

СЕКЦІЯ:  
НОВІТНІ ДОСЛІДЖЕННЯ В СЦЕНІЧНОМУ МИСТЕЦТВІ

*І. Борис*

**ТЕХНІКА І ТЕХНОЛОГІЯ ПЕРЕВТІЛЕННЯ АКТОРА  
В РІЗНИХ ТЕАТРАЛЬНИХ ШКОЛАХ**

*I. Borys*

**TECHNIQUES AND TECHNOLOGY OF THE REINCARNATION  
OF AN ACTOR IN DIFFERENT THEATRE SCHOOLS**

Історично так склалося на теренах театрального мистецтва (як вітчизняного, так і зарубіжного), що існує певний шлях роботи методики техніки перевтілення акторів у майбутній сценічний або кінообраз. За термінологією це робота над персонажем, який у перспективі матиме майбутній кіносценічний образ. Звичайно, що за замовчуванням вже більше століття базово закладена інформація стосується методики роботи саме в техніці і технології за реалістично-психологічним методом. Тобто передача емоцій живого актора власного «Я», почуттів, поведінки, думок через дійову особу героя або героїні драматургічних творів літературних джерел як поняття відображення реального життя людини в художньому образі. Це і є реалістично-психологічний метод. Зберігаються в цьому методі поняття біографії, роману життя, дослідження автора, поняття актуальності проблематики твору, жанрове визначення. Також розглядається поняття конфлікту, розвитку сюжету подій і найголовніше — надається характеристика дійових осіб. Усе це на етапі дослідження в рамках будь-якої школи театрального перевтілення повинно зберегтись.

Коли ж актори досягають, згідно з цією методикою, роботи школи реалістично-психологічного театру результату на етапі вже входження в структуру вистави, початку побудови мізансценування, костюмів, опанування декору і структури реквізиту, бутафорії, процесу постановки світла та звуку тощо, то вони починають все більше знаходити додаткові інструменти, такі як «моя мета», «надзавдання», «моя наскрізна дія», «шлях до мого надзавдання», а також розгорнуто розглядають систему взаємовідносин логічності, логіки поведінки, способу мислення та природи почуттів як власного «Я», так і свого персонажа, який існує в драматургічному творі. Реалістично-психологічний метод відтворює життя реальної людини в художніх образах.

І, як правило, потім розпочинається новий творчий шлях, незрозумілий у більшості своїй як у театрі, так і в кіно, рух театрального процесу по лінії «Мені так здається», «Я так почуваю», «Я так думаю», «Так повинно бути». Цей інтуїтивний суб'єктивізм режисерів та діячів театру дійсно має сьогодні ще відтінок еkleктики. Не синтезу поєднання, а саме еkleктичності, іноді з перформативним явищем, яке умовно можна назвати «приблизно так». Тобто можна сісти, можна встати, побігти — застосовувати інші інтуїтивні загальноеклектичні речі, але без додаткової аналітики. І з кожним роком у театральному процесі подібні форми стають ледь не домінуючими. Чому так стається? Відбувається це тому, що це спрощений етап. З одного боку, реалістично-психологічний метод вважається вже консервативним, музейним, архаїчним, а інші театральні школи ніби і зрозумілі, але в роботі

виявляються занадто складними для опанування. «І чи варто цим займатись глибинно?» — так часто ставиться питання митцями, і тому в спрощеність береться якийсь елемент від таких відомих напрямів, як, скажімо, театральна школа Гордона Крега, Бертольда Брехта, Шарля Дюлена, Єжи Гротовського, традиція театрів «Кабукі» і «Но», школа-майстерня відомого українського режисера Леся Курбаса. Береться якась форма і в неї вкладається свій інтуїтивний підсвідомий шлях усвідомлення того як працювати наївно, не знаючи закономірності, системності і методичності розробки обраної школи.

Тому в Харківській державній академії культури на кафедрі майстерності актора факультету сценічного мистецтва розроблено цілий цикл дисципліни під назвою «Сучасні вітчизняні та світові театральні школи». Актори вже з другого курсу проходять дослідження в рамках навчальної програми зафіксованих і відпрацьованих базових шкіл в історії театрального мистецтва.

До прикладу візьмемо школу Гордона Крега. Він створив термінологію і поняття «театр маріонеток» та поняття «надмаріонеток». Відповідно до цього, актори, які працюють за цією школою в якісній класичній драматургії (наприклад, «Гамлет» В. Шекспіра), безперечно повинні пройти, як і в інших театральних школах, перший етап, що зазначено в реалістично-психологічному театрі — дослідити як би це було, якби це була правдивість відображення в житті художніми образами. Відтворити відображення персонажа в реальному та соціальному житті. Зовнішньо, внутрішньо і емоційно. Після цього повинен бути обов'язковий перехідний період від реалістично-психологічного методу до методу входження в методикою Гордона Крега «Маріонетки» і «надмаріонетки». Цей етап починається ніби з чистого аркуша. Знову треба пройти шлях дослідження персонажа дійової особи героя/героїні, а відтак персонажа і майбутнього сценічного образу. Як це відбувається можна побачити на прикладі постановки «Гамлета», де актори створюють найголовніший елемент «картинки» схованих думок, внутрішніх монологів за методикою Гордона Крега. Реалістично-психологічний метод залишається вже як базово відпрацьований, і йде вже пошук знаходження термінологічних слів думок, почуттів і поведінки за методикою Гордона Крега. Маріонетка — це відтворення актором зовнішньої й тілесної поведінки не як у реальному житті, а «надмаріонетка» — це поєднаність власного «Я» актора і світогляду знаку, символу його знайденої «маріонетки». Ідол як знак. У «Гамлеті» це якась золота статуя, влада та сила золота, яка входить у систему мислення самого Гамлета. Офелія ж стає віддзеркаленням його Берегині. Настільки вона жертвує собою і навіть коханням, заради того щоб зберегти Гамлета, якого вона знала в юнацькі роки, де він ще не став собі «золотим ідолом». І таким чином її знак — матір-Берегиня. Вона вкладається в систему роботи Гордона Крега і знаходиться у взаємовідносинах через внутрішньо сховані думки та монологи в репетиційний період. Своїми словами в сценах актори повинні працювати методом схованих думок, які не написані Шекспіром. Але ми це бачимо через розвиток дійових подій та конфліктних ситуацій. Звичайно, що знайдений символ золотого ідола в Гамлета та Берегині в Офелії потрібно відтворити не тільки схованими думками, як головним компонентом роботи актора над сценічним образом, а водночас і тілесною новою пластикою — як рухається золотий ідол-«надмаріонетка», та трактовка Берегині і її прояв пластичної тілесної поведінки. Поряд обов'язково знаходиться голосовий режим, тембральний персонажа-золотого ідола та Берегині. У поєднанні зі схованими думками зовнішній і пластичний характер персонажів у

поєднанні з голосовим і тембральним надає саме той результат, який закладає ця школа. Ось один із прикладів роботи за системою школи Гордона Крега.

Візьмемо до прикладу іншу школу, скажімо, Ежи Гротовського. Він базувався на тому, що актор — це носій певного «вичавленого», відбірного елементу поняття «пластична енергетика». Тут ідеться про те, що театрал знаходив в актора певну систему його почуттів, проблем, переживань, емоцій, поведінки. І вкладав це в тіло. Він робив це зазвичай за мотивами якихось творів. «Гамлет» за Гротовським — це пошук паралельно на етапі переходу від реалістично-психологічної основи вичавленого відбіркового знаку через голос, тіло, темпоритм, тембральну та тестикулярну манеру. Цей відбір для школи Гротовського є дуже важливим, він реалізується в трактуванні Гамлета в знервованості, незадоволеності, несприйнятті, відірваності та агресивності до всього оточення. Гамлет собі бачить тільки одне — ненависть, знайти причинність. Якщо в реалізмі це пошуки причини знайти те, що сталося з його батьком, то тут важливість полягає в тому, щоб довести своїм голосом та тембром, та у взаємовідносинах повністю довести знак відібраності, вичавленості головного — ненависті. Ця ненависть і несприйняття стануть знаком думки в схованих думках — «Мною постійно керує ця ненависть, я буду постійно в цьому існувати». Ненависть стає пластикою тіла, знаком думок, тембральності. В Офелії це може бути знайдена замкнутість у собі, неможливість вирватись, її трагедія — у її безсиллі, вона буквально не має чим дихати. «Її немає чим дихати, немає дихання життя» — оце буде її знак вичавленості.

Підсумовуючи ці два приклади трактування персонажів можна зазначити, що вони надають нам розуміння того, що театральні школи не просто існують. Вони повинні враховуватись у процесі створення сценічного продукту під назвою вистава або кінофільм. Режисер-постановник, створюючи майбутню виставу чи кіно, повинен ставити собі за мету не тільки поняття проблематики і конфліктності, актуальності, а ще розуміти жанровість та природу схованого існування вистави чи кінофільму. Ця невидима природа існування закладається в системі монтажу, а в акторах виявляється через знаходження способу мислення, логіку поведінки, природу почуттів. Змінюючи ці позиції — змінюється і театральна школа. Обов'язково варто враховувати (особливо молодим режисерам та акторам), що не можна штучно нав'язувати будь-яку школу будь-якій драматургії. Є драматургія, характерна лише для школи певного типу і її не можливо розкрити іншими зразками театральних шкіл. Але знати інструментарій і характеристики кожної школи варто.

*С. Февральова*

### **МАЙСТЕРНІСТЬ АКТОРА. ДИСТАНЦІЙНЕ НАВЧАННЯ. ПЕРЕВАГИ ТА СКЛАДНОСТІ**

*S. Fevralova*

### **THE ART OF ACTING. DISTANCE LEARNING. ADVANTAGES AND COMPLEXITIES**

Дистанційне навчання майстерності актора надає студентам унікальну можливість здобути професійну освіту не виходячи з оселі. За допомогою передових технологій, онлайн-занять, майстер-класів, онлайн-конференцій та семінарів студенти можуть вивчати різні аспекти сценічного мистецтва, такі як майстерність актора, сценічна мова, сценічний рух, вокал, грим, танок та багато іншого.