіло, давали яскраве бачення образу, привчали до відчуття форми, до фіксації, до того, що на сцені все повинно бути виразне, чітке [46].

Степан Бондарчук, спираючись на практику «Березоля», дав таке пояснення: «Мімодрама – це невеличка дія, в якій дається драматичний сюжет, що його актор мусить розробити в рухові, без слів» [4].

«Однією з найцінніших рис системи Л. Курбаса, – згадував Василь Василько, – було те, що він з самого початку привчав студійця самостійно працювати над етюдом, над роллю. У перші місяці занять, коли той уже вмів бодай трохи володіти своїми рухами, йому ставили завдання на мімодрами зі словами. Педагог давав чотири-шість слів, зовсім не зв'язаних між собою, і студієць повинен був сам скомпонувати сюжетний етюд, в якому кожне задане слово органічно виникало б з мімічної дії, було ніби кульмінацією тієї чи іншої частини етюда. Наступним етапом були вправи на виконання тієї самої мімодрами в різних ритмах. Курбас взагалі приділяв велику увагу відчуттю ритму. Він учив, що кожне явище може бути сприйняте в різних ритмах, що кожен факт у відношенні до іншого має свій об'єктивний ритм, тобто характерний для даного факту акцент. Ритм повинен пронизувати твір у цілому і кожен його частину як у часі, так і в просторі. Значно пізніше починалися вправи на працю з аксесуарами. Виявилось, що учні не тільки не вмели поводитись з речами, мало їм відомими, – мечем, списом, пенсне, шпагою, а й з більш звичними – віялом, сигарою, серпом. Актор мусив навчитися орудувати аксесуаром так, щоб предмет став засобом виявлення характеру, набрав символічного значення» [7].

Актори Л. Курбаса володіють акробатикою, танцями, пантомімою, співають, вивчають медицину, біологію, психологію. Режисер вважав, що тіло актора – найбагатший і, водночас, досі найменш задіяний матеріал. За методикою Леся Курбаса, розповідати має не актор, а його тіло. Він виявляє інтерес до зв'язків між тілом і розумом у людині. Актор Леся Курбаса – це актор-поет, це модель актора, втілена Михайлом Чеховим.

Театр майбутнього, на думку Л. Курбаса – це театр, у своїй основі, музичний. Елементи ритму, мелодії, темпу, лейтмотиву, звукових ефектів повинні допомагати глядачам сприймати акторську гру.

Подібні справи значною мірою сприяли вихованню нового типу виконавця: «Лесь Курбас від самого початку своєї педагогічної діяльності намагався виховати лицедія, який був би здатним “тривати в наміченому ритмі і плані» [11].

Велику увагу Лесь Курбас приділяв мові, яка, на його думку, є ознакою культури актора і визначає рівень культури театрального колективу в цілому.

У режисурі Леся Курбаса можна знайти багато спільного з дослідженнями К. Станіславського, В. Мейєрхольда, С. Вахтангова, О. Таїрова, М. Рейнгарта, Г. Крега та інших. Цінність його практики полягає саме в передбаченні, якщо навіть це були помилки й проби, які потім лягли в основу режисерського театру ХХ століття. Він виховував універсального високопрофесійного актораінтелектуала, який досконало володів духовною спадщиною минулого й усіма засобами сучасної сценічної виразності.

Лесь Курбас був не лише талановитим постановником вистав, режисеромфілософом, але й педагогом. Митець створив школу театральної майстерності, яка відіграла дуже велику роль у подальшому розвитку театру. Виховав для України величезну плеяду першорядних режисерів й акторів, серед яких М. Крушельницький, А. Бучма, Ф. Лопатинський, Р. Нещадименко, В. Василько, Г. Ігнатович, Б. Тягно, В. Скляренко, Л. Геккебуш, Л. Болобан, І. Мар'яненко, Я. Бортник, О. Сердюк, С. Федорцева, М. Верхацький, Д. Антонович, В. Чистякова та багато інших, які увійшли в історію українського театру, створили вистави й образи, що належать до золотого фонду української культури. Це була справжня мистецька школа. Він творив для теперішнього й майбутнього українського театру, а також і для європейської театральної сцени.

2.4. Михайло Чехов про техніку актора

Особливе місце в питанні виховання професійних акторів належить режисеру, театральному педагогу й послідовнику К. Станіславського, племіннику Антона Чехова, Михайлу Чехову. Його творчість стала основою виховання багатьох відомих вітчизняних й зарубіжних артистів, серед яких Мерілін Монро, Джек Ніколсон, Гарві Кейтель, Бред Пітт, Аль Пачино, Роберт де Ніро і ще 165 володарів премії «Оскар».

М. Чехов створив власну систему виховання акторів й описав її в книгах «Шлях актора», «Про техніку актора» і «Спогади». Його метод роботи базувався на власних спостереженнях, переживаннях, осмисленні власного досвіду роботи з акторами. Хоча М. Чехов був учнем К. Станіславського, проте їхні системи дещо відрізнялися. Це були два погляди на один і той самий процес злиття актора з образом. О. Клековкін виокремлює основні поняття системи М. Чехова: атмосфера, психологічний жест, імпровізація [16].

М. Чехов запозичив у К. Станіславського комплекс важливих аспектів:

- фізичні вправи в стилі йоги;
- особливі техніки спостереження;
- способи концентрації уваги й спілкування;
- знаменитий метод «шматків і завдань» при роботі з акторським текстом.

М. Чехов вважав, що уява є головною властивістю драматичного актора. «У міру того, як ви розвиваєте свою уяву шляхом систематичних вправ, вона стає все більш гнучкою й рухливою. Образи спалахують і змінюють один одного дуже швидко», – зауважував М. Чехов [44]. Режисер вважав уяву потужним плином образів і наголошував, що артист повинен вміти вибрати й втілити на сцені найпотрібніший з них. Якщо у К. Станіславського образ – це результат добре проведеної роботи, то для М. Чехова народження образу – це щоденна кропітка праця. Створення образу, на думку педагога, це початок занурення актора в роль. Він вважав, що актор повинен не лише відтворювати текст сценарію й задум режисера, а бути митцем, артистом, який здатен стати

творцем свого образу. «Справжні творчі почуття не знаходяться на поверхні душі. Вони на глибині підсвідомості і повинні вражати не тільки глядача, а й самого актора», – наголошував М. Чехов [45,].

Атмосфера досліджувалась режисером з різних боків: як явище життя, як стимул творчості, як спосіб аналізу ролі й п'єси. М. Чехов зазначав, що спочатку акторові треба уважно вивчати життя. Педагог дійшов до найважливішого для себе висновку: «Дух у мистецькому творі – це його ідея. Душа – атмосфера. Все ж, що бачимо і чуємо, – його тіло» [45]. Отже, душею вистави М. Чехов називає атмосферу, яку випромінює вистава. І ось підсумок усіх його міркувань щодо «атмосфери»: «Мудрість, змістовність вистави залежить від її духу, від її ідеї. Краса, каліцтво, витонченість або грубість вистави залежать від її тіла, від всього видимого і почутого. Але життя, іскра, привабливість вистави залежать виключно від її душевної атмосфери. Ні ідея (дух), ні зовнішня форма (тіло) не можуть дати життя виставі. Без душі, без атмосфери, вона завжди залишиться холодною, і глядач буде байдужими очима дивитися на сцену і шукати розради в критиці, роздумах і засудженнях» [45].

Взірці живої й справжньої атмосфери М. Чехов знаходив у театрі, живописі, музиці, житті. Він закликав актора бути чутливим у сприйнятті навколишньої атмосфери, вміти слухати її як музику. Він закликав артистів постійно збагачувати світ почуттів, знань, спостережень, пам'яті.

Імпровізацію М. Чехов розглядає і як спосіб роботи над роллю під час репетицій, і як єдино правильне самопочуття актора в ролі. При відсутності імпровізації акторська майстерність зводиться до ремесла, до чогось другорядного. М. Чехов вважав, що творчою роботою повинен займатися не лише драматург і режисер, але й актор. Тому М. Чехов закликав акторів не втрачати своє право на творчість, не віддавати його повністю в руки режисерів і драматургів. Актор самостійний творець ролі, а не пасивний виконавець розпоряджень. Він повинен присвячувати себе сцені повністю, фактично дарувати їй все своє життя. «Зрозуміти психологію актора, який імпровізує – значить знайти себе як митця», – зауважує М. Чехов у своїй книзі «Про техніку

актора» і додає, що «актор імпровізує, відчуває себе вільно у творчості: на кожній виставі підсвідомість підказує йому нові несподівані фарби. Треба відкрити дорогу підсвідомості, повірити і полюбити її» [45].

Із власної педагогічної практики можна стверджувати, що студентам, які навчаються на спеціалізації «Видовищно-театралізовані заходи», доцільно використовувати особливу систему тренінгів М. Чехова, оскільки вони дають змогу значно розширити палітру виразних засобів, змушують звертатися до синтезу певних умінь і навичок.

Професор, кандидат педагогічних наук, завідувач кафедри режисури естради і масових свят КНУКіМ В. Стрельчук підкреслює, що «студент режисерської спеціалізації, як і актор, поєднує основну діяльність у театрі з роботою в антрепризах, різних театралізованих шоу, бізнес-проектах, ток-шоу, анімаційній діяльності і т. д. Така діяльність вимагає несподіваних творчих пристосувань, креативних імпровізаційних рішень, гнучкості сприйняття і художньої реалізації. Усе це дає можливість зробити сценічну поведінку яскравою і живою» [36]. Студенти вчать імпровізувати, боротися з акторськими штампами, миттєво знаходити творчі рішення.

Особливу увагу М. Чехов приділяв також і «психологічному жесту». На його думку, сила уяви повинна охоплювати розум, волю й фізичні можливості актора в процесі творчості. Режисер розглядав тіло актора як храм душі та наводив багато прикладів того, як оживає почуття актора від правильної та виразної мізансцени тіла. М. Чехов вважає, що саме через мову тіла промовляє душа актора.

Отже, М. Чехов приділяв особливу увагу техніці актора, його здатності до імпровізації; розробив систему тренінгу, спрямованого на формування «відчуття і почуття цілого».

Відома теоретик і практик театру М. Кнебель згадує, що його цікавило найбільше імпровізаційне самопочуття, яке він вважав і основою, і вершиною акторської майстерності: «Так само, як і Станіславський, Чехов вважав, що імпровізаційне самопочуття жодною мірою не повинне призводити до анархії,

до будь-якого свавілля актора. Текст, точність взаємин, навіть мізансцени є непорушною основою, на базі якої актор імпровізує... Тому виховувати актора треба, у першу чергу, як митця-імпровізатора» [19].

В. Стрельчук пропонує для студентів декілька імпровізаційних вправ, які в педагогічній театральній практиці використовував М. Чехов. До цих вправ можна вдаватися на початковому рівні навчання майбутніх режисерів. Педагог умовно називає тренінг «Етюд з несподіванками». «Під час виконання студентами цього завдання майстер курсу кидав на сценічний майданчик якийнебудь предмет: ручку, пачку цигарок, капелюх і т. д. Виконавець, не перериваючи дії, повинен був миттєво відреагувати на появу предмета, обіграти його. Найчастіше поява була алогічною, несподіваною. Як правило, після такої події етюд ішов не за заздалегідь обумовленою сюжетною лінією, а розвивався імпровізаційно, у зв'язку з новими пропонованими обставинами, з новим форсмажором. Досить часто у своїй практиці М. Чехов звертався до такого прийому, як напрям дії за підказкою педагога. У силу того, що студент не знав, яке завдання він отримає в ході виконання етюду, це змушувало його діяти в запропонованих обставинах імпровізаційно» [36].

Спираючись на власний досвід і знання, накопичені за багато років роботи режисера і актора, М. Чехов вивів п'ять основних принципів акторської техніки, які залишаються актуальними і сьогодні.

Принципи системи М. Чехова:

1. Необхідно розвивати тіло за допомогою психологічних засобів, але не у відриві від душі.

М. Чехов радить розвивати тіло зсередини, за допомогою психіки, а не тільки зовнішніми засобами, які, можливо, дуже добре розвивають актора фізично, але мало що дають у творчому плані. Це означає, що будь-які фізичні вправи потрібно розуміти й виконувати як психофізичні, тобто мати на увазі саме психологічний аспект. На думку М. Чехова тіло актора повинне розвиватися під впливом душевних імпульсів. Почуття, які пронизують тіло актора, роблять його рухливим, чуйним і гнучким.

2. Для актора важливо використовувати не тільки конкретні фізичні, але і приховані виразні засоби.

Цей принцип можна визначити як «невидимі виразні засоби». Професійна акторська гра, за М. Чеховим, полягає не лише в простому озвученні тексту й дії на сцені. Актор повинен використовувати також інші засоби. Серед них – атмосфера, яка має два різновиди:

– загальна атмосфера, що характерна для п'єси в цілому або для частини її;

– особиста або індивідуальна атмосфера того чи іншого персонажа.

Посилаючись на К. Станіславського, М. Чехов говорив і про важливість інших засобів:

– випромінювання або психологічний жест;

– ідея п'єси.

3. Тільки душа і розум у гармонійному поєднанні роблять актора актором.

Суть третього принципу полягає у введенні в акторську гру душевного елемента. М. Чехов закликав акторів до повної відданості професії. На думку театрознавця, душа актора повинна випромінювати світло, а будь-яка вправа, етюд, фрагмент, зіграні на сцені, мають містити в собі «зерно духовного служіння» [45]. У театрі потрібно працювати і серцем, і розумом та керуватися світлими ідеями.

4. Натхнення викликають не якісь окремі елементи практичного навчання і тренувань, а метод у сукупності.

Актору не слід нехтувати окремими частинами творчого методу й тренінгу, а використовувати їх усіх у сукупності, оскільки тільки так він зможе добитися результату. Успіх в освоєнні одного навичку неминуче поведе за собою успіх в іншому. Головне – почати і не відходити назад.

5. Талант «вмикається», якщо над цим працювати.

Цей принцип пов'язаний з питанням про свободу таланту, яка в усі часи хвилювала акторів. Що саме допомагає розвитку та розквіту таланту? На думку М. Чехова, відповідь проста: потрібно лише послідовно й наполегливо

дотримуватися чотирьох попередніх принципів і не відступатися від поставленої цілі.

«Душа митця не терпить насильства над собою. Це знає, мабуть, кожен. Їй не можна наказати: «любви», «страждай», «радій» або «ненавидь». Вона залишиться глухою до наказів і не відгукнеться на насильство. Душу можна тільки захопити» [43].

2.5. Альтернативні системи виховання актора

Початок ХХ століття відзначився появою концепції «умовного театру», який виник всупереч реалістичному. Значний внесок у розвиток цього театрального напрямку зробив В. Мейєрхольд. Він вклав новий зміст у поняття «акторська гра».

Театр Мейєрхольда базувався на умовній природі, де визначальною була простота. Вона проявлялась за допомогою системи дикції та інтонації, нового принципу оформлення сцени й особливого мізансценування тіла. Головними виражальними засобами в грі актора були лице-маска, «застиглий жест» і пози-паузи, так звані стоп-кадри. В. Мейєрхольд розробив театральну систему біомеханіки, в основу якої поставив доцільність і природність рухів. Режисер різко протиставляв свою систему біомеханіки системі переживань К. Станіславського. Акторські вправи у В. Мейєрхольда були близькі до гімнастики, пластики й акробатики. Особливого значення режисер надавав виразності тіла. І разом з тим на перше місце у творчому процесі ставив думку актора. На відміну від «четвертої стіни» К. Станіславського, В. Мейєрхольд визнав глядача компонентом вистави.

Концепцію «театру жорстокості» французького актора, режисера й теоретика театру Антонена Арто називають однією з найяскравіших театральних концепцій ХХ століття. Відомий французький філософ, літературознавець і культуролог Жак Дерріда у своїй статті «Театр жорстокості

і закриття представлення» зауважував, що немає у світі театру, який відповідав би бажанню

А. Арто. «Граматика» театру жорстокості, яка за словами А. Арто повинна ще «бути знайдена», завжди залишиться недосяжною гранню уяви», – стверджував Жак Дерріда [14].

А. Арто заперечував театр у звичному розумінні цього слова. Театр жорстокості, на його думку – це саме життя, у тій мірі, в якій воно непоказане. Антонен Арто вважав, що жорстокість лежить в основі будь-якої творчості. Він зумів створити потужний театр, збудований на ідеї катарсису – очищення через страждання. Дійство тут нагадувало ритуали. Ставлячи знак рівності між тим, що відбувалося на сцені й у світі, А. Арто заявляв: «Якщо театр – двійник життя, то і життя – двійник театру» [1].

В основі акторської системи А. Арто лежить концепція почуттєвого атлетизму. Цей атлетизм базується на диханні й опорних точках. На сцені актор повинен втілити ідею жорстокості до самого себе, що дозволить йому створити особливу реальність дії. Головна роль у театрі А. Арто відводиться жестикуляції та міміці. Актори, імпровізуючи, шукають абсолютно нову «фізичну мову». Вимовлені слова не такі вже й важливі. Його актори – це ієрогліфи, у яких синтезується звук, слово, рух, глядацький і музичний образ.

Акторські техніки, запропоновані А. Арто, називають потужними, хвилюючими, але не зовсім безпечними, адже вони розкривають не найкрасивіші сторони душі. «Ось одна із вправ: артистам слід обрати одне з понять і продемонструвати інтуїтивну реакцію на конкретну емоцію. Відтворюючи емоції вербально, А. Арто пропонував зазирнути всередину акторської методики – зобразити ті самі стани, але без використання слів. Допускалося створення нових звуків, котрі переводять людські емоції в неживі предмети, як нібито стілець міг видавати скрегіт від болю, а стіни ледве стримували таємниці, що рвалися назовні з в'язниці фізичної оболонки» [47].

Ще одна вправа з назвою «Два племені»: половина групи починала ритуальний рух по колу, відтворюючи образ ополонки чи колодязя,

наповненого животворною водою. Інші актори виходили на сцену і робили все можливе, щоб перервати розмірений ритм. Вони використовували силу голосу, впливали на больові точки, почуття страху і вразливості, яке проявляється саме тоді, коли люди чужих поглядів перетинають священне коло особистого простору. А. Арто говорив про необхідність «осягнення таємниці ритмів пристрасті» – психічної енергії, енергії емоцій, почуттів [47].

Епічна драматургія й епічний театр Бертольда Брехта теж одне із найяскравіших явищ у мистецтві ХХ століття. Творче новаторство німецького драматурга полягає в тому, що він створив театр не тільки новий за формою, але й за змістом, за характером і силою впливу на глядача. Драматург розрізняв два види театру: драматичний (арістотелівський) та епічний, а свою драматургію Б. Брехт називає «неарістотелівською», «епічною». Основним принципом брехтівського епічного театру є ефект відчуження, який досягається системою акторської майстерності, оформленням сцени, музикою. Актор його театру мав представити авторське або своє власне ставлення до персонажа [37].

Театр Брехта – це «театр, що змінює світ» і в цьому полягає суть його революційної естетики.

Театральне мистецтво, на його думку, це справжня творчість, яка перевершує просту правдоподібність. Б. Брехт вважав творчістю таку гру акторів, у якій «природна поведінка в пропонованих обставинах» є абсолютно недостатньою. Розвиваючи свою естетику, Б. Брехт використовував традиції, які були забуті в побутовому, психологічному театрі початку ХХ століття, він вводить ліричні відступи, характерні для поем. Мистецтво перевтілення Б. Брехт вважав обов'язковим, але недостатнім для акторів. Значно важливішим, на думку режисера, є вміння проявити на сцені себе як особистість – і в громадянському, і у творчому плані. «У грі перевтілення обов'язково має поєднуватися демонстрація художніх якостей (декламація, пластика, спів), які захоплюють своєю неповторністю з особистісною громадянською позицією актора, його людським кредом» [12]. Саме «епічний театр», на думку Б. Брехта, може особливо ефективно служити революційним цілям мистецтва.

Єжи Гротовський, на відміну від А. Арто, спочатку заперечував театр як синтетичний вид мистецтва. Режисер постійно перебував у пошуках нових театральних законів і принципів і прийшов до розуміння зовсім іншої естетики театру, ніж «театр жорстокості». Він намагався відновити на сцені ритуал, але не релігійний, а людський, де на першому місці – людина. Цей ритуал відбувався «через гру, а не через віру». Театр Є. Гротовського перетворював традиційного актора на актора без прикриття (термін режисера). «Актор повинен, наче скальпелем, маніпулювати сценічним образом для препарції власної індивідуальності» [41].

Актор Є. Гротовського – людина дії, яка здатна вилити імпульси свого тіла у звуки (життя, що ллється суцільним потоком, повинне бути артикульоване, – стверджував Гротовський).

Єжи Гротовський у своїй творчості все більше відходив від розуміння театру як публічної дії до театру-лабораторії, а потім – до лабораторії людського духу. Він звертає особливу увагу на перевтілення актора, його саморозвиток, на момент, коли «зникає бар'єр між думкою й почуттям, душею й тілом, свідомістю й підсвідомістю, баченням та інстинктом, сенсом і мозком; актор, досягнувши цього, досягає повноти» [41]. Режисер вважає, що роль – це виклик, кинутий людині, яка взялася її виконувати. Техніка актора театру Є. Гротовського (коли актор «приносить у дар себе»), нагадувала психоаналіз, оскільки людина абсолютно вільно розповідає про те, що її хвилює. Актори проявляють свій внутрішній стан, зосереджуючись на фізичних жестах. Священний театр Є. Гротовського – це призначення актора, який готовий приносити себе в жертву, тут актор – святий. Є. Гротовського можна справедливо назвати революціонером у театрі. Режисер говорить, що для нього і його акторів театр – це спосіб і засіб самопізнання, самодослідження, це шлях до порятунку, а палітра актора – сам актор. Головним у роботі акторів Є. Гротовського є те, що все виконується технічно правильно, а отже, вибудовано на високому структурному рівні.

Еуженіо Барба – один із найвідоміших режисерів експериментального театру, практик і теоретик, засновник і керівник альтернативного «Театру Одіна» (1964) та «Міжнародної школи театральної антропології» (1979), автор понад двадцяти книг з театрального мистецтва. Театр Е. Барби спирається на традиції європейської пантоміми, китайської опери, індійського народного театру, театрального мистецтва Балі, Яви, Корсі [2].

Театральна школа Еуженіо Барби займається вивченням основ акторської техніки на її первісному, за визначенням режисера, преекспресивному рівні, коли актор готується до сцени, а значить до іншого, відмінного від повсякденного, рівня існування, і перетворює своє емпіричне тіло в «тіло живе», що діє в просторі художньої форми й зберігає живу органіку в її рамках.

Центральним поняттям в антропології Е. Барби є преекспресивність. Воно пов'язане зі способом формування сценічного існування актора. На цьому побудований тренінг, який виходить зі школи Є. Гротовського, учителя Е. Барби, і став базою для створення преекспресивності. Це динамічний стан актора, готового до творчості. Режисер працює з фізичною та ментальною енергією актора, допомагає йому знайти способи управління нею. Антропологія ISTA (інтернаціональна школа театральної антропології) вивчає «біологічний» рівень театру, на якому базуються різні акторські школи.

Сценічне існування, у порівнянні з повсякденною поведінкою людини, характеризується великою витратою енергії, її максимальним використанням. Завдання актора – оволодіти цією енергією, уміти моделювати її в присутності глядача. Розмірковуючи про енергію в театрі Р. Біль звертається до висловлювання Е. Барби: «Енергія в театрі – це як, а не що. Як рухатися. Як залишатися нерухомим. Як зробити відчутною свою фізичну присутність і як перетворити її в сценічну присутність, а отже, у виразність» [2]. Тренінг Е. Барби – це тотальна мобілізація тіла й свідомості актора. В акробатичних, гімнастичних і балетних вправах, мімах, хатха-йогах бере участь усе тіло актора, яке повинно «вміти думати» (тут Е. Барба – прямий спадкоємець біомеханіки В. Мейєрхольда). Як і в біомеханіці В. Мейєрхольда, актори

«Одінтеатру» в тренінгу тримають зв'язок між думкою й рухом. Е. Барба приділяв особливу увагу фізичному інтелекту актора, його сценічній свідомості. Дії актора він розглядав як «танець думки».

Теоретик театру Ф. Тавіані зазначав, що Е. Барба здійснює свої постановки на основі акторської саморежисури. Актори подають йому самостійно розроблені сценарії, вони часто самі вибирають тексти й формують образи осіб, яких хочуть представляти. Е. Барба виконує роль координатора. Він робить монтаж з акторської «драматургії», працює в рамках колективної свідомості групи [2].

Відомі теоретики театру: Є. Гротовський, Б. Брехт, В. Мейєрхольд й А. Арто вплинули і на творчість англійського режисера П. Брука. У своїх працях «Блукаюча точка», «Порожній простір», «Секретів немає. Думки про акторське мистецтво і театр» відомий режисер розмірковував про закони й природу театру, перебував у постійних пошуках «живого театру». У 1998 році вийшла його книга спогадів «Нитки часу». Щодо мистецтва актора П. Брук писав, що школа В. Мейєрхольда робила акцент на виразності тіла. Є. Гротовський по своєму розвинув цей напрям і викликав особливий інтерес до мови тіла й руху. Б. Брехт наполягав на тому, що актор повинен бути не наївним, яким його вважали в ХІХ столітті, а мислячою людиною свого часу. Школа Станіславського та її послідовники приділяли велику увагу проблемам емоційної заглибленості актора в роль. Режисер вважав усі три напрями необхідними.

У книзі «Порожній простір» П. Брук чітко сформулював своє бачення театру, розділивши його умовно на Неживий, Грубий, Простий і Священний. «Людина рухається в просторі, хтось дивиться на неї, і цього вже достатньо, щоб виникло театральне дійство», – писав П. Брук [5]. На його думку, порожнеча об'єднує акторів і режисера, слово й візуальні засоби виразності, творців вистави й глядачів. Режисер вважав, що заповнена декораціями сцена приховує весь «бруд» у ритмі та лініях, нечіткість та дисгармонію в акторській грі, а «відсутність декорацій – це передумова свободи уяви». Режисер

підкреслював, що тільки мить – це найцінніше, чим володіє театр. В одній секунді, в одному жесті чи інтонації може розкритися цілий всесвіт.

П. Брук прославився шекспірівськими постановками, у яких зумів поєднати дві правди – правду світу зовнішнього і правду душі людини.

П. Брук висунув ідею театру «порожнього простору», яку розкрив у праці з такою ж назвою. Режисер вважав, що мистецтво повинно уособлювати світ з його драматизмом і трагізмом, з його печалю й радістю. Тому театр П. Брука – це живий театр.

Головним ляльковим режисером сучасності називали Філіппа Жанті. У 70-ті роки він зацікавився психоаналізом і почав вивчати праці З. Фрейда і К. Юнга, а також захопився тлумаченням власних снів. Ф. Жанті прийшов до розуміння того, що традиційний камерний ляльковий театр повинен зазнати змін. Він почав розглядати його як синтетичний й позажанровий театр великої форми, у якому на сцені грають живі виконавці.

Ф. Жанті створив власний театральний світ. У своєму ляльковому театрі він перетворив людей у маріонеток. Відомо, що багато режисерів театру кінця ХХ століття хотіли працювати з актором як з «машиною», без особливого психологізму. Важливо лише, щоб актори вписувались у художню, музичну, пластичну реальність вистави. У Жанті актори перетворюються в ляльок, і працюють на сцені як ляльки.

Вистави В. Жанті – це завжди заглиблення людини всередину себе. Він відверто говорив, що його театр – це не театр сюрреалізму, це театр людських снів, у яких особистість бачить власний конфлікт із реальністю. За записаними сценами режисер створював картинки, на основі яких складалась історія. Акторам не завжди показували ці історії, вважаючи, що вони самостійно мають діяти і приходити до потрібного висновку під час репетицій і передрепетиційних бесід. Так з окремих сцен складалась вистава-снів з акторами-маріонетками.

«Театр абсурду» зародився й виник у Франції на початку 50-х років ХХ століття. Одним із його засновників був Ежен Іонеско. Головна ідея цього театру полягала в тому, що світ і наше життя – це парадокс, абсурд, адже

людина не розуміє сама себе і її не розуміють інші. Діячі мистецтва «абсурду» в основу своєї творчості поклали принципи філософів-екзистенціалістів. Їхній погляд на світ такий, що не піддається розумінню і в якому панує хаос. Е. Іонеско стверджував, що всі суспільні негаразди й труднощі – це результат вчинків людини.

До своєї драматургічної концепції Іонеско прийшов через заперечення попередньої світової театральної культури. Він з дитинства обожнював лялькові вистави. Може, тому персонажі його перших п'єс («Голомоза співачка» (1948), «Стільці» (1951), «Жертва обов'язку» (1952), «Амедей, або Як від нього позбутися» (1953)) такі безликі й роботоподобні. Вони схожі на маріонеток, висловлюються їхньою мовою, не здатні висловити думки, живуть в атмосфері гротеску й беруть участь у дії, що не розвивається, а йде по колу або в напрямку абсурдної, пародійної розв'язки.

Отже, система К. Станіславського – наукове узагальнення передових традицій реалістичного мистецтва, це вчення про шляхи й методи створення на сцені правдивих образів. В основі акторського мистецтва, за К. Станіславським, лежить принцип перевтілення. Мистецтво, яке він пропагував, називається мистецтвом переживання. Виокремлено п'ять принципів системи, за якими працюють актори театрів. Підкреслено роль етики актора як необхідної умови нового, цілісного підходу до акторського мистецтва. Ця система універсальна, тому що узагальнює як власну творчу практику, так і практику багатьох поколінь професіоналів світової театральної сцени.

Режисер-реформатор Лесь Курбас захоплювався експресіонізмом і створив зовсім інший театр, у якому можна було говорити з людиною мовою сьогодення. Він визначив нову функцію актора, розширив уявлення про процеси формування виконавської манери акторів своєї школи. Особливу увагу приділяв акторській образній мові. Ідеал актора за Л. Курбасом – «розумний арлекін» – освічений, мислячий, здатний до самопізнання. За методикою режисера, розповідати на сцені має не актор, а його тіло. Мистецтво для Л. Курбаса – релігія.

Система М. Чехова базується на таких основних поняттях, як: уява, атмосфера, психологічний жест, імпровізація. Він розробив тренінг, який спрямований на формування «відчуття і почуття цілого». Особливе значення має вчення про психологічний жест. Також велику увагу практик театру приділяв здатності до імпровізації. Він виділив п'ять основних принципів акторської техніки. М. Чехов бачив своє завдання у формуванні артиста-творця.

Учні К. Станіславського по-своєму шукали шляхи розвитку ідей вчителя. Так, в умовах студійної роботи був створений фантастичний реалізм Є. Вахтангова, «умовний театр» та біомеханіка В. Мейерхольда, «театр Одіна» Е. Барби.

Яскравими театральними концепціями ХХ століття в Європі були: «театр жорстокості» А. Арто, який мав багато спільного з мистецтвом самопізнання Є. Гротовського, епічний театр Б. Брехта, в основі якого лежав ефект відчуження, живий театр П. Брука, театр Ф. Жанті з його виставами-снами та «театр абсурду» Е. Іонеско.

Незважаючи на відмінності в поглядах провідних режисерів на процес підготовки актора, є те, що їх об'єднує – це розуміння необхідності самовдосконалення, постійної роботи над собою, над ускладненням виконавської техніки.

РОЗДІЛ 3

ХАРАКТЕРИСТИКА ТА СУТНІСТЬ СУЧАСНИХ ТЕАТРАЛЬНИХ ШКІЛ

Аналіз робіт видатних теоретиків театру в області професійної підготовки актора наводить на думку, що, незважаючи на деякі відмінності в поглядах на процес виховання творчої особистості, є те, що їх поєднує – це впевненість у необхідності постійного самовдосконалення для майбутнього актора, постійної роботи над собою, над ускладненням виконавської техніки.

Акторське мистецтво сучасного театру характеризується поглибленням інтелектуального, філософського начала, засвоєнням прийомів політичного театру тощо. Ці тенденції тісно пов'язані з процесами, що відбуваються у режисерському мистецтві й драматургії, наближенням їх до життя з його реальними конфліктами і багатогранністю людських характерів. Акторському мистецтву притаманні дальша психологізація образів героїв, мотивація їхніх вчинків та способу життя в динаміці. Акторське мистецтво чутливо відгукнулося на розширення жанрової різноманітності творів, їхньої стилістики. У сучасному театрі на одній тій же сцені співіснують різні стильові напрями. Вони вимагають поліфонічності, гнучкості в манері акторського виконання, виходячи при цьому з основного принципу системи К. Станіславського – внутрішнього виправдання актором сценічного образу.

Театральна освіта – фахова підготовка до сценічної діяльності акторів, режисерів, декораторів і технічного апарату.

До постановня театральних шкіл театральна освіта в Україні була справою режисерів й акторів, що свій досвід і знання передавали членам труп (Марко Кропивницький, брати Тобілевичі, Йосип Стадник та ін.). Першою українською фаховою школою був драматичний відділ при Музично-драматичній школі М. Лисенка у Києві з 1904 (очолений Марією Старицькою), 1918 перетвореній на Державний музично-драматичний інститут імені М. В. Лисенка. Театральні

факультети діяли також у двох інших вищих школах: музично-драматичних інститутах у Харкові (з 1923) і Одесі (з 1925). Великий вплив на театральну освіту мав Лесь Курбас. Він провадив (від 1917) студію при Молодому театрі, з 1920 при «Кийдрамте», 1922 – 33 школу при «Березолі», при якому організував першу в Україні режисерську лабораторію. Викладання на драматичних факультетах музично-драматичних інститутів Києва і Харкова великою мірою базувалося на системі Курбаса, який у різний час і викладав у всіх трьох інститутах.

Після розгрому української культури на початку 1930-их рр. і ліквідації музично-драматичних інститутів тоді ж реорганізовано тільки Київський музично-драматичний інститут на окрему високу школу – Київський державний інститут театрального мистецтва (з 1945 ім. І. Карпенка-Карого), а 1939 створено Харківський державний театральний інститут, на базі якого (і Харківської державної консерваторії) постав 1963 Харківський державний інститут мистецтв ім. І. Котляревського. Термін навчання в обох інститутах 5 років, на акторському факультеті 4 роки, заочний курс – 5-6 років.

Для підготовки керівних кадрів самодіяльних театральних колективів створено у 1970-их роках театральні факультети при Державних інститутах культури: Київському ім. О. Корнійчука та Харківському. Термін навчання 4 роки, заочно – 5 років. У різні роки при головних театрах України діяли театральні студії.

Середню театральну освіту дають Дніпропетровська театральна, Київ. хореографічна та Одеська театральна художньо технічні школи. Театрально-декоративні відділи діяли до 1934 при Київському і Харківському художніх інститутах та Одеській художній школі; нині мистців-декораторів готує Київський Художній Інститут.

У Галичині 1923 – 26 діяла Драматична Школа при Вищому Музичному Інституті ім. М. Лисенка у Львові, керована О. Загаровим і М. Вороним, у 1930-их рр. – студія Л. Кривіцького. Керівників театральних гуртків готувала з 1922 Театральна комісія при товаристві «Просвіта» у Львові, очолена І. Туркевичем,

1939 – 41 у Львові працювала Театральна школа ім. Л. Українки, 1942 – 44 – Театральна студія при Інституті народної творчості, у рамках відділу культури й освіти УЦК.

2.1. Харківська театральна школа

Сьогодні театральна освіта вкотре опинилась перед новими викликами часу, але ми впевнено дивимося в майбутнє. Крізь роки та історичні буревії, неминучу зміну поколінь, харківській театральній школі вдається зберігати свою ідентичність, яка полягає у поєднанні традицій українського театального авангарду, успадкованих від славетного Леся Курбаса та його видатних учнів, із здобутками класичної театальної культури.

Зараз вищу театральну освіту в Харкові надає театральний факультет одного із найстаріших вузів країни – Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

До сучасного складу факультету входять п'ять кафедр – театрознавства, режисури драматичного театру, майстерності актора, майстерності актора та режисури театру анімації, сценічної мови, два навчальні театри – «5-й поверх» та «Аніма», навчальна лабораторія історії театру, майстерня з виготовлення ляльок і лабораторія технічних засобів навчання.

На театальному факультеті ХНУМ імені І. П. Котляревського постійно навчається близько 300 студентів за спеціалізаціями «Акторське мистецтво драматичного театру і кіно», «Акторське мистецтво театру ляльок», «Режисура драматичного театру», «Режисура театру ляльок», «Театрознавство» за ступеннями вищої освіти «Бакалавр» і «Магістр».

Вистави університетських навчальних театрів є постійними учасниками всеукраїнських і міжнародних фестивалів, конкурсів, наукових конференцій.

Міжнародні зв'язки із відомими європейськими театральними школами реалізуються у спільних проектах, копродукції, майстер-класах, обмінах

студентами. За останні 10 років студенти театрального факультету разом із викладачами взяли участь у більш ніж 100 фестивалях із широкою географією від Європи до Близького Сходу та Азії – Франції, Італії, Бельгії, Німеччині, Чехії, Польщі, Словенії, Естонії, Латвії, Литві, Молдові, Білорусі, Росії, Грузії, Турції, Вірменії, Індонезії, Ірані.

Традиції театральної освіти в Харкові сягають 20-40-х років XIX століття, коли при театральних антрепризах І. Штейна та Л. Млотковського діяли театральні школи.

Згодом, вже наприкінці XIX – на початку XX століть виникають приватні театральні школи та студії – А. Бренко, О. Маслової, П. Ільїна та інші. Зрештою, у 1920-1921 роках було відкрито державний навчальний заклад – Вищу театральну школу, паралельно виникло цілий ряд студій, найбільші з яких – зразкова студія при Наркомосвіті, студія Героїчного театру, Пролеткульту, єврейська студія, студія «Молодого театру» (керівник С. Пронський), Державна українська студія-театр (під керівництвом І. Юхименка, згодом Я. Мамонтова і Д. Грудини).

Наступним етапом професіоналізації театральної освіти стало відкриття Вищого театрального технікуму (1922-1923) під керівництвом відомого театрального критика, професора І. Туркельтауба. Серед викладачів були режисери – В. Карпов, Б. Вільнер, багато відомих на той час артистів.

Повноцінне функціонування театральної освіти у Харкові, як вищої школи, було пов'язане з відкриттям Музично-драматичного інституту (1923-1934).

Для драмфаку харківського Муздраміну важливим етапом в реорганізації навчального процесу став переїзд до міста у 1926 році театру «Березіль». Педагогічний склад поповнили учні і соратники Л. Курбаса – Г. Ігнатович (декан факультету), Б. Тягно, В. Меллер, М. Крушельницький, Л. Гаккебуш, пізніше Л. Дубовик, В. Василько, М. Верхацький, Д. Власюк, В. Скляренко, Р. Черкашин та інші.

Після реорганізації Муздраміну театральну освіту в Харкові надавали Музично-драматичний технікум (1930-1934) та Харківське театральне училище (1934-1941).

У 1943 році у Харкові розпочав свою діяльність Державний інститут театального мистецтва, який у 1945 році був трансформований у Харківський державний театральний інститут. Виш успадкував традиції своїх попередників, а більшість викладачів вищезгаданих навчальних закладів стали фундаторами провідних кафедр новоствореного інституту.

Спеціальні кафедри в той час очолили провідні майстри Харківського українського драматичного театру ім. Т. Шевченка: кафедру майстерності актора – І. Мар'яненко, режисури – М. Крушельницький, сценічної мови – Р. Черкашин. Серед провідних педагогів були відомі актори – Д. Антонович, О. Сердюк, Л. Дубовик, згодом В. Чистякова, М. Покотило, Є. Бондаренко, О. Крамов, Я. Азимов, В. Арістов, О. Глаголін та інші.

У перші роки відкриття інституту закладався фундамент театрознавчої освіти – у 1944 році було утворено кафедру театрознавства, яку згодом очолив А. Плетньов.

Свідченням відкритості харківської театральної школи до нового досвіду стало відкриття у 1973 році першої в Україні кафедри театру ляльок на чолі із В. Афанасьєвим.

У виші засяяли зірки Л. Бикова, О. Петренка, Л. Тарабарінова, Б. Табаровського, Л. Сердюка, Н. Фатєєвої, Н. Русланової, М. Мащенко, С. Коркошко, Б. Прокоповича, Б. Поюровського, А. Шапіро та багатьох інших.

Продовжуючи високі традиції попередників, викладачі сучасного факультету є провідними майстрами театру. Серед них — народні артисти України Ю. Євсюков, М. Тягнієнко, О. Васильєв та О. Рубінський, заслужені діячі мистецтв України О. Аркадін-Школьнік, О. Інютчкін, С. Пасічник, Л. Садовський, заслужений працівник культури України Г. Ботунова, заслужені артисти України О. Стеценко, А. Лобанов, Т. Гріннік, заслужена артистка АР Крим О. Дмитрієва.

Випускники театрального факультету працюють у театрах України та зарубіжжя, на радіо і телебаченні, очолюють мистецькі організації, викладають практично у всіх профільних навчальних закладах країни.

3.2. Школа виховання акторів в «ЕКМАТЕДОСі» ХДАК

Досліджується діяльність експериментальної майстерні «ЕКМАТЕДОС». Висвітлюються методика і система навчання режисерів та акторів драматичного театру в «ЕКМАТЕДОСі».

Створена на базі факультету театрального мистецтва Харківської державної академії культури експериментальна майстерня театральних досліджень «ЕКМАТЕДОС» стала справжньою пошуковою лабораторією з дослідження й удосконалення техніки і технології системи емоційно-енергетичних імпровізацій на шляху до паралельного світу існування акторів у виставі в процесі щоденного навчання студентів — акторів драматичного театру та кіно. Вистави «Одержима» Лесі Українки, «Яма» Олександра Купріна, «Осіньне кохання» Олександра Олеся, «Чайка», «Історія сім'ї Прозорових» Антона Чехова, «Дім бога» за оповіданням Ернеста Хемінгуея, «Сніги Кіліманджаро» (режисер Аліна Токарева), «Монахиня» Дені Дідро (режисер Олена Падалка), створенні в «ЕКМАТЕДОСі», надають змоги студентам пізнати на практиці техніку та технологію роботи актора в системі емоційно-енергетичних імпровізацій на шляху до паралельного світу існування актора у виставі.

Студенти-актори після базового опанування реалістично-психологічного методу техніки і технології долучаються до процесу пізнання та дослідження системи емоційно-енергетичних імпровізацій. Цей достатньо складний цикл теоретичних і практичних занять студентів-акторів потребує повної довіри, концепції та постійного щоденного усвідомлення, як знаходити в собі й у партнерах нову методику роботи актора.

Вистави, здійснені студентами-акторами та студентами-режисерами драматичного театру в «ЕКМАТЕДОСі», – це перші професійні спроби вже у вищому навчальному закладі зрозуміти систему техніки і технології емоційно-енергетичних імпрровізацій на шляху до паралельного світу існування актора в середовищі майбутньої вистави.

Паралельний світ вистав «ЕКМАТЕДОСу» – це певна таємниця, загадка, невидима як глядачам із залу, так і тим виконавцям, котрі вивчили методику та систему техніки й технології емоційно-енергетичних імпрровізацій. Якщо в професійному театрі актори переважно за допомогою режисера-постановника розчиняються в атмосфері, то студенти-актори свідомо долучаються до загальної атмосфери паралельного світу вистави завдяки знанню про закони, здобутому в «ЕКМАТЕДОСі».

Актори в професійному театрі тільки за допомогою режисера-постановника зможуть за декілька місяців роботи над виставою розчинитися в атмосфері, створеній ним, проте це не означає, що всі виконавці ролей у театрі зрозуміли методику і систему техніки і технології існування в паралельному світі вистави. Проблема полягає в тому, що в професійному театрі творчий колектив акторів працює згідно з набутими у вищих театральних школах методичними знаннями, переважно за випробуваною часом і доступною для всіх системою реалістично-психологічного театру, що склалася в період творчості художнього керівника МХАТу К. Станіславського. Звичайно, сучасні актори в театрах України мають певні знання та навички стосовно законів техніки та технології роботи актора з інших, існуючих нині, методик і систем акторської професії.

«ЕКМАТЕДОС» – це зовсім інший шлях пошуків нової, сучасної системи опанування професії. Тому актори і режисери, які долучилися до системи «ЕКМАТЕДОСу» й опанували методику під час навчання і практики зі студентами ВНЗ, прийшовши до будьякого колективу, змушені будуть або відмовитися від роботи за законами «ПАСВІСу», або знайти можливість і час для пізнання й практичного втілення методики і системи «ЕКМАТЕДОСу». Тут

слід зважати, що в кожному професійному театрі існують різні за темпераментом, емоціями акторські індивідуальності. Режисеру важливо відібрати для втілення майбутньої вистави в професійному театрі саме тих акторів, які зможуть протягом короткого періоду часу опанувати закони техніки і технології методики «ЕКМАТЕДОСу».

Коли ж режисер отримує в професійному театрі виставу для майбутньої постановки, в якій беруть участь численні актори, він повинен знайти єдиний варіант усієї роботи над виставою. Режисер-постановник у професійному театрі, працюючи за законами імпровізацій, передусім повинен намагатися об'єднати всіх виконавців своєї вистави, які навчалися в театральних школах іншого спрямування, в загальне «шатро» через підсвідомий підхід до інтуїції акторів та свідомий – до звуку, шуму, музики, кольору, світла, мізансцени, сценографії, пластики. Така цілісність можлива тоді, коли режисер чітко знає, як створити паралельний світ вистави, які технологічні засоби використати для досягнення кінцевого результату.

Студентські вистави в «ЕКМАТЕДОСі» Харківської державної академії культури – це постійний пошук і щоденний процес глибокого опанування надзвичайно складної сучасної техніки в роботі актора над майбутнім сценічним образом.

Беручи до репертуару в «ЕКМАТЕДОСі» конкретні драматургічні або прозові твори, потрібно чітко знати, який буде результат і яка мета втілення майбутньої вистави.

Усе залежить від знаходження певних важелів керування процесом репетицій та втіленням вистави. Безперечно, пошук і пізнання методики роботи актора над майбутнім сценічним образом за законами емоційно-енергетичних імпровізацій на шляху до паралельного світу існування актора у виставі в студентських виставах «ЕКМАТЕДОСу» мали чітку систему. Незалежно від змісту, жанру, виду літературно-художнього джерела, всі вистави студентів в «ЕКМАТЕДОСі» створювалися згідно із чітким планом утілення.

Перший етап – це реалістично-психологічний аналіз драматургічного твору; тут режисери й актори зобов'язані дослідити та проаналізувати логічним мисленням увесь пласт реалістично-психологічного театру.

Другий етап – перехідний між реалістично-психологічним та емоційно-енергетичним методом.

Третій етап у роботі над майбутньою виставою – глибоке входження в систему емоційно-енергетичних імпровізацій паралельного світу середовища майбутньої вистави.

Четвертий етап – перебування в паралельному світі існування вистави.

Кожна зі створених в «ЕКМАТЕДОСі» студентських дипломних вистав мала на меті не тільки досягнення результату роботи, а й у процесі її створення обов'язкове проходження актором усіх чотирьох етапів роботи над майбутнім сценічним образом.

Повість «Яма» Олександра Купріна не випадково стала в «ЕКМАТЕДОСі» творчим процесом у здійсненні дипломної вистави. Прозовий твір був переведений у драматургічний, тобто створена сценічна версія повісті «Яма». Студенти-актори, ознайомившись і дослідивши як творчий і життєвий шлях Олександра Купріна, так і проведений аналіз самої повісті «Яма», в письмовій формі виклали життєписи своїх персонажів від дня народження до появи їх у сюжеті літературно-художнього джерела. Викладач з майстерності актора, заслужена артистка України Анна Плахотнюк разом зі студенткою режисерського відділення Тетяною Шевченко протягом двох місяців навчання пройшли весь цикл реалістично-психологічної методики в роботі над майбутнім сценічним образом. Це надзвичайно важливо на першому етапі роботи актора над роллю – зрозуміти процес розвитку подій літературно-художнього джерела, вчинків персонажів, їх мотивів та входження в психологічний процес пізнання характерів майбутніх сценічних образів. Коли вся реалістично-психологічна методика була опанована і стала для студентів-акторів зрозумілою та доступною, надійшов другий етап у роботі, який власне і називається перехідним на межі існування акторів у реалістично-

психологічному характері персонажів та емоційно-енергетичній структурі на шляху до паралельного світу середовища існування майбутньої вистави. Цей етап дуже цікавий як для викладачів, так і для самих студентів. У власному «Я» актора існує певний реалістично-психологічний характер персонажа, який, згідно з розвитком подій літературно-художнього джерела, втілюється в момент пізнання майбутнього сценічного образу через «перехідний місток» між правдою реального життя й іншого, невидимого світу життя персонажів літературно-художнього джерела. Невидимий світ життя персонажів не є ще паралельним світом існування майбутньої вистави. Усі тренінги та репетиції на цьому етапі мають свою неповторну, індивідуальну, знайдену в «ЕКМАТЕДОСі» методику техніки та технології роботи актора над майбутнім сценічним образом. Тут викладачам цієї методики в роботі актора над персонажами дуже важливо, перш ніж переходити до майбутніх тренінгів та репетицій у просторі та часі, попередньо надавати теоретичного викладу методики невидимого світу існування майбутньої вистави.

Творча майстерня «ЕКМАТЕДОС» – це сумісний щоденний процес навчання студентів-акторів та студентів – режисерів драматичного театру. Проте впродовж певного періоду навчання режисери вдосконалюють методику емоційно-енергетичних імпровізацій на шляху до паралельного світу середовища існування майбутньої вистави за окремою навчальною програмою.

Мета перехідного періоду в роботі актора над майбутнім сценічним образом полягає в пізнанні й розумінні іншого способу та природи існування актора на шляху до паралельного світу існування майбутньої вистави.

Третій етап роботи актора над майбутнім сценічним образом у школі «ЕКМАТЕДОС» і конкретно над дипломною виставою «Яма» Купріна – це глибоке входження в систему простих та складних емоційно-енергетичних імпровізацій. Тут слід також відзначити, що літературно-художнє джерело Олександра Купріна «Яма» безперечно має високий художній рівень та чудовий ґрунт для експерименту й утілення методики роботи актора над сценічним образом за допомогою емоційно-енергетичних імпровізацій на

шляху до створення паралельного світу середовища існування майбутньої вистави.

Четвертий етап роботи над сценічним образом – це перебування в паралельному світі середовища існування майбутньої вистави. Усі студенти-актори – учасники вистави «Яма» намагалися зрозуміти і відтворити на четвертому етапі перебування в іншому «Я» в таїнстві невидимого паралельного світу середовища існування майбутньої вистави. Найточніше це вдалося студентамакторам – виконавцям ролей Жені (Ольга Лещова), Тамари (Галина Капралова) й економки (Олена Бондарева). Вистава «Яма» за О. Купріним була зафіксована протягом семестру в телевізійній версії, здійсненій режисером-педагогом кафедри телебачення Тетяною Долгошеєю та студентами-операторами і режисерами телебачення. Ця телевізійна версія була долучена до презентації школи «ЕКМАТЕДОС» для всіх студентів театрального та кіно-, телемистецтва Харківської державної академії культури.

«Одержима» за драматичним твором Лесі Українки була дуже відповідальною не тільки для студентів – акторів та режисерів, котрі втілювали її, а й для всієї майстерні «ЕКМАТЕДОС», оскільки зміст цієї п'єси містить у собі яскраво виражений релігійний пласт – Месія, народ, одержима – Міріам. Зрозуміло, що на попередньому етапі було проаналізовано і досліджено як спосіб і природу написання твору Лесі Українки, так і всіх її персонажів. Проте виникла певна проблема: як у XXI ст. художніми засобами показати самого Месію. Тут, як не дивно, саме емоційноенергетичні імпрровізації на шляху до паралельного світу середовища існування майбутньої вистави надали відповідь: точність формули техніки та технології роботи студентів-акторів над своїми персонажами. Флора і фауна не просто стали черговим тренінгом у роботі над виставою, а існуючим природним, загальним середовищем, яке логічно відповідало змістові драматургічного твору Лесі Українки. Стосовно самого персонажа Месії та його виконавця Всеволода Шекіти було знайдено єдиний варіант можливого сучасного втілення Месії – певна роздвоєність між власним «Я» актора та його персонажем.

Антон Павлович Чехов – це неповторне явище у світовій драматургії, всі його драматургічні твори настільки закодовані шифром самого Чехова, що впродовж більш як століття режисери й актори в театрах, кіно, на телебаченні намагаються знайти відповідь на закодований світ життя героїв його драматичних творів.

Беручи для студентської дипломної роботи драматургічний твір Антона Чехова «Чайка», учасники «ЕКМАТЕДОСу» свідомо пройшли два етапи в період підготовки та випуску вистави.

Перший полягав у тому, щоб на базі Запорізького державного академічного музично-драматичного театру ім. В. Магара створити повноцінну виставу, використовуючи матеріальну базу професійного театру. Дуже важливо відзначити, що в Україні це був перший подібний експеримент підготовки та випуску повноцінної вистави. Директор театру, заслужений діяч мистецтв України Валентин Слонов зумів не тільки на місяць влаштувати побутове життя студентів, а й забезпечити творчі умови для здійснення такого складного проекту.

Знаючи, що драматургія Чехова у своїй основі має невидимий, таємничий, дуже складний світ існування як самого розвитку сюжету, так і всіх колізій, взаємовідносин героїв, «ЕКМАТЕДОС» вирішив пройти саме два етапи підготовки та втілення вистави. Отже перший етап став для студентів пошуком відповіді: як живуть, думають, діють і емоційно відчуваються всі герої «Чайки» А. Чехова. Реалістично-психологічний метод К. Станіславського був дуже скрупульозно опрацьований як студентами-акторами, так і зовнішньою формою всієї структури побудови вистави. Глядачі багатьох центрів України стали очевидцями презентації цього варіанта вистав на базі обласних театрів. Студентиактори під час показу вистави на глядача намагалися повноцінно прожити реалістично-психологічне життя своїх персонажів. Це надало змоги переконатися в правильності експериментальної роботи в «ЕКМАТЕДОСі», оскільки саме метод і система емоційноенергетичних імпровізацій на шляху до паралельного світу середовища існування майбутньої вистави і полягає в

декількох етапах експериментальної роботи студентів-акторів та режисерів. У певний час показ вистави на глядача свідомо був зупинений. Студенти-актори та режисери повернулися до нового етапу роботи над виставою за допомогою методу і системи емоційно-енергетичних імпровізацій. Результат був надзвичайно плідним і професійно корисним. Щоденні тренінги в «ЕКМАТЕДОСі» змусили студентів-акторів та режисерів поступово перейти в роботі над виставою «Чайка» від реалістично-психологічного існування до існування в іншому вимірі. Безперечно, зусилля і вимоги на цьому етапі для студентів-акторів та режисерів дуже жорсткі й принципові.

Слід віддати належне студентам-акторам та режисерам, які намагалися зберегти в щоденному реальному житті таємницю світу створення та існування вистави «Чайка» в «ЕКМАТЕДОСі». Вона була продемонстрована один раз на державному іспиті в навчальному театрі ХДАК без права фіксувати на камеру творчий процес студентів-акторів та режисерів під час показу вистави на глядача. У цьому і полягає весь принцип експериментальності й пошуковості «ЕКМАТЕДОСу» на її початковому етапі становлення та розвитку.

Студентська вистава «Осіньне кохання» за мотивами новели Олександра Олеся «Осінь», поставлена в «ЕКМАТЕДОСі», стала принциповою в практичному вираженні всіх попередніх теоретичних досліджень методу та системи техніки і технології роботи актора за допомогою емоційно-енергетичних імпровізацій на шляху до паралельного світу середовища існування майбутньої вистави.

Молоді режисери Олена Соляник та Віталій Чайка на попередньому етапі входження та дослідження реалістично-психологічним методом разом з головними виконавцями: Вікторією Поплавською, Юлією Забутною, Павлом Алдошиним, Артемом Боровиком, – пройшли весь цикл логічного дійового аналізу та розуміння сюжету драматургічного твору Олександра Олеся.

На другому етапі відбулося втілення вистави «Осіньне кохання» за методикою і системою емоційно-енергетичних імпровізацій. Якщо на першому етапі головні герої та введені персонажі — духи лісу у виконанні Ольги

Горбуленко, Анни Моргунової, Тетяни Кулікової, Наталії Радішевської, Сергія Суліма були логічно виправдані своєю поведінкою і перебуванням у системі реалістичнопсихологічного театру, то на перехідному етапі до паралельного світу існування у виставі вони стали частиною самого середовища існування, зберігаючи при цьому автономність персоніфікації та власного «Я» актора.

Цікаво те, що зміст і сюжет розвитку подій літературно-художнього джерела новели «Осінь» є плідним ґрунтом для практичного втілення методики і системи емоційно-енергетичних імпрровізацій. Це буває надзвичайно рідко, але з твором Олександра Олеся трапилося те, що події сюжету, описані в новелі «Осінь», відбуваються саме серед флори та фауни, що звичайно сприяє опануванню студентами-акторами не тільки за допомогою системи «ЕКМАТЕДОС», а й органічним власним людським «Я» середовища лісу твору Олександра Олеся.

Під час підготовки вистави «Осіннє кохання» були введені й додаткові елементи в техніці та технології роботи актора над персонажами, аутентичні ритуальні дієства. Цей принцип надав змоги вдосконалити і саму методику роботи над емоційно-енергетичними імпрровізаціями. Частина природи (вода, камінь, земля, дерево, пісок тощо) стали додатковими елементами аутентичних ритуальних дієств у роботі студентів-акторів на шляху до паралельного світу середовища існування майбутньої вистави.

Життя вистави «Осіннє кохання» не закінчилося в навчальному театрі ХДАК, а продовжилося на багатьох театральних фестивалях, конкурсах на території України та за її межами.

Дуже важливо усвідомити, що будь який-пошуковий експеримент під час навчання студентів-акторів має бути не пошуком заради пошуку, а результатом попередньої роботи над «ПАСВІСом» з акторами в державних професійних театрах України та за її межами. Перші прояви нової методики з'явилися ще на початку 80 рр. у виставах «Васса Железнова» М. Горького, «Маленький принц» Екзюпері, «Дикий ангел» О. Коломійця, «Нестор Махно» на історичній основі, «Закоханий Ідальго» А. Лоренц, «Апостол Андрій» за біблейськими легендами,

«Таїнство творіння на музику Вівальді», «Мама Марія» Г. Лютого, створених у Запорізькому державному академічному музично-драматичному театрі ім. В. Магара. «Скіфи» – вистава в Державному муніципальному театрі танцю м. Запоріжжя. «Ромео і Джульєтта» В. Шекспіра, «Навіки дев'ятнадцятилітній» Г. Бакланова – у Запорізькому молодіжному театрі. «Плаха» Ч. Айтматова, «Тіні забутих предків» М. Коцюбинського, «Шрами на скалі» Р. Іваничука, «Іванов» А. Чехова, «Іуда Іскаріот» — поставлені в Івано-Франківському державному академічному музично-драматичному театрі ім. І. Франка.

«Собаче серце» М. Булгакова в м. Жешів у Польщі. «Життя митрополита Шептицького» в театральному колективі м. Торонто. «Король лір» В. Шекспіра, «Украдене щастя» І. Франка, «Маруся Чурай» Ліни Костенко, «Геда Габлер» Г. Ібсена, «Три сестри» А. Чехова.

«Три сестри» А. Чехова, здійснені на харківській професійній сцені нове випробування системи паралельного світу існування акторів у виставі.

Певним підсумковим етапом роботи «ЕКМАТЕДОСУ» та всієї кафедри акторською майстерності за 10 років. «ЕКМАТЕДОС» при Харківській державній академії культури – це вища театральна школа, науково-дослідна лабораторія пізнання з практичним утіленням у майбутньому учнями творчої майстерні в професійних державних театральних колективах ХХІ ст.

Створена в 2005 році експериментальна майстерня театральних досліджень ЕКМАТЕДОС при кафедрі майстерності актора ХДАК стала принципово новою стратегічною лінією всього навчального процесу спеціалізації акторів драматичного театру та кіно за кваліфікаційним рівнем «бакалавр театрального мистецтва». У основі теоретичного та практичного процесу роботи ЕКМАТЕДОСУ є глибоке дослідження як джерел театру вітчизняного, європейського та світового, а також нового методу та системи в техніці та технології роботи актора драматичного театру та кіно. Суть цієї методики дослідження в ЕКМАТЕДОСІ неодноразово було відзеркалено в багатьох статтях наукових видань та різноманітних круглих столах, конференціях, колоквіумах як в місті Харкові, так і в інших містах України.

Саме такі вистави, створені в Екматедосі, як «Одержима», «Осіннє кохання», «Історія сім'ї прозорових» «Монахія», «Медея», «Перетворення» Ф. Кафки та вистава за драматургічним твором Ж. Кокто «Людський голос» під назвою «Зупинка на зелене світло» дають наглядну відповідь – чим займаються і до якого результату прагнуть студенти та викладачі експериментальної майстерні театральних досліджень ЕКМАТЕДОС. Більш ширше та конкретніше розуміння нової методики і системи роботи в ЕКМАТЕДОСІ дійсно буде підтверджене в науково-практичній монографії декана факультету театального мистецтва ХДАК, творчого керівника ЕКМАТЕДОСу, заслуженого діяча мистецтв України Ігоря Олександровича Бориса, яка має назву «Таїнство творіння актора та режисера».

Історія створення кафедри завдячує підтримці ректору ХДАК доктору історичних наук, професору В. Шейко. Саме з його ініціативи у 2000 році, коли на сцені Київського національного українського драматичного театру ім. І. Франка була показана вистава студентів тодішнього режисерського відділення «Лісова пісня» за драматургічним твором Л. Українки, яка викликала інтерес у представників міністерства культури та освіти, і було відкрито у 2001 році перший набір студентів за спеціалізацією «Актор драматичного театру та кіно». Багато різноманітних наукових та творчих звершень було здійснено за ці роки.

Вже у 2004-2005 н.р. перші випускники спеціалізації «Акторське мистецтво драматичного театру та кіно» стали лауреатами театального фестивалю «Січиславна-2005» в м. Дніпропетровську з виставою за твором А. Чехова «Чайка», а виконавець ролі Треплева Дмитро Клопот отримав звання лауреата фестивалю за кращу чоловічу роль.

Студентка Ганна Кобець здійснила з акторами IV курсу виставу «Одержима» за твором Л. Українки і стала лауреатом всеукраїнського фестивалю театального мистецтва «Тернопільські театральні вечори - 2005». В цьому ж році в м. Києві від Харківського регіону спілки театральних діячів України «Суми-Полтава-Харків» вистава «Яма» за однойменним твором

О. Купріна була презентована на всеукраїнському фестивалі «Кращі прем'єри сезону - 2005». Саме в цей період на базі кафедри майстерності актора ХДАК створюється вперше в Україні науково-навчальна лабораторія ЕКМАТЕДОС – експериментальна майстерня театральних досліджень.

Метою творчої майстерні-лабораторії ЕКМАТЕДОС є дослідження нових сучасних інноваційних методів роботи актора театру та кіно. Студенти-актори в ЕКМАТЕДОС досліджують через нові технології спосіб мислення, логіку поведінки та природу почуттів живої людини як частину природи флори і фауни. Під час теоретичних та практичних занять-тренінгів студенти-актори входять в середовище паралельного світу існування майбутньої вистави із очищенням нашарувань в свідомості заповненого реальним життям. Катарсис досягається засобами тілесного і психофізичного тренінгу, метою якого є підготовка живої плоті і духу людини до входження в середовище паралельного світу існування у виставі та кіно – ПАСВІС. Цей новий метод роботи актора над майбутнім сценічним та кіно- образом став можливим завдяки творчому керівнику експериментальної майстерні театральних досліджень декану факультету театального мистецтва, режисеру та педагогу, заслуженому діячу мистецтв України Борису Ігорю Олександровичу. Величезний пласт практичної роботи І. Бориса – як керівника багатьох театральних колективів України, здійснення телеверсій на телебаченні, в кіновиробництві на студії ім. О. Довженко та науково-хронікальної студії м. Києва, авторські написання драматургічних творів, інсценізацій, сценаріїв фольклорних свят та наукових статей поряд з педагогічною роботою дало можливість здійснити в реальності нову методику роботи актори театру та кіно.

У 2008 році саме вистава експериментальної майстерні театральних досліджень ЕКМАТЕДОСУ «Осіньне кохання» за твором О. Олеся взяла участь в I міжнародному фестивалі театального мистецтва студентських театрів світу «Натхнення – 2008» (м. Київ), де здобула почесне звання «Лауреату фестивалю». Міжнародна театральна критика (м. Москва, Санкт-Петербург, Мінськ, Єреван, Краків, Мехіко, Вільнюс, Тель-Авів і ін.) під час обговорення

показаної вистави визначила принципово-новий пошук техніки та технології роботи актора над сценічним та кіно- образом.

Важливою віхою в роботі кафедри майстерності актора та ЕКМАТЕДОСУ стали студентські вистави «Васса Железнова» (М. Горького), «Медея» (Ж. Ануя), «Монахиня» (Д. Дідро), «Лабіринти душі» за драматургічними творами Б. Брехта, Ж.-Б.Мольєра, Ж. Ануя. Ці вистави були показані на міжнародному фестивалі в м. Запоріжжя у 2008-10 рр., де стали лауреатами в номінаціях «За кращі пошуково-експериментальні напрями роботи». Вистава ЕКМАТЕДОСУ «Тільки одне життя» зі студентами-акторами III курсу взяла участь і стала лауреатом фестивалю «Золота валіза» в м. Суми (жовтень 2011 р.).

В грудні 2012 р. студенти-актори 5 курсу показали відкритий урок, майстер-клас заслуженого діяча мистецтв України І. Бориса та режисера-педагога кафедри майстерності актора, аспіранта ХДАК В.Д. Мізюка за драматургічним твором Ж. Сартра «За закритими дверима». Цій показ став ще одним новим пошуковим науково-навчальним напрямом в роботі кафедри.

Студенти актори старших курсів, працюючи за навчальною програмою, досліджують, розробляють та втілюють одну з найскладніших методик актора театру та кіно – це створення повноцінного сценічного образу на основі драматургії театру нереалістичного спрямування сюрреалізму, екзистенціалізму, театру жорстокості, абсурду, тощо.

Творчі акторські майстерні на кафедрі майстерності актора Хдак очолюють відомі майстри сцени заслужений артист України П. Кучин, майстер сцени В. Кучина, майстер сцени О. Двойченкова, викладач кафедри, режисер О. Ковшун, заслужений артист України Є. Плаксін, викладач кафедри, режисер В. Гриславець заслужена артистка України М. Струннікова, майстер сцени В. Мізюк, кандидат мистецтвознавства Л. Калчанова, якими були здійснені вистави класичної вітчизняної та світової драматургії «Безталанна», «Майська ніч» В. Гоголя, «Дядя Ваня» А. Чехов «Ромео і Джульєта» В. Шекспір, «Ідіот» Ф. Достоевського, «Чайка» А. Чехов, «Гроза» Островського, «Електра»,

«Оркестр» Ж. Ануй, «Вдови» Мрожек, «8 люблячих жінок» Тома, «Дім Бернарди Альби» Г. Лорка та інші.

Варто відзначити, що за час роботи кафедри майстерності актора ХДАК творчі майстерні під керівництвом заслуженого артиста України П. Кучина, заслуженої артистки України Г. Плохотнюк, народного артиста України А. Кубанцева, заслуженого артиста України В. Бондарєва, заслуженого артиста України Є. Плаксіна, ст. викладача Н. Литвиненко, викладачів В. Кучиної, А. Подорожко, О. Ковшуна, О. Приступ, Н. Ігнатєвої, О. Світличної, Т. Циганської, кураторів курсу О. Двойченкової, В. Мізяка, Л. Косміна, кандидата мистецтвознавства Л. Колчанової та кандидата педагогічних наук В. Тополевського підготували багатьох лауреатів читецьких та театральних конкурсів молодих виконавців на всеукраїнських фестивалях та конкурсах ім. Т. Шевченка, Л. Українки, Р. Черкашина, І. Франка та ін., які достойно презентували наймолодшу в Україні мистецьку театральну кафедру з майстерності актора.

3.3. Київська театральна школа

Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. Карпенка-Карого – це один з провідних закладів мистецької освіти, історія діяльності якого налічує понад 100 років.

Навчальний заклад є активним учасником загального процесу гуманітарного розвитку суспільства, збереження і примноження духовних цінностей, інтеграції України в європейський і світовий культурний простір.

Університет є багатопрофільним вищим мистецьким навчальним закладом, який здійснює підготовку професійних кадрів за напрямками «Театральне мистецтво», та «Кіно-телемистецтво». До його складу входять Інститут екранних мистецтв та факультет театального мистецтва.

На п'ятнадцяти кафедрах Університету сьогодні працюють видатні майстри театрального та кіно-телемистецтва, серед яких художні керівники, головні режисери та провідні актори академічних театрів, кіно- і телережисери, академіки і члени-кореспонденти Академії мистецтв України.

Велика кількість наукових публікацій, монографій, навчально-методичних матеріалів свідчить про значний науковий потенціал професорсько-викладацького складу університету, дослідницька діяльність якого спрямована на дослідження в галузі теорії та історії мистецтва, театральної педагогіки, підготовку науково-педагогічних кадрів через аспірантуру і докторантуру, залучення студентів до наукової роботи.

Випускники нашого Університету працюють в різних сферах галузі культури і мистецтв. Їх творчі досягнення високо оцінені як у нашій державі, так і за її межами. Серед них народні та заслужені артисти, заслужені діячі мистецтв та заслужені працівники культури, лауреати державних та міжнародних премій.

Діяльність Університету спрямована на розвиток національної свідомості і духовної культури, на подальше удосконалення мистецької освіти, високопрофесійне виховання творчої молоді. Оптимальне співвідношення гуманітарної, фундаментальної та спеціальної підготовки майбутніх майстрів театру, кіно і телебачення — найважливіше завдання університету.

Наш навчальний заклад розвиває свої міжнародні творчі зв'язки, сприяє поглибленню світових інтеграційних процесів в галузі театру, кіно і телебачення та визнанню української мистецької освіти за кордоном.

Завдяки творчому і науково-педагогічному потенціалу в Університеті створено максимально сприятливі умови для підготовки високопрофесійних фахівців для театру, кіно і телебачення, які відповідають вимогам мистецького сьогодення, а також - дотримання державної стратегії в галузі розвитку національної культури, збагачення традицій української театральної школи.

В 60-80 роки в Київському інституті театрального мистецтва імені І. Карпенка-Карого функціонували дві кафедри майстерності актора і окремо –

кафедра режисури. Одну з кафедр майстерності актора до 1984 року очолював професор М. Карасьов. У 1985 році керівництво кафедрою здійснює професор М. Резнікович. З 1985 до 1988 року завідувачем кафедри працює заслужений діяч мистецтв України, доцент Ю. Висоцький, який згодом очолить Другу кафедру акторського мистецтва та режисури драми. З 1988 до 2018 кафедру очолював академік Академії мистецтв України, народний артист України, професор М. Резнікович. З лютого 2018 року кафедру очолює народний артист України, лауреат Національної премії України імені Тараса Шевченка, професор Б. Бенюк.

З ініціативи М. Резніковича процес підготовки акторів на кафедрі було розгорнуто в бік вимог сучасного європейського театру. Однією з головних методичних засад став екстремальний вимір запропонованих обставин драматургії, практичне вирішення проблеми існування актора в напруженому темпоритмі, було акцентовано увагу на необхідності постійного акторського тренінгу. З метою підвищення професійного рівня студентів, кафедрою було запропоновано проведення державного іспиту з теорії акторського мистецтва як складової частини іспиту з фаху.

У різні роки до виховання майбутніх акторів залучаються видатні діячі театрального мистецтва: Г. Юра, А. Бучма, К. Хохлов, М. Крушельницький, В. Неллі, І. Чабаненко, Л. Олійник, Ю. Мажуга, Б. Ступка, Ю. Непша, С. Мойсеєв, О. Замятін, Л. Остропольський, Т. Назарова, Є. Гулякіна.

Відомі випускники кафедри: О. Задніпровський, Т. Назарова, О. Кульчицька, А. Мухарський, К. Кашликов, Д. Лаленков, О. Ісаєв, Л. Погорєлова, А. Хостікоєв, Н. Кондратовська, Л. Куб'юк, С. Озірянний, Н. Сумська.

Кафедра здійснює підготовку фахівців за кваліфікаціями: «актор драматичного театру і кіно» та «режисер драматичного театру» за освітньо-кваліфікаційними рівнями: бакалавр і магістр.

Основні фахові дисципліни: майстерність актора, тренінг з майстерності актора, режисура драматичного театру, грим.

Наукова робота кафедри спрямована на розробку і аналіз проблем театрального мистецтва, зокрема – режисури та майстерності актора. Серед найбільш значних публікацій кафедри – п'ятитомне видання М. Резніковича «Театр доби» (2001-2008 рр.), де узагальнено досвід роботи автора на сценах професійних театрів.

Протягом останніх років тривали творчі поїздки на студентські фестивалі до Китаю, Словаччини, Росії, Угорщини, Польщі, Іспанії, Молдови.

Також кафедра проводить досить серйозну творчо-методичну роботу з удосконалення технології акторської майстерності.

Окрім робіт з акторського тренінгу за цей час Михайлом Юрійовичем Резніковичем складено нову програму з режисури. У ній описано елементи професії, необхідні для засвоєння майбутньому режисеру. В цілому їх можна об'єднати заголовком: «Про художню цілісність вистави». В оновленій програмі досить докладно висвітлено всі елементи художньої цілісності вистави: починаючи з того, заради чого вона ставиться, і далі – через проблему конфлікту, через реалізацію поєднання сценографії та режисури, режисури та музики.

Тривала наукова робота, вийшло декілька навчальних посібників, зокрема книги М. Резніковича: «Театр времен», «Сто пятая страница», «Режиссерские записки».

Науково-педагогічні працівники кафедри не обмежуються педагогічною діяльністю. Викладачі кафедри займаються також режисерсько-постановчою, акторською та науковою діяльністю. Працюють у київських театрах, беруть участь у зйомках фільмів.

Ю. Висоцький підготував до друку статтю «Методичні засади підготовки студентів акторської спеціальності до участі у кінозйомках». В 2015 році були підготовлені статті «Початковий етап роботи над словом в класі майстерності актора» та «Фестиваль театральних шкіл в Пекіні». Також готовий до друку навчальний посібник «Вчення К. Станіславського про надзавдання та над-

надзавдання» та стаття «Комплекс вправ з оволодіння основами словесної взаємодії в класі майстерності актора».

Р. Коломієць працює над монографією «Життя нашого театру – театр нашого життя». В 2015 році були видані монографії «Громадянин світу. О. Вертинський», «Причастны судьбе. Закарпатский русский драматический театр». В 2016 році були видані монографії «Лесь Курбас» та «Олександр Вертинський» В. Чхайдзе працює над хрестоматією для студентів спеціалізації «сценічне мистецтво» «Карнавал п'єс та інсценізація» В 2015 р. були видані статті «Робота режисера з художником» та «Режисерська розробка ідеї вистави». Також був виданий навчальний посібник для студентів спеціалізації РДТ, ОТС, ТЗН «Специфіка сценічної майстерності»

А. Захарченко працює над методичною розробкою «Формування творчої групи акторського курсу». Готується до друку методична розробка «Слово як важливий компонент сценічної дії». В 2014 р. була видана методична розробка «Внутрішній конфлікт персонажа п'єси в контексті основного конфлікту».

3.4. Запорізька театральна школа

Кафедра акторської майстерності та дизайну. Незважаючи на досить «молодий вік», кафедра має власний доробок: надруковано 25 науково-методичних робіт (з них 2 монографії, 4 посібники під грифом МОН), майже всі викладачі беруть участь у міжнародних, всеукраїнських науково-практичних конференціях, симпозіумах, семінарах. На базі кафедри акторської майстерності у вересні 2008 року проведено міжнародну науково-практичну конференцію «Музикотерапія як соціально-психологічна реабілітація: теорія та практика», яка набула резонансу як в Україні, так і за її межами (Німеччина, Норвегія, Білорусь). Головні завдання: навчити студента володіти елементами акторської професії, бути діяльним і органічним, відчувати стильові особливості вистави, вміти працювати в ансамблі. Навчити бачити наскрізну

дію ролі, її надзадачу. Також важливими завданнями є: навчити студента володіти гримом, уміти використовувати костюм для створення сценічного образу.

Напрямок «Театральне мистецтво» при ЗНУ був відкритий 1999 року на факультеті соціальної педагогіки та психології. Це зумовлює поглиблене вивчення, окрім професійних дисциплін, психології, що є необхідною умовою становлення та професійного росту майбутнього актора.

До роботи на кафедрі в якості викладачів основних професійних дисциплін (майстерність актора, сценічна мова, вокал, хореографія, сценічний рух) були запрошені відомі актори та режисери Запорізьких театрів, що досягли успіхів у професійній діяльності, мають значний практичний досвід і готові поділитися ним з обдарованою молоддю. Це завідувач кафедри, професор, доктор педагогічних наук Г. Локарева, Народний артист України О. Король, Народний артист України В. Лук'янець, Заслужений артист України В. Гончаров, Заслужена артистка України Н. Стадніченко, Заслужений артист України Ю. Бакум, Заслужена артистка України Л. Фриган, Заслужений діяч мистецтв України Г. Фортус, Заслужений працівник культури України Ю. Буркут, старші викладачі Л. Беркова-Житомирська, Л. Гринь, О. Єрмакова, викладачі Т. Петрик, режисер Р. Проценко.

Випускники спеціальності «Театральне мистецтво» отримують кваліфікацію «Актор драматичного театру і кіно». При цьому з урахуванням спеціалізації вони можуть також працювати артистами розмовного жанру, акторами театру ляльок, дикторами радіо та телебачення, керівниками аматорських театральних колективів, організаторами дозвілля, викладачами відповідних дисциплін у навчально-виховних закладах.

Випускники – наша гордість

За багато років діяльності кафедра акторської майстерності ЗНУ здійснила випуски висококваліфікованих спеціалістів, які успішно реалізують себе у мистецьких закладах Запоріжжя, Дніпропетровська, Києва.

Під час навчання студенти беруть участь у професійних конкурсах читців, вокалістів і займають призові місця, демонструючи високий рівень фахової підготовки на кафедрі акторської майстерності ЗНУ.

На переглядах дипломних вистав, що є державними іспитами для наших випускників, присутня висококваліфікована комісія.

Спеціальність «Театральне мистецтво» при ЗНУ відкрито в 1999 році на факультеті «Соціальної педагогіки та психології». Ця обставина сприяла поглибленому вивченню психології, що є необхідною умовою для професійного становлення майбутнього актора.

Основною метою державної політики нашої країни є створення умов для формування висококультурної особистості, її творчої реалізації. Тому стратегічні напрями розвитку вищої школи визначено Законами України «Про освіту», «Про вищу освіту», Національною доктриною розвитку педагогічної освіти України. Означені нормативні документи вимагають підготовки фахівців-професіоналів, які мають поєднати в собі глибокі гуманістичні переконання, фундаментальні теоретичні знання та ретельну практичну підготовку. Плідно реалізує державні завдання Запорізький національний університет, який є вищим навчальним закладом IV рівня акредитації, справжнім центром освіти й науки, осередком збирання та розповсюдження цінностей української культури Придніпровського регіону, одним із найвідоміших класичних університетів України. Він забезпечує здобуття якісної вищої освіти за 31 напрямом підготовки, серед яких спеціальність «Театральне мистецтво» посідає гідне місце.

Доцільність підготовки фахівців такої кваліфікації пояснюється загальним зростанням рівня культури суспільства і конкретними потребами регіону. Необхідність вирішення театральних проблем регіону на високому науково-теоретичному та практичному рівнях була наголошена Запорізькою обласною державною адміністрацією, тому в 1999 році на базі вже існуючої кафедри педагогіки та психології факультету соціальної педагогіки та психології була відкрита нова спеціальність «Театральне мистецтво».

Засновниками спеціальності стали народний артист України, режисер Олександр Петрович Король, який очолив кафедру, та доктор педагогічних наук, професор, на той час декан факультету соціальної педагогіки та психології Людмила Іванівна Міщик. Процес фахової підготовки розпочався в межах театру-студії, яка стала прототипом спеціальності «Театральне мистецтво».

За наказом Міністерства освіти і науки України у вересні 2000 року було створено кафедру психології творчої діяльності, яка згодом отримала назву «кафедра акторської майстерності».

У травні 2001 року Вищою атестаційною комісією України Запорізькому державному університету було надано ліцензію на підготовку студентів за напрямом «Мистецтво», спеціальністю «Театральне мистецтво», що дало можливість готувати спеціалістів за кваліфікацією «Актор драматичного театру і кіно», а у 2006 році була відкрита додаткова спеціалізація «Актор театру ляльок».

Із 2006-2007 н.р. факультет очолила кандидат педагогічних наук, доцент Пономаренко Ольга Вікторівна, а кафедру акторської майстерності – доктор педагогічних наук, професор Галина Василівна Локарева. У 2009 році спеціальність «Театральне мистецтво» пройшла акредитацію на 10 років за освітньо-кваліфікаційними рівнями бакалавр та спеціаліст.

Із перших днів свого існування кафедра налагоджувала наукові та навчально-методичні контакти з провідними вищими навчальними закладами країни, у яких відбувається підготовка акторських кадрів: Київським національним університетом театального мистецтва та кіно ім. Карпенка-Карого, Театральним факультетом Харківського інституту мистецтв ім. М. Котляревського, Київським національним університетом культури і мистецтв.

Високий рівень науково-методичної, мистецької та психолого-педагогічної підготовки майбутніх акторів забезпечують висококваліфіковані науково-педагогічні та мистецькі кадри. Викладати на кафедрі акторської

майстерності основні професійні дисципліни (майстерність актора, сценічна мова, вокал, хореографія, сценічний рух тощо) були запрошені відомі актори та режисери Запорізьких театрів, які досягли успіхів у професійній діяльності, мають значний практичний досвід і готові поділитися ним з обдарованою молоддю.

Сьогодні на кафедрі працює 18 викладачів, з них два професори, один доктор наук, два доценти, три кандидати наук, дев'ять старших викладачів, два викладачі та три акомпаніатори. На кафедрі працюють два Народні артисти України, чотири Заслужені артисти України, два Заслужені діячі мистецтв України, один Заслужений працівник культури України. Наукове керівництво аспірантами та здобувачами протягом 2004-2009 р. здійснювали доктор педагогічних наук Г. Локарева та кандидат педагогічних наук М. Деркач. У 2009 році захистила кандидатську дисертацію з теорії та методики виховання за спеціальністю 13.00.07 старший викладач Юлана Володимирівна Гончаренко. Сьогодні навчаються в аспірантурі такі викладачі кафедри: старший викладач, Заслужений діяч мистецтв Лілія Олександрівна Гринь; старший викладач, Заслужена артистка України Надія Василівна Стадніченко; викладач Микола Миколайович Кветков. Плідно працює над дисертацією викладач, художній керівник Запорізького театру ляльок Наталія Петрівна Соколовська. Мають магістерський ступінь з педагогіки вищої школи Заслужена артистка України Надія Василівна Стадніченко; старший викладач, Заслужений діяч мистецтв Геннадій Вадимович Фортус; старший викладач Любов Григорівна Беркова-Житомирська; навчається в магістратурі викладач Тетяна Дмитрівна Петрик.

Беруть активну участь у навчально-виховному процесі факультету та діяльності кафедри такі викладачі: старший викладач, Заслужений артист України Віктор Миколайович Гончаров; старший викладач, Заслужений працівник культури України Юрій Павлович Буркут; старший викладач, Народний артист України Юрій Павлович Бакум; старший викладач, Заслужена артистка України Любов Іванівна Фріган; викладачі Тетяна Федорівна Черненко та Анжела Муртазаліївна Губарева.

Викладачі кафедри плідно працюють над науковою темою – «Теоретико-методичні засади професійної підготовки сучасних акторських кадрів». Незважаючи на «молодий» вік, кафедра має власний науковий та навчально-методичний доробок: надруковано 25 науково-методичних робіт (з них 2 монографії, 4 посібника з грифом МОН), майже всі викладачі беруть участь у Міжнародних, Всеукраїнських науково-практичних конференціях, симпозіумах, семінарах. На базі кафедри акторської майстерності у вересні 2008 р. було проведено міжнародну науково-практичну конференцію «Музикотерапія як соціально-психологічна реабілітація: теорія та практика», яка набула резонансу як в Україні, так і за її межами (Німеччина, Норвегія, Білорусь), а в жовтні 2009 р. відбулася міжнародна науково-практична конференція «Теорія та практика підготовки акторських кадрів», у якій взяли участь науковці з різних міст України та Білорусі: Києва, Тернополя, Вінниці, Луганська, Харкова, Івано-Франківська, Мінська, Могильова тощо. На кафедрі діє студентський гурток «Теоретичні основи та практика акторської майстерності», члени якого беруть активну участь у науково-практичних конференціях Запорізького національного університету та інших вищих навчальних закладів (Дніпропетровськ, Львів).

Кафедра має міжнародні наукові та творчі зв'язки. Зокрема, професор кафедри педагогіки та психології, доктор педагогічних наук, завідувач кафедрою акторської майстерності Г. Локарева з 2000 року співпрацює з Університетом прикладних наук Магдебург-Стендаль (Німеччина). Міжнародний договір з університетом спрямовано на реалізацію Програми «Соціально-психологічна реабілітація засобами музики» (музикотерапія). Згідно договору про співробітництво з Могильовським державним університетом (Білорусь) передбачено читання лекцій з курсу «Психологія мистецтва» (проф. Г. Локарева), участь у проведенні науково-практичних семінарів, конференцій, публікації у фахових виданнях університетів-партнерів, обмін студентами (у 2006 р. до ЗНУ на науково-практичну конференцію приїздив студентський вокальний ансамбль, керівник – канд. пед. наук, доцент

кафедри музичного виховання Рева Валентин Павлович). У 2008 р. у рамках свята «Тиждень Франкофонії» відбулася творча зустріч викладачів кафедри акторської майстерності та студентів із французькими акторами Еріком Сена та Патрісом Дельбургом. Ми отримали письмову подяку від посла Франції в Україні Жака Фора за плідну співтворчість.

Авторський тренінг з акторської майстерності (базовий курс).

Завдання та мета:

- навчитися управляти своїми емоціями
- навчитися впливати на поведінку і вчинки оточуючих
- розширити межі акторської виразності
- розкріпачити власне тіло і свідомість
- навчитися максимально використовувати свій ігровий потенціал
- усвідомити власні можливості

У програму тренінгу входить:

- робота з тілом: постава, хода, міміка, жестикуляція
- звільнення від тілесних і психологічних затисків
- розвиток пластики і м'язової пам'яті
- робота з голосом: артикулювання, інтонування, звучання, радіотеатр,

інтонаційна пам'ять

- управління емоціями: визначення емоційних переваг, емоційна пам'ять,

емоційна чистка

- вивчення ігровий і поведінкової драматургії
- закони акторської імпровізації на сцені і в житті
- практична типологія образного поведінки.

Форма: Заняття проходять в практичній, ігровій формі.

Мета: допомогти студентам розкрити і максимально ефективно використовувати особистий потенціал і творчу індивідуальність.

Завдання тренінгу, щоб студенти стали вільніше, виразніше, успішніше в будь-якій взаємодії (у навчанні, у житті, у сценічній роботі); будуть більш впевнено почувати себе на сценічному майданчику.

Лекційна сторона занять – міні-лекції: в межах, необхідних для виконання практичних вправ.

Тренінг складається: 10% - теорія, обговорення, відповіді на питання; 90% - практичні вправи.

Тренінг являє собою комплекс визначальних вправ, перевірених на практиці: на 40% це вправи зі світової практики акторської майстерності: на основі систем К. Станіславського, М. Чехова, С. Адлер, Є. Гротовського; на 20% - це інструментарій, синтезований з напрямків практичної психології.

Вправи можуть змінюватися, підбиратися до конкретного складу групи, від здібностей студентів та їх підготовки. Синтезуватися.

Вправа «Розвиток уваги».

Спостереження за об'єктами ближнього кола.

Починати розвивати увагу слід з тих предметів, які оточують вас в повсякденному житті. Вони називаються об'єктами ближнього кола. Виберіть який-небудь предмет, який знаходиться у вашій кімнаті, варто завжди на одному і тому ж місці. Наприклад, будильник. Розгляньте його гарненько. Починайте розглядати лінії, колір, форму. Проведіть поглядом по його поверхні, «обмацайте» її очима, постарайтеся на відстані відчутти, яка вона - шорстка або гладка, курна, подряпана? Можете взяти будильник в руки, повертати його, оглянути задню, верхню і нижню панелі, подумати, навіщо тут всі ці гвинтики і кнопочки, для чого вони служать. Розгляньте циферблат, його форму, розмір, колір. Якого кольору і форми цифри на ньому? Чи є секундна стрілка? Якщо так, то протягом однієї хвилини стежте очима за її ходом, постарайтеся вловити його ритм. Бувають і електронні будильники - тоді замість циферблата розглядайте екран, цифри, що позначають години та хвилини, і мелькає між ними двокрапка, яке відраховує секунди.

Вправа 2.

Актори стають один навпроти одного в два ряди. Перший робить будь-який рух. Другий (що стоїть навпроти нього) повторює цей рух. Третій (стоїть

поруч з першим в протилежному ряду), спостерігаючи за другим, робить те ж рух. Так, рух, заданий першим, повторюється «зигзагом».

3. «Люстерко»

Ця вправа запропонована Л. Шихматова. Два актора стають один проти одного. Один як би виглядає в дзеркало, інший є «відображенням» і повторює всі рухи першого. Ця вправа має ту особливість, шануй «дзеркало» проробляє руху лівою рукою у відповідь на рух правої руки смотрящегося (як у справжньому дзеркалі). У цій вправі важлива одночасність, тому перший повинен починати руху повільно, щоб «дзеркало» вчасно вловлювало кожен рух. У «дзеркала» руху повинні точно збігатися з рухами смотрящегося. Можна робити перед дзеркалом гімнастику, зачісуватися, пудритися, протирати скло, зав'язувати краватку, голитися. Потім учасники міняються місцями. (Можна поставити порожню раму і робити вправу через раму).

Точки уваги при спілкуванні з самим собою.

При виконанні таких вправ і етюдів намагайтеся концентрувати увагу всередині себе, в області сонячного сплетіння.

Вправа 1.

Керівник дає звукові сигнали (плескає в долоні або дзвонить в дзвіночок), актори з цього сигналу повинні синхронно або по черзі:

- Міняти положення тіла
- Напружувати і послаблювати м'язи
- Швидко міняти пози і виправдовувати їх зсередини
- Переносити увагу з об'єкта на об'єкт
- Вимовляти слова ролі і замовкати

Вправи на комунікацію та взаємодію. Вплив. Вибір об'єкта спілкування. Встановлення контакту. Передача інформації.

Види сценічного спілкування. Вибір партнера.

Виняткова важливість процесу спілкування на сцені змушує нас поставитися до нього з особливою увагою і поставити на найближчу чергу

питання про більш ретельному розгляді найбільш важливих видів спілкування, з якими нам доведеться зустрічатися. Види спілкування залежать від об'єкта спілкування, з яким в даний момент взаємодіє артист.

Перший вид - взаємодія на сцені з іншим актором.

Другий вид - взаємодія з неживим предметом (це можуть бути як предмети реквізиту, так і уявні предмети, які існують тільки в фантазії артиста).

Третій вид - взаємодія з глядачами.

Четвертий вид - взаємодія з самим собою.

Треба сказати, що на сцені практично не буває ситуацій, при яких існує тільки один вид спілкування. Хто б не був його партнером, актор завжди спілкується і з самим собою, і з сидячими в залі глядачами. Види спілкування взаємопроникають один в одного - тільки в цьому випадку процес спілкування стає живим, справжнім, художнім. Коли актор користується лише одним видом спілкування, він перестає відчувати партнера (який, на відміну від об'єкта спілкування, завжди реальний: або це інший актор, або глядач).

Вправи. Контакт з невидимим партнером. Безмовне спілкування.

Ця програма отримала апробацію в освітньому процесі театрального відділення Запорізького Національного Університету.

ВИСНОВКИ

На сучасному етапі культурного розвитку суспільства розгортається міждисциплінарний аналіз театральної культури шляхом застосування потужного потенціалу вітчизняного гуманітарного знання. Для сучасного покоління акторів є дуже важливим досвід театральної майстерності знаменитих українських і зарубіжних діячів театральної культури: Бертольда Брехта, Миколи Євреїнова, Гордона Крега, Леся Курбаса, Всеволода Мейерхольда, Константина Станіславського, Гната Юри та ін., який дозволяє виявити реформаторські ідеї акторського мистецтва, диференціювати їх сутність та визначити свою школу з відповідними принципами та методами акторської майстерності.

Стара акторська школа відповідала тому театру, якому вона була створена. Той, який жив в межах психологічного театру, і тому в цьому сенсі актори тієї школи були сильні. З іншого боку сучасний театр потребує дуже виразної чіткої форми, психологічного проживання, і тут як виховувати акторів. В принципі різні школи. Є Харківська школа, є Львівська школа, є Дніпропетровська відома, одна з найдавніших, яка постачала кадри на всю Україну і вона є, існує, працює і далі і готує кадри. Зараз, на мою думку, повертається потреба на синтетичного актора, який уміє співати, танцювати, рухатись і звичайно бути переконливим, коли творить якийсь образ. А ще є інший виклик - сучасний театр. Скажімо, ті голосові навички, сценічна мова, декламація, постановка голосу, для того аби зіграти сучасну драматургію, яка повинна примусити нас забути, що ми в театрі, і вона говорить про якісь побутові сьогоденні речі, вона відкидає будь-який театральний подіум. Працювати в такій манері, говорити так, як от ми зараз з вами розмовляємо на сцені - виклик, і теж театр. Школа педагогічна, не завжди з цим справляється. Якщо це викладач-предметник старшого покоління, він навчає акторів за своєю системою, і тоді його актори орієнтовані на той старий театр, такий, який,

умовно кажучи, віщає зі сцени. Артисти молодшого покоління уже адаптовані і виховані в іншому якомусь рівні бачення театру, виховують собі подібних, і це вже актори набагато легші, можливо більш універсальні, можливо, десь не володіють такою поставленою сценічною мовою, але коли вони починають грати сучасні образи, вони викликають більше довіри, тому що актор і його час надзвичайно пов'язані, і драматургія, яка виникає в цьому часі, взаємопов'язані речі, і тому коли змінюється час, змінюється драматургія, змінюється театр, змінюються вимоги до актора і способу його виховання.

Театральна педагогіка і театральна практика, які накопичили величезний досвід у вивченні поведінки людини, виявили ще одну найважливішу функцію театру, яку найточніше визначив відомий польський режисер, педагог і теоретик театру Є. Гротовський: «Театр – це спосіб і засіб самопізнання і самодослідження як актора, так і глядача.

Значення саморозвитку артиста як особистості та індивідуальності відзначають всі театральні діячі, підкреслюючи при цьому повноважне представництво театру перед глядачем і його певний вплив на громадську думку. Цей аспект особливо відзначив Л.С. Виготський: «... психологія актора стає як проблема конкретна, історична, а не як біологічна категорія ... Емоції актора, його переживання виступають не як функції його особистої духовного життя, але як явища, що мають об'єктивний суспільний зміст і значення, що служить перехідним ступенем від психології до ідеології».

У акторів-професіоналів, на рівні тенденцій, відзначаються більш високі показники адекватності самооцінки і вольового компонента емоційної сфери особистості, що пояснюється їх більш зрілим віком. Американський дослідник Я. Гетцель вважає, що «артистично обдарована особистість володіє більш широким спектром почуттів і прагне до розширення свого емоційного досвіду. Тим самим, художня натура має риси, які наша культура традиційно пов'язує з жіночим типом поведінки».

П. Брук, який працював з акторами різних національностей і в різних культурах, вважав, що «... актори найкраща половина людства, тобто «жіноча»

А. Ефрос висловився більш конкретно: «Актор-чоловік завжди трошки жінка в своєму бажанні подобатися і в своїх емоційних переживаннях». Про це ж говорили Б. Брехт, А. Демидова, О. Єфремов, Г. Товстоногов і інші.

В умовах, коли вимоги та потреби ринку праці швидко змінюються, система вищої професійної освіти повинна надавати можливість студентам отримувати не тільки теоретичну, але й ґрунтовну практичну професійну підготовку. Професійна підготовка майбутніх фахівців віддзеркалює всі процеси, що відбуваються в нашому суспільстві, а також через зміст, методи, форми навчання забезпечує майбутнім фахівцям високий рівень професійної готовності до конкретного виду професійної діяльності і сприяє підвищенню ефективності їх навчання та професійного становлення.

Професійна освіта в Україні повинна бути якісною, майбутній фахівець зобов'язаний вміти постійно розвиватись та самовдосконалюватись, щоб роботодавець був впевнений у його компетентності та професіоналізмі, а вищі навчальні заклади повинні звертати увагу на аспекти професійної підготовки студентів з урахуванням умов зовнішнього середовища, зокрема вимог ринку праці.

Розглядаючи теоретико-методологічні аспекти професійної підготовки майбутніх фахівців можна виділити взаємопов'язані складові:

– професійну (підготовка майбутніх фахівців до опанування професійними знаннями, виконання професійних функцій, оволодіння конкретними видами професійної діяльності);

– особистісну (підготовка до професійного самовизначення, професійної самореалізації та професійної самоактуалізації впродовж життя);

– технологічну (використання технологій професійного вдосконалення).

Сучасна система підготовки майбутніх фахівців має ряд недоліків: спостерігається не досить повна її відповідність специфіці професійної діяльності і вимогам, які стоять перед особистістю сучасного фахівця; притаманна одноманітність форм, методів і прийомів викладання, що викликає зменшення зацікавленості до пізнавальної діяльності й майбутньої

професії, тому виникла необхідність модернізації процесу професійної підготовки відповідно до сучасних тенденцій розвитку освітньої системи, але відсутній механізм та технології такого впровадження на практиці з урахуванням сучасних інформаційних, організаційних, науково-методичних досягнень та потреб ринку праці. Значна роль у формуванні нової системи професійної підготовки належить освітнім технологіям, а тому розробка та впровадження педагогічних технологій, направлених на формування фахових навичок та умінь, є актуальною задачею. Для формування професійної компетентності студента як всебічно розвиненої, творчої особистості не можна обмежуватися однією технологією. Інтегрований результат може дати цілісна система, компонентами якої є сукупність прогресивних технологій, спрямованих на розвиток особистості майбутнього фахівця дозволяють кардинально змінити навчальну й соціальну мотивацію студента, розвинути його пізнавальну активність, самостійність та здатність до творчості, що, у свою чергу, є важливою умовою формування його професійної спрямованості.

Сьогодні ринок праці більше цікавить не освіта, а освіченість людини, компетенції працівника, тобто здатність людини до виконання певного виду діяльності; не стільки наявність документа про освіту, скільки реальна кваліфікація або професійна працездатність на ринку праці. У зв'язку з цим у системі вищої професійної освіти нагальною потребою стає формування більш зваженого ставлення до ринку праці, яке передбачає розуміння його динаміки, актуальних тенденцій та змін, спроможності оперативно до них адаптовуватися, реагувати та прогнозувати. Суспільство зацікавлене в якнайшвидшому подоланні невідповідностей підходів професійної освіти та вимог працедавців.

Отже, сучасна вища професійна освіта повинна забезпечувати виконання низки завдань, зокрема, економічний успіх країни та сталий розвиток суспільства. Ці завдання можливо реалізувати через таку підготовку майбутніх фахівців, яка відповідає запитам сучасного ринку праці.

Основна увага у вищих навчальних закладах повинна приділятися розвитку особистості студента, його комунікативній підготовленості, формуванню професійних компетенцій, здатності здобувати і розвивати знання, мислити і працювати по-новому. Власне компетенції повинні стати проміжним, опосередкованим результатом навчання, а кінцевим результатом стає сама професійна діяльність.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Акторська майстерність корифеїв : збірник статей / упоряд. І. Волошина. Київ : Мистецтво, 1973. 184 с.
2. Антонович Д. Триста років українському театру. Прага: ПНТ, 1925. 232 с.
3. Арто А. Театр и его двойник. Москва : Ад Маргинем, 2016. 408 с.
4. Баканурський А. Українська фольклорна драма. Одеса : ОГДНТ, 1993. 60 с.
5. Бачелис, Т.И. Шекспир и Крэг. Москва : Наука, 1983. 351 с.
6. Біль Р. І. Виховання акторської харизми : методичний посібник. Вінниця : Нова книга, 2013. 232 с.
7. Богатирьов В. О. Ідеї Леся Курбаса та традиції виховання актора в українській театральній школі. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. Володимира Гнатюка. Мистецтвознавство*. Тернопіль, 2010. № 1. С. 148-153.
8. Борис І. О. Специфіка функціонування сучасного оперного театру в культуротворчій сфері Китаю. *Культура України*. 2019. Вип. 63. С. 123-134. URL: <http://ku-khsac.in.ua/article/view/159301/158574>.
9. Бояджиєв Г. Н. История зарубежного театра : в 3 ч. Москва : Просвещение, 1981. Ч. 1 : Театр Западной Европы от античности до Просвещения. 354 с.
10. Брехт Б. Театр. Пьесы. Статьи. Высказывания. Москва : Искусство, 1998. 458 с.
11. Брук П. Пустое пространство. Москва : Прогресс, 1976. 45 с.
12. Бутенко Э. Имитационная теория сценического перевоплощения. Москва : Культурно-просветительский центр «Прикосновение», 2004. 271 с.
13. Василько В. С. Народний артист УРСР О. С. Курбас. Замість передмови. *Леся Курбас: спогади сучасників*. Київ : Мистецтво, 1969. С. 5-37. URL: <https://elib.nlu.org.ua/view.html?id=5600>.
14. Василько В. С. Про перевтілення в мистецтва актора. Київ : Наукова думка, 1976. 230 с.

15. Велимчаниця О. Лесь Курбас і експресіонізм. *Кіно-Театр*. Київ, 2007. № 3. С. 12-13.
16. Волицька І. В. Театральна юність Леся Курбаса: (проблема формування творчої особистості). Львів: Ін-т народознавства НАН України, 1995. 152 с.
17. Гиппиус С. В. Гимнастика чувств. Москва : Искусство, 1967. 484 с.
18. Головня В. В. История античного театра : учебник для культ.-просвет. и театр. учебных заведений. Москва : Просвещение, 1978. 360 с.
19. Дидро Д. Собрание сочинений : в 2 т. Москва : Мысль, 1986. Т.1. 590 с.
20. Єрмакова Н. Лесь Курбас – театральний педагог. *Проблеми театральної освіти в Україні* : матеріали наук конф. / ред. І. Д. Безгін та ін. Київ : ВВП «КОМПАС», 2003. С. 9-11.
21. Захава Б. Е. Мастерство актёра и режиссёра. Москва : Искусство, 1999. 150 с.
22. Кнебель М. О. О действенном анализе пьесы и роли. Москва : ВТО, 1970. 160 с.
23. Коган П. С. Очерки по истории западно-европейского театра. Москва : Искусство, 1971. 472 с.
24. Коклен-старший. Искусство актера. Ленинград; Москва : Искусство, 1937. 142 с.
25. Кокорин А. К. Вам привет от Станиславского : учебное пособие. Москва : Просвещение, 2002. 222 с.
26. Корнієнко Н. Український театр у переддень третього тисячоліття. Пошук. Київ : Факт, 2000. 160 с.
27. Корнієнко Н. Український театр у переддень третього тисячоліття. Пошук картини світу. Ціннісні орієнтації. Мова. Прогноз. Київ : Факт, 2000. 160 с.
28. Корогодский З. Я. Первый год. Начало. Москва : ВТО, 1974. 112 с.
29. Крэг Э. Г. Искусство театра. Санкт-Петербург : Изд-во Н. И. Бутковской, 1912. 180 с.
30. Курбас Л. Березіль: із творчої спадщини. Київ : Дніпро, 1988. 518 с. URL: <https://elib.nlu.org.ua/view.html?&id=5601>.

31. Курбас Л. Філософія театру / упоряд. М. Лабінський. Київ : Основи, 2001. 917 с.
32. Лужницький Г. Український театр. Наукові праці, статті, рецензії : збірник праць : в 2 т. Львів : ЛНУ, 2004. Т.1. Наукові праці. 344 с.
33. Минц Н. В. Дэвид Гаррик и театр его времени. Москва : Искусство, 1977. 127 с.
34. Минц Н. В. Эдмунд Кин: очерки жизни и творчества. Москва : Искусство, 1957. 124 с.
35. Мокульский С. С, История западноевропейского театра : в 8 ч. Москва : Художественная литература, 1936. Ч. 1 : Античный театр. Средневековый театр. Театр эпохи Возрождения. 600 с.
36. Молодцова М. Комедия дель арте. Ленинград : ЛГИТМиК, 1990. 218 с.
37. Молодцова М. М. Луиджи Пиранделло. Ленинград : Искусство, Ленингр. отделение, 1982. 215 с.
38. Наконечна О. В. Детермінанти створення і втілення сценічного образу в театральному мистецтві : монографія. Одеса : Астропринт, 2006. 248 с.
39. Немирович-Данченко В. Рождение театра. Москва : Вече, 1999. 273 с.
40. Образцова А. Г. Синтез искусств и английская сцена на рубеже XIX - XX веков. Москва : Наука, 1984. 332 с.
41. Олійник Л. До питання виховання акторів на першому курсі. *Проблеми театральної освіти в Україні* : матеріали наук конф. / ред. І. Д. Безгін та ін. Київ : ВВП «КОМПАС», 2003. С. 12-21.
42. Підручна книга з історії всесвітнього театру / за ред. проф. О. Білецького. Київ : Держвидавництво України, 1929. 470 с.
43. Рудницький М. В наймах у Мельпомени. Киев : Мистецтво, 1963. 343 с.
44. Современный зарубежный театр : сб. статей / отв. ред. Л. И. Гительман. Москва : Искусство, 1969. 245 с.
45. Стадніченко Н. В. Формування системи професійної підготовки майбутнього актора та розвитку його індивідуального творчого потенціалу. *Вісник Запорізького національного університету. Педагогічні*

науки. Запоріжжя, 2010. № 2. С. 236-239. URL: http://web.znu.edu.ua/cms/index.php?action=category/browse&site_id=5&lang=ukr&category_id=1132.

46. Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве. Москва : Просвещение, 2001. 548 с.
47. Станиславский К. С. Работа актера над собой. Москва : Азбука, 2015. 512 с.
48. Стрелер Д. Театр для людей. Москва : ВТО, 1984. 307 с.
49. Стрелер Дж. Театр для людей. Мысли записанные, высказанные и осуществленные : сборник. Москва : Радуга, 1984. 310 с.
50. Товстоногов Г. Зеркало сцены. 2-е изд., испр. и доп Ленинград : ЛГИТМИК, 2001. 304 с.
51. Український драматичний театр: Нариси історії : в 2 т. / за ред. М. Рильського. Київ : Наукова думка, 1967. Т.1 : Дожовтневий період. 518 с.
52. Франко І. Русько-український театр (історичні обриси). Київ : Просвіта, 1929. 328 с.
53. Фукс Г. Революция театра: История Мюнхенского Художественного театра. Санкт-Петербург : Грядущий день, 1911. 287 с.
54. Хоменко Ю. Український театр: від джерел до сьогодення : навч.-метод. посібник Ніжин : НДПУ, 2002. 129 с.
55. Шоу Б. О драме и театре. Москва : Издательство иностранной литературы, 1963. 1991.