

СЕКЦІЯ:  
ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО  
В КОНТЕКСТІ НОВІТНІХ НАУКОВИХ ТРАНСФОРМАЦІЙ

*І. О. Борис*

**ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОГО ВИХОВАННЯ  
АКТОРІВ ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ ТА КІНО**

XXI ст. увірвалось в історичний процес розвитку людства своїми поліфонічними процесами в різноманітних сферах діяльності. Глобалізація, яка стала домінантою останніх тисячоліть, змінила кардинально не тільки соціально-економічні взаємовідносини людей, а й передусім вплинула на світогляд та духовну рівновагу людей гуманітарної сфери діяльності.

Театральне та кіномистецтво у XXI ст. змінило розуміння театру та кіно, а відповідно і професії акторів цього виду роботи, на важкий період власного виживання та боротьби за місце в професії в умовах ринкових відносин сучасності. Якщо в кінематографі актори проходять етап адаптації через кастинги та кінопроби на певні ролі в конкретних проектах фільмостворення, то в професійному театрі відбувається протилежний стан «виживання» акторів, з причини особистого доказу на певну роль, у конкретному театральному колективі, згідно з контрактом не менш як на один рік. Цей професійний стан актора театру примушує його йти на ті творчі поступки, які вимагає конкретний театральний колектив, його керівництво та в результаті вимоги глядачів, до тієї продукції, яка створюється в сценічному просторі.

Часто можна помітити в багатьох державних професійних академічних театральних колективах, як в Харкові, так і в інших обласних центрах України, що вистави створені не на художньому осмисленні та просвітительстві, а на потребу задоволення рефлексів та інстинктів глядачів. Часто можна почути від керівників державних театральних закладів, що: «Глядач сьогодні, зараз, йде до театру відпочивати, отримувати задоволення, а не думати і вирішувати проблеми, які його окутали і так в повсякденному житті». Звичайно, можна зрозуміти керівництво театральних колективів, що дійсно реальне сьогоднішнє життя складне, як в економічному, так і в соціальному аспекті, але тут виникає інше запитання: а хіба життя людей 20–30-х рр. XX ст., у тодішній радянській Україні, було легше? Чи, скажімо, страшна трагедія Другої світової війни 1941–1945 рр.? Список можна продовжити, тут і Чорнобиль 80-х рр., і перехід від системи соціалістичної у капіталістичну в 90-ті рр. тощо.

Чи може стати ситуаційна життєва історія держави, чи навіть світу, причиною відмови від головної мети та місії театру – створити в сценічному просторі духовний моніторинг людей, шукати високі життєві позиції до сакральності, а не на рівні спрощених сюжетів різних жанрів і видів, підпорядковувати «інстинкти та рефлексії» як основний стержень життя.

Існує й інший, ще один зріз подібних інсинуацій сучасного театрального мистецтва під назвою «постмодернізм». Професійні театри, залучаючи до репертуару світову та вітчизняну класику, прикриваючись вищезгаданим гаслом, відтворюють не глибинні проблеми драматургії, а спрощують їх повністю за

змістом і надають «модні екзерсиси» режисерських і акторських пристосувань, звичайно ж, у кожній виставі повинні бути оголені тіла персонажів з їхньою насолодою отримати «кайф» як на сцені, так і в глядацькому залі. І знову тут спрацьовує своя режисерсько-акторська відповідь на запитання: навіщо це робиться? А саме: «Ви просто це не розумієте, пост-постмодерн — це вища стадія екзальтації, це свобода від нашарувань традицій, архаїзму та штампів реалістичного мистецтва». Цікаве явище подібні виправдовування своєї неспроможності, а не професійності, відтворити правду, а не імітацію, спрощеність, примітивізм. Дуже часто сьогоднішні «пост-постмодерністи» виголошують демагогічні постулати: «А в чому проблема, це я так відчуваю, я так бачу, мені так підказує інтуїція...». Варто б нагадати шановним «реформаторам пост-постмодернізму», що існує не консервація музею театру, а є високий академізм і революційний процес традицій на рубежі дилетантизму, поверховості і навіть авантюризму моди і її протиставлення, це професіоналізм високої сучасності, що завжди буде стояти попереду над миттєвістю модних реформаторів сцени. Гомер, Есхіл, Софокл, Евріпід, Шекспір, Мольєр, Чехов, Леся Українка, Іван Франко, Беккет, Іонеско, Франц Кафка, Жан-Поль Сартр — всіх їх об'єднує те неповторне, незалежно від історичного часового періоду, написання драматичних творів та їх стильових та жанрових особливостей, відчуття правди проблеми сучасності, що ніколи не буде співзвучною «нашаруванням моди». Історія царя Едіпа, його трагедія сьогодні така ж співзвучна в часі, як і невелика історія Кафки «Перетворення», Мавки з «Лісової пісні» Українки, до трагічного життя Жанни д'Арк драматургії Жана Ануїя, від «Гамлет» Шекспіра до трагедії головного героя Жан-Поль Сартра «За зачиненими дверима» тощо.

Життя героїв у кожній високолітературному художньому творі — це відбиток живої плоти будь-якої людини, у будь-якому періоді людського існування. Страждання і біль, радість і горе, віра, надія, майбутнє життя, кохання та інші людські якості є головним складовим процесом у роботі над будь-якою виставою чи кінофільмом. Дуже важливо враховувати під час відтворення майбутніх сценічних та кінообразів, особливо це стосується акторів, носіїв духовної інформації людини, що глядацький зал не повинен бути парком культури та відпочинку, чи сауною для олігархів або корпоративними вечірками офісних працівників, глядачі теж зобов'язані завдяки мистецтву театру не бути споживачами, а бути постійними учнями та опонентами акторів на сцені. Це складний цикл розуміння взаємовідносин тих, що презентують продукцію зі сцени, і тих, хто сприймає її у глядацькому залі.

Глядачі повинні приходити в театр не заради відпочинку, а навпаки, заради пізнання, спрагли, як учні, чогось ще невідомого для них у щоденному житті. Саме цей процес взаємовідносин між акторами та глядачами і стане сакральністю тоді, коли театри зрозуміють врешті-решт, що «глобалізація», ринкові відносини поглиблюють егоцентризм людини, а не дають їй стежку на шлях до розуміння жертвованості та життя як місії постійного творіння в її високих духовних спрямуваннях.

Поруч із проблемами широкого аспекту діяльності акторів театру та кіно, на виживанні щоденного страху втратити місце роботи в професійному театрі, існує й інша тенденція, не менш важлива, а можливо навіть принципово домінуюча — це сучасне світоглядне та інтелектуальне входження акторів у поліфонію

створення вистав та кінофільмів екзистенційно не реалістичного відтворення. Тут важливо зазначити такі складові елементи техніки і технології в роботі актора:

- а) спосіб мислення в сюжеті та персонажах драматургічних творів, де існує роздвоєність особистості;
- б) навички і вміння в опануванні схованими думками та перебуванням у середовищі нереалістичного існування актора;
- в) тілесно-пластична методика втілення персонажу;
- г) знаходження єдиного голосового режиму природи існування персонажів у драматургії «антилогіки»;
- г) повноцінне жанрове розуміння всього періоду та темпоритму вистави або кінофільму.

Щоб досягти результату подібної конструкції вистави та драматургії нереалістичного спрямування, актори-початківці, студенти 1–2 курсів вищих навчальних закладів мистецтва обов'язково повинні пройти шлях від «логіки поведінки в запропонованих обставинах реалістично-психологічного методу роботи» через входження і розуміння інших шкіл, скажімо, таких, як, Лесь Курбас, Бертольд Брехт, Євген Вахтангов, Всеволод Мейерхольд, Михайло Чехов, Шарль Дюллен, Гордон Крег, Ежи Гротовський та інші зафіксовані як в теорії, так і в прикладному процесі технології роботи над сценічними або кінообразами. Крім того, молодим митцям важливо зрозуміти і тенденції світоглядно-філософські та соціально-релігійні, як конкретної території держави, на якій базується їх генетичний код, так і, звичайно, на теренах інших етнонаціональних культур. Зрозуміло, що подібні шляхи до отримання знань професійної майстерності актора театру та кіно вимагають від кожного величезних зусиль і щоденної кропіткої роботи для досягнення результату художнього осмислення життя через власне «Я» актора.

*В. Д. Мізяк*

### **СВІТОВА ДРАМАТУРГІЯ НА ХАРКІВСЬКІЙ СЦЕНІ В РЕЖИСУРІ М. ЯРЕМКІВА**

У 1992 р. режисер Микола Яремків був одним із перших на українській сцені, хто звернувся до теми дисидентства. У виставі за п'єсою чеського драматурга Вацлава Гавела «Largo desolato» («Повільна руйнація») (Харківський академічний український драматичний театр імені Т. Г. Шевченка, мала сцена «Березіль») режисер зіштовхнув два різновиди театру — психологічно нюансоване, емоційно концентроване, на межі нервового зриву проживання (у головного героя) та циркову буфонаду (у ретельно «розведених» за цирковими ж амплуа інших персонажів і розгорнутій у виставі низці так само циркових «гегів»). Мотив цирку, до того ж, був розвинутий художником А. Вітановським у костюмах та у вирішенні ігрового простору: сцена являла собою ніби циркову арену, а місця для глядачів розташовувалися амфітеатром по кутах.

М. Яремків обергав досить однолінійну за змістом і формою подачі історію спустошеного дисидента на модель трагічного, по суті, існування будь-якої людини, зокрема кожного з глядачів, у просторі пануючого навколо абсурду, під тиском постійних нав'язливих замахів навколишньої реальності — не тільки політичної або загалом соціальної, а й побутової — на свободу, приватне життя,