

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ
ФАКУЛЬТЕТ СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА
Кафедра режисури

Кваліфікаційна робота
на здобуття освітнього ступеня «Магістр»

ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНА МАЙСТЕРНЯ ТЕАТРАЛЬНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ: ПОШУКИ НОВІТНІХ ТЕХНОЛОГІЙ В РОБОТІ АКТОРА

Виконала:

здобувач вищої освіти
галузь знань 02 «Культура і мистецтво»
спеціальність 026 «Сценічне мистецтво»

Марія КІШМЄРСЬКА

Науковий керівник:

доктор культурології, професор,
завідувач кафедри майстерності актора ХДАК
Антоніна КІКОТЬ

Наукові рецензенти:

1) кандидат мистецтвознавства, старший
викладач кафедри майстерності актора
ХДАК

Віталій МІЗЯК;

2) завідувач кафедри майстерності актора та
режисури драматичного театру
ХНУМ ім. І. П. Котляревського,
доцент кафедри, заслужена артистка України

Оксана СТЕЦЕНКО

Допущено до захисту

Зав. кафедри _____ / Сергій ГОРДЄЄВ /

«17» січня 2022 року

Харків

2022

Харківська державна академія культури

Факультет сценічного мистецтва
Кафедра режисури
Ступінь вищої освіти «Магістр»
Галузь знань 02 «Культура і мистецтво»
Спеціальність 026 «Сценічне мистецтво»

«ЗАТВЕРДЖУЮ»

Завідувач кафедри режисури
_____ / Сергій ГОРДЄЄВ /
28 жовтня 2020 р.

ЗАВДАННЯ

на виконання кваліфікаційної роботи здобувача вищої освіти
Марії КІШМЕРЄШКІНОЇ

1. Тема магістерської роботи:

**«ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНА МАЙСТЕРНЯ ТЕАТРАЛЬНИХ
ДОСЛІДЖЕНЬ: ПОШУКИ НОВІТНІХ ТЕХНОЛОГІЙ В РОБОТІ
АКТОРА»**

науковий керівник:

доктор культурології, професор, завідувач кафедри майстерності актора
ХДАК

Антоніна КІКОТЬ

затверджені рішенням кафедри режисури від 28 жовтня 2020 року.

2. Строк подання роботи – 17 січня 2022 р.

3. Вихідні дані – в роботі досліджується творчо-експериментальна діяльність
«ЕКМАТЕДОС».

4. Зміст роботи (питання, що потребують розробки):

ВСТУП

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ТА МЕТОДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

РОЗДІЛ 2. ОСОБИСТІСТЬ КЕРІВНИКА ТА ОРГАНІЗАЦІЯ РОБОТИ В

ТЕАРАЛЬНІЙ ЛАБОРАТОРІЇ

РОЗДІЛ 3. СВОЄРІДНІСТЬ ТВОРЧИХ ДОСЯГНЕНЬ ЕКМАТЕДОС

ВИСНОВКИ

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

ДОДАТКИ

5. Консультанти розділів кваліфікаційної роботи

Розділ	Відомості про консультантів розділів кваліфікаційної роботи	Дата	Підпис
		завдання видав	завдання прийняв
ВСТУП	кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри режисури ХДАК Роман НАБОКОВ	30.10.2020	
РОЗДІЛ 1	кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри режисури ХДАК Світлана ШУМАКОВА	4.12.2020	
РОЗДІЛ 2	доцент, заслужений діяч мистецтв України, декан факультету сценічного мистецтва Ігор БОРИС	12.02.2021	
РОЗДІЛ 3	доцент, заслужений діяч мистецтв України, декан факультету Сценічного мистецтва Ігор БОРИС	14.04.2021	
ВИСНОВКИ	кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри режисури ХДАК Світлана ШУМАКОВА	15.09.2021	

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	провідний бібліограф інформаційно- довідкового відділу Світлана ЄВСЕЄНКО	20.10.2021	
ДОДАТКИ	доцент, заслужений діяч мистецтв України, декан факультету Сценічного мистецтва Ігор БОРИС	14.04.2021	

6. Дата видачі завдання – 28 жовтня 2020 року

КАЛЕНДАРНИЙ ПЛАН

№ з/п	Назва етапів кваліфікаційної роботи	Строк виконання	Примітка
1.	ВСТУП	30.11.2020	
2.	РОЗДІЛ 1	08.02.2021	
3.	РОЗДІЛ 2	12.04.2021	
4.	РОЗДІЛ 3	21.06.2021	
5.	ВИСНОВКИ	12.10.2021	
6.	СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	04.11.2021	
7.	ДОДАТКИ	15.12.2021	
8.	РЕДАГУВАННЯ ТЕКСТУ	28.12.2021	
9.	ЗБІР РЕЦЕНЗІЙ	14.01.2021	

Здобувач вищої освіти

(підпис)

Марія КІШМЄРСЬКІНА

Науковий керівник роботи

(підпис)

Антоніна КІКОТЬ

ЗМІСТ

ВСТУП	6
РОЗДІЛ I. ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ТА МЕТОДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГІЧНОГО АСПЕКТУ ВИХОВАННЯ АКТОРІВ12	
1.1. Аналіз джерельної бази дослідження.....	12
1.2. Методи дослідження.....	14
1.3. Визначення дефініції «експериментальна театральна лабораторія» як основного поняття дослідження.....	18
Висновки до розділу 1.....	23
РОЗДІЛ II. ОСОБИСТІТЬ КЕРІВНИКА ТА ОРГАНІЗАЦІЯ РОБОТИ В ТЕАРАЛЬНІЙ ЛАБОРАТОРІЇ	
2.1. Особистість І. О. Бориса як керівника ЕКМАТЕДОС.....	24
2.2. Педагогічні методи виховання майбутніх акторів	26
2.3. Етапи роботи над створенням сценічного образу в театральній лабораторії	29
Висновки до розділу 2	35
РОЗДІЛ III. СВОЄРІДНІСТЬ ТВОРЧИХ ДОСЯГНЕНЬ ЕКМАТЕДОС	
.....	36
3.1. Осягнення техніки роботи за різними театральними школами	36
3.2. Метод емоційно-енергетичних імпровізацій	41
3.3. Творчий шлях становлення майстерності учасників	43
Висновки до розділу 3.....	46
ВИСНОВКИ	47
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	49

ДОДАТКИ.....53

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми. Сучасна система навчання професійного актора є результатом майстерності, пошуків, теоретичних досліджень, практичних творчих досягнень багатьох поколінь театральних діячів, акторів, режисерів та педагогів.

Експериментальна майстерня театральних досліджень «ЕКМАТЕДОС», створена на базі факультету сценічного мистецтва Харківської державної академії культури являє собою пошукову лабораторію з науково-практичного вивчення та вдосконалення технологій роботи актора над створенням сценічного образу шляхом емоційно-енергетичних імпровізацій у паралельному світу існування актора у середовищі вистави в навчальному процесі студентів — майбутніх акторів драматичного театру та кіно.

Майстерня має своєрідний шлях навчання і становлення майбутніх молодих митців театру. Зрозуміти сенс буття, виявити в художньо-образному рішенні філософське значення нагальної проблеми, вплинути на психоемоційний стан глядача — саме ці питання і вирішують в «ЕКМАТЕДОС» майбутні фахівці — актори драматичного театру та кіно. Пошук актора як творчої особистості з неординарним мисленням, яка усвідомлює своє місце в глобальному процесі життєдіяльності людей — головна проблема в «ЕКМАТЕДОС». Уся робота, що відбувається в «ЕКМАТЕДОС» — чітко сформований і ретельно перевірений науково-практичний метод. «ЕКМАТЕДОС» — це неповторна експериментальна лабораторія, науково-дослідницька пошукова робота, пізнання учнями майстерні з подальшим практичним втіленням в професійній діяльності.

Незважаючи на певну кількість джерел, які безпосередньо стосуються теми, не знайдено проблеми, ідентичної обраній темі, тому наукове дослідження визначається актуальним і своєчасним за його проведенням.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Магістерське дослідження виконано відповідно до плану наукових досліджень кафедри режисури та плану Харківської державної академії культури 2016–2020 рр., затвердженого на засіданні Вченої ради (протокол № 12 від 10 лютого 2016 р.), та є складовою теми «Проблеми методологічного забезпечення підготовки режисерських кадрів в умовах вузів культури».

Об'єкт дослідження – методика та технології виховання акторів театру та кіно в умовах розвитку театрального мистецтва ХХІ століття.

Предмет дослідження – творчо-експериментальна діяльність «ЕКМАТЕДОС».

Мета та завдання дослідження. *Мета* — аналіз лабораторних пошуків нових технологій в практичній роботі та подальшої діяльності учасників «ЕКМАТЕДОС»;

Досягнення мети передбачає вирішення таких завдань:

- визначити специфіку принципів професійної підготовки майбутніх акторів на факультеті сценічного мистецтва ХДАК, базуючись на авторській методиці «ПАСВІС», сформованій при експериментальній майстерні театральних досліджень «ЕКМАТЕДОС»;

- обґрунтувати теоретичні засади роботи студентів-акторів «ЕКМАТЕДОС»;

- розглянути практичні пізнання і дослідження навичок техніки і технології роботи акторів у різних театральних школах, творчих напрямках від природи існування актора в реалістичній методиці перевтілення до екзистенції у новаторських пошуках «ЕКМАТЕДОС»;

- простежити подальшу діяльність учнів та послідовників «ЕКМАТЕДОС» у професійних театральних колективах;

- проаналізувати публікації, пов'язані з дослідженням діяльності

«ЕКМАТЕДОС», зокрема, праці керівника та учасників.

Методи дослідження. Використані наукові підходи і методи дослідження узгоджуються з метою і завданням роботи.

В руслі нашого дослідження доречним є *міждисциплінарний* підхід, оскільки в роботі використовуються знання з різних гуманітарних дисциплін: театральна педагогіка, філософія мистецтва, теорія і практика театральної культури тощо.

Основним науковим підходом в контексті нашої наукової проблематики є *мистецтвознавчий підхід* з метою дослідження практичного значення експериментальної театральної майстерні. В руслі підходу задіяно методи:

- *аналізу* вистав для вивчення актуального художнього досвіду;
- *аналізу* творчості автора для аналітики режисерської діяльності;
- *семіотичного аналізу* для визначення художнього образу вистави і його символічної природи.

Оскільки ми визначаємо місце експериментальної майстерні в контексті театральної культури, доцільним буде використання *культурологічного підходу*, в контексті якого доречними будуть наступні методи:

- *герменевтичного аналізу* для інтерпретації понять, текстів;
- *аксіологічного аналізу* для оцінювання творчих досягнень театральної майстерні «ЕКМАТЕДОС»;
- *метод систематизації*, який полягає у тому, що об'єкт вивчається у декількох планах й аспектах як сукупність взаємозв'язаних елементів однієї системи експериментальної роботи;
- *соціометричні методи (спостереження та інтерв'ю)* для

узагальнення досвіду керівника і учасників експериментальної майстерні, а також практичного застосування одержаних знань в подальшій професійній діяльності;

- *ретроспективний* для історичної реконструкції вистав.

Також використано загальнонаукові методи: *аналіз джерельної бази, компаративний метод (метод порівняння), метод узагальнення, дескриптивний (описовий) метод.*

Наукова новизна одержаних результатів полягає в тому, що:

- *удосконалено* поняття «експериментальна театральна лабораторія»; знання методів виховання, а саме: формування свідомості, організації творчої діяльності та методи стимулювання;

- *одержали подальший розвиток* психолого-педагогічні аспекти виховання майбутнього актора у творчій діяльності ЕКМАТЕДОС як зразка експериментальної театральної лабораторії; професійне становлення майстерності акторів у подальшій професійній діяльності (на прикладі узагальнення досвіду учасників ЕКМАТЕДОС).

Практичне значення одержаних результатів полягає в можливості широкого використання у подальших наукових розвідках проблеми експериментальних театральних лабораторій. Відтворений у роботі аналіз методики та технологій виховання акторів театру та кіно у ЕКМАТЕДОС може знаходити застосування у навчальному процесі, а саме у дисциплінах: «Майстерність актора», «Сценічна мова», «Історія світового і українського театру», «Основи сценічного руху», «Робота актора в поетичному театрі та кіно» і «Сучасні театральні школи». Можлива розробка спецкурсу «Експериментальна театральна лабораторія» та підготовка навчальних і методичних посібників із дисциплін спеціалізації. Робота може бути використана в арт-практиках для вивчення новітніх технік роботи акторів

театру та кіно та у контексті державних творчих програм.

Магістерське дослідження виконується згідно з програмою Міністерства культури України № 840/778 «Прикладні розробки у сфері розвитку культури» від 21.09.2018 р., що передбачає здійснення досліджень у галузі культури і театру.

Апробація результатів дослідження здійснена на Всеукраїнській науково-теоретичній конференції молодих учених «Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття» (ХДАК, 2020, 2021) та Міжнародній науковій конференції «Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку» (ХДАК, 2021), .

Результати магістерського дослідження обговорено на кафедрі режисури Харківської державної академії культури.

Тему дослідження відбито у **публікаціях**:

1. Кішмерешкіна М.О. Еволюція художньої концепції театральної лабораторії / М. О. Кішмерешкіна // Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених, 22–23 квітня 2021 р. / За ред. проф. В. М. Шейка та ін. — Харків : ХДАК, 2021. — С. 190–191.
2. Кішмерешкіна М. О. Метод емоційно-енергетичних імпровізацій як етап створення сценічного образу в ЕКМАТЕДОС / М. О. Кішмерешкіна // Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку : матер. міжнар. наук. конф. (18–19 листопада 2021 р.) / Під ред. проф. В. М. Шейка та ін. — Харків : ХДАК, 2021. — С. 228–229.
3. Кішмерешкіна М. О. Робота актора за методом Єжи Гротовського над уривком з твору Енн Райс «Інтерв'ю з вампіром» // Культура України. Серія: Мистецтвознавство : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2019. Вип. 63. С. 279–280.

4. Кішмерешкіна М. О. Робота актора за методом Гордона Крега // Культура та інформаційне суспільство XXI століття: матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених, 23-24 квітня 2020 р. / Харків. держ. акад. культури ред. проф. В. М. Шейка та ін. – Харків : ХДАК, 2020. С. 151–152.

Структура та обсяг магістерської роботи. Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел із 43 найменувань, 5 додатків; основний зміст – 52 сторінки, загальний обсяг роботи – 58 сторінок.

РОЗДІЛ І

ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ТА МЕТОДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГІЧНОГО АСПЕКТУ ВИХОВАННЯ АКТОРІВ

1.1. Аналіз джерельної бази дослідження

Опрацювання теоретичної літератури з проблем культури і театрального мистецтва у процесі роботи з даною проблематикою дало змогу виділити окремі теоретичні розробки за темою нашого дослідження.

Фундаментальне значення мають теоретичні дослідження з театральної педагогіки: Севостьянов О. І. «Загальна та театральна психологія» [32], збірка статей «Театральна педагогіка очима молодих режисерів» [39], Корогодський З. Я. «Деякі питання сучасної театральної педагогіки» [22], Гребенкін «Театральна педагогіка вчора і сьогодні», «Прийоми театральної педагогіки» [13, 14], Локарева Г. В., Стадніченко Н. В. «Проблеми формування професійного спілкування майбутніх акторів» [25], Толшін А. В. «Імпровізація у навчанні акторів» [37], Цукасова Л. В., Волков Л. А. «Театральна педагогіка: принципи, заповіді, поради» [41].

У результаті пошуку та аналізу наукових джерел виявлено, що обрана нами тема є малодослідженою. Особливо відзначимо, що мистецтвознавці поки недостатньо приділяли їй уваги. Але театральні критики та науковці акцентували увагу на експериментальній діяльності у сценічному мистецтві.

Даний тематичний вектор досліджено у фундаментальних роботах: Осинської К. «Студія та лабораторія в російській театральній культурі ХХ ст.» [28], Осинського З. «Єжи Гротовський: витоки, впливи, контексти» [29], Грипич О. «Зустрічі з Мейерхольдом» [15], Брука П. «Гротовський: мистецтво як провідник» [10], Панфілової Н., Фельдман О. «До історії студії В. Е. Мейерхольда» [30], Степанової П. М. «Театр без куліс: театральні дослідження Єжи Гротовського» [35].

Творчі експериментальні пошуки та теоретичні дослідження у цьому напрямку мали місце у минулому столітті в діяльності видатних майстрів театру. Але сучасними авторами обрана проблематика є практично не дослідженою.

Експериментальність сценічного мистецтва потребує великої уваги та науково-теоретичного обґрунтування. Окреме місце займає експериментальність у системі виховання молодих митців театру. Саме цій темі присвячені наукові статті та монографія керівника експериментальної майстерні театральних досліджень при ХДАК Ігоря Олександровича Бориса.

Видатні практики та теоретики європейського театрального мистецтва ХХ століття також обґрунтовували необхідність творчих пошуків в сценічному мистецтві, серед них: К. Станіславський, В. Мейєрхольд, Г. Крег, Є. Гротовський, Ш. Дюллен, М. Чехов та ін.

Різноманітність форм та жанрів сучасного театрального мистецтва, його експериментальність визначають і пошуки нових методів виховання акторів театру та кіно, що зумовило реформацію театральної освіти, коли актор має бути універсальним інструментом створення образу, впливу на глядача. Це наштовхнуло Ігоря Олександровича Бориса на створення майстерні театральних досліджень на базі кафедри Майстерності актора Харківської державної академії культури. Саме наукові статті та монографії керівника театральної лабораторії при ХДАК становили фундаментальну джерельну базу дослідження.

Джерелами дослідження стали:

- Харківська спеціалізована музично-театральна бібліотека ім. К. С. Станіславського;
- наукові та публіцистичні видання («Сучасні проблеми художньої освіти в Україні», «Вісник Харківської державної академії культури», «Культура України», «Культурологія та соціальні комунікації» тощо);
- відеороботи учасників ЕКМАТЕДОС;
- афіші, програми майстеркласів ЕКМАТЕДОС;

- відеозаписи фестивальних подій;
- інтерв'ю з керівником театральної лабораторії та її учасниками.

1.2. Методи дослідження

Обрана нами тема є виключно актуальною в теоретичному і практичному плані, бо відбиває необхідність введення в науковий обіг маловідомих фактів, сторінок історії, що вимагають різнобічного вивчення, окреслюючи проблематику малодослідженого «силуету і мови» сучасних сценічних форм, експериментів з жанроформою, підходами до виховання акторів.

За словами О. Снопкової, «Комплексність досліджуваних явищ детермінує міждисциплінарні синтетичні дослідження, в яких об'єкт дослідження фіксується та описується в різних моделях наукового пізнання з метою отримання цілісного знання про феномени об'єктивної реальності» [33].

Предмет дослідження аналізується з поглядів театрознавства, мистецтвознавства, естетики, психології, культурології, педагогіки й узагальнюється в одній проблематиці.

Обрані підходи та методи дослідження становлять фундаментальну основу наукового дослідження закладається завдяки обранню дослідницьких підходів та методів. Вибір ефективної методологічної бази дослідження зумовлений міждисциплінарною спрямованістю теми, об'єктом та предметом дослідження і ґрунтується на змістовій інтерпретації експериментів у театральному мистецтві.

Науковий підхід — напрямок мислення чи загальне спрямування аналітики. Метод уточнює, у якій саме конкретиці здійснюється аналіз. У широкому розумінні, по суті, метод — це саме те, як досліджується об'єкт та предмет у науковій праці. Тобто, метод — це певна тактика мислення.

Важливим постає визначення терміну «методологія». Методологія — це стратегія пізнавального процесу.

Міждисциплінарний кут зору зумовлює синтез методів інтерпретації культурно-мистецького значення предмету дослідження. Важливе значення у дослідженні має культурологічний підхід. У його контексті культура постає системою функціонування форм. Тож з метою вивчення експериментальності сценічного синтезуємо науково-дослідницький потенціал, накопичений теорією й історією культурології. Як визначили Н. Кушнарєнко та В. Шейко, культурологічний підхід «інтегрує методи наукового пізнання ... Культурологічна думка не обмежується чіткими науковими підходами до культури (загальнонауковими або спеціалізованими методологіями): вона розглядає спеціалізовані форми культури (мистецтво, мораль, релігію), повсякденні форми культурної свідомості, в ній власне наукові способи пізнання органічно поєднуються з художніми і навіть релігійно-містичними рефлексіями» [43, с. 45].

За допомогою культурологічного підходу явище експериментальної театральної лабораторії розглянуто і як окремий феномен, і як частина сучасного театального процесу та соціокультурне явище.

Мистецтвознавчий підхід допомагає визначити мистецьку сутність театральних експериментів у художньому контексті культурних цінностей суспільства на сучасному етапі розвитку історії. Також за допомогою мистецтвознавчого підходу охарактеризовуються стильові напрями театральних лабораторій сьогодення.

В межах мистецтвознавчого підходу аналізуються емпіричні факти і принципи художньої діяльності, особливості творчого процесу, відображається специфіка досліджуваного феномену як самобутня форма побутування театального мистецтва. У рамках мистецтвознавчого підходу реалізовано методи, що уможливають аналіз художніх особливостей досліджуваного предмету: метод аналізу творів митців (вистав) для вивчення актуального художнього досвіду; метод аналізу творчості автора для

аналітики режисерської діяльності; метод семіотичного аналізу для визначення художнього образу вистави і його символічної природи.

Методи аналізу твору й аналізу актуального художнього досвіду творчості автора театральної лабораторії сприяли тому, щоб виокремити й дослідити відмінні його риси, спрямовані на створення атмосфери його спектаклів, прийоми на ідейні засади роботи з акторами. Дані методи аналізу творчої складової сучасних театральних майстерень уможливили простеження динаміки їх розвитку та виокремлення особливостей як прикладу культурно-мистецької ролі театру, визначення його місця в контексті сучасного театрального процесу. Разом з тим, дозволив виокремити особливості творчої роботи, що вплинули на формування педагогічних настанов та педагогічних прийомів, а також дослідити, за яким напрямом змінювалися погляди на професію, викладацьку діяльність і місію в театральному процесі та житті.

В рамках культурологічного підходу, що, по суті, і зумовлює організацію дослідницької логіки й уможливорює всебічне вивчення предмету в контексті соціокультурної динаміки, використовуються: герменевтичний аналіз для інтерпретації понять, текстів; аксіологічний аналіз для оцінювання творчих досягнень театральної майстерні «ЕКМАТЕДОС»; метод систематизації, який полягає у тому, що об'єкт вивчається у декількох планах й аспектах як сукупність взаємозв'язаних елементів однієї системи експериментальної роботи; соціометричні методи (спостереження та інтерв'ю) для узагальнення досвіду керівника і учасників експериментальної майстерні, а також практичного застосування одержаних знань в подальшій професійній діяльності; ретроспективний для історичної реконструкції вистав Культурологічний підхід дозволяє ґрунтовно та базово проаналізувати досліджуваний предмет, враховуючи специфіку його існування, а мистецтвознавчий підхід уможливив аналіз його художніх контекстів та змістів.

Соціометричні методи, а саме метод інтерв'ю дає змогу отримати інформацію, яку важко дістати за допомогою інших методів дослідження. Інтерв'ю як метод дослідження передбачає здатність встановити контакт із учасниками експериментальної лабораторії та отримати інформацію, необхідну для реалізації поставлених завдань. Інтерв'ю потребує серйозної підготовчої роботи, що пов'язана, насамперед, із процедурою пошуку та відбору респондентів, тобто учасників театральної лабораторії минулих років.

Таким чином, можна вважати доцільним здійснення дослідження соціокультурного контексту театральної лабораторії в синтезі підходів: культурологічного (який реалізує аналіз предмета в контексті культури) та мистецтвознавчого (що надає змогу осмислення його естетичного значення й трактування в якості особливого мистецького явища).

У рамках загальнонаукових методів реалізовано: метод термінологічного аналізу для визначення сутності та всебічного розкриття понять досліджуваних понять; метод аналізу та узагальнення — з метою формування авторських позицій; дескриптивний метод — для опису фактів.

Комплекс названих методів дослідження дозволив обґрунтувати мистецьку сутність та культурний сенс досліджуваних нами сучасних сценічних практик.

1.3. Визначення дефініції «експериментальна театральна лабораторія» як основного поняття дослідження

Театральна лабораторія – явище, яке набуло нового вираження у ХХІ ст., коли професійні театральні колективи, творчі об'єднання, практикують пошуки нової мови театру, створюють самобутні за формою вистави, поєднуючи елементи перформансу, інтерактиву та імерсивності, використовують різні жанроформи. Але існує проблема вивчення першоджерел появи та популяризації театральних лабораторій у театральному мистецтві. Спершу слід визначити поняття «лабораторія» та його застосування у контексті театральної культури.

Дефініція «лабораторія» включає дві характерні ознаки: по-перше, це систематичні дослідження, що здійснюються в певній галузі, а по-друге – сукупність умов, які уможливають проведення цих досліджень. Художній продукт, тобто вистава, не завжди є підсумковим результатом репетицій у лабораторній діяльності театру. Разом із тим репетиції для акторів є самоцінними, не менше, ніж вистави. До того ж час, який приділяється репетиціям і вправам, на практиці майже нічим не обмежений.

Так як головною ціллю «театральної лабораторії» є не виробництво вистав, а плідність творчого пошукового процесу, можна сказати, що в системі видовищних мистецтв дана концепція є протилежною «театру-підприємству», «театру-фабриці». В справжній театральній лабораторії тренінги та репетиції важливі не менше за вистави. Ця діяльність корелюється з пошуками, дослідженнями, експериментами у театральному режисерському і виконавському мистецтві. Цілком об'єктивним є зв'язок періодів підвищення лабораторної активності у ХХ ст. з оновленням театального мистецтва.

Як писав П. Брук: «Світ театру – світ інтуїтивний, світ, здатний чуйно вловлювати те, що носить у повітрі, і в цьому його величезна перевага.

Великі віяння проникають глибоко і поширюються дуже широко» [10, с. 50].

Театральна лабораторія перш за все підпорядковується ідеям створення унікального художнього образу, а не комерційним цілям. Тому «театри-лабораторії» ставали альтернативою та способом протесту проти комерційного ставлення до мистецтва. Подібний процес спостерігається від початку роботи Московського Художнього театру під керівництвом К.С. Станіславського і Вл.І. Немировича-Данченка і сьогодні продовжується недержавними «студійними» колективами у всьому світі.

Терміни «студія» і «лабораторія» були застосовані Станіславським як синоніми. Але за завданнями, внутрішньою організацією, взаємодією життя і театру це дві різні установи. Необхідно визначити семантичну різницю між лексемами «студія» і «лабораторія». Як писала К. Осинська: «Перша походить від латинського *studium*, що означає потяг, прагнення, старанність, працьовитість ... *Labor* – це зусилля; праця, робота; тягар; напружена діяльність; розумове напруження; здатність до роботи, витривалість. У сучасній мові лабораторія означає також приміщення, майстерню, пристосовану для здійснення дослідів, досліджень, перш за все в галузі природничих наук ... У свою чергу, студія – якщо розглядати це слово в контексті сучасної театральної ситуації – це колектив (а також місце, де цей колектив працює), що поєднує навчальний процес з художніми завданнями: постановкою вистави» [28, с. 11-12].

У російській та європейській культурі початку ХХ століття новим феноменом стали театральні студії. Інноваційною виявилась спрямованість таких мистецьких об'єднань, яка полягала у пріоритетності репетиційного періоду роботи та тренінгів над публічним показом вистав. Процесуальність є визначною ознакою нового у театральній культурі світу ХХ ст. лабораторного руху. При цьому роль процесу роботи визначається такими художніми задачами, як пошук нових театральних технік або нових постановочних рішень.

Наприклад, у Першій студії Московського Художнього театру, що була

створена К. Станіславським у 1912 р. або в Студії Вахтангова, організованій як Студентська драматична студія в 1913 р., важливою художньою задачею було також створення колективу, в якому учасники мали б підґрунтя, сприятливе для відкриття і розвитку їх якостей і можливостей і як особистостей, і як акторів.

Станіславський у «Моє життя в мистецтві» згадував, що в 1905 р., в часи його сумнівів і пошуків, виникла потреба у створенні установи, подібної до Студії на Кухарській в Москві, яку Мейєрхольд вперше назвав «театральною студією». Станіславський пояснив, що нова установа – це «не готовий театр і не школа для початківців, а лабораторія для дослідів більш-менш готових артистів» [34, с. 358].

Відомо, що польському режисерові Єжи Гротовському імпонувала концепція театру-лабораторії. Він сам наголошував, що під час його роботи над виставою як режисера більш значущим та результативним являлось усе, що здійснювалося не під час вистав, а саме на репетиціях. На перший погляд такі висловлювання режисера можуть здатися дивними та алогічними. Складно уявити театр, у якому репетиції опиняються першочерговими та вагомішими за вистави. Але сам Гротовський називав свій театр лабораторією, включаючи у це поняття принципи та умови його роботи.

Єжи Гротовський, як і Костянтин Станіславський, під час своєї творчої діяльності ретельно та поглиблено досліджував природу актора, її феномен, значення і логіку її психічних та фізичних процесів. При цьому вистава та робота над її підготовкою підпорядковані цим дослідженням та експериментам і є на певній стадії відкритим підтвердженням їх здійснення. Таким чином вистава виступає засобом, а не кінцевою метою.

У контексті театральної культури поняття «лабораторія» передбачає працю, зусилля, а також експерименти, тобто діяльність, яка має значення в освітньому процесі підготовки актора і режисера, виховній діяльності, а також дослідженнях в галузі театрознавства. Творчість Єжи Гротовського як зразок лабораторної діяльності дає зрозуміти зміст дефініції «театральна

лабораторія» як творчого об'єднання, першочерговою метою якого є практичні дослідження в області театру, а не випуск вистав.

Більшість режисерів другої половини ХХ ст. не підтримували «студійний рух», зосереджували свою діяльність на професійному розвитку, на «напруженій роботі», тому вживали такі поняття, як «школа» та «лабораторія» які включали у себе творчі пошуки, експерименти і як результат науковий досвід.

Зосередження на пошуковому процесі у студіях лабораторної спрямованості мало привести до відкриття нових засад, що керували б мистецтвом актора, нових постановчих ідей, які могли широко застосовуватись у театральному мистецтві та здійснити задуми режисера. Це відбувалося в Студії Мейєрхольда на Бородинській та Театрі-лабораторії Гротовського.

Як зауважила П. Степанова: «Спочатку Гротовський руйнував кордон залу для глядачів і сцени. На це пішло десять років театральної практики ... Знищивши всі фізичні перепони між глядачем та актором, перемішавши людей в одному невеликому просторі театру, Гротовський вирішив зламати основи театральної естетики ... Останні вистави Театру-Лабораторії Єжи Гротовського («Стойкий принц», «Апокаліпсис кум фігурис») довели, що режисер реалізував нову теорію створення акторського образу. У театрі Гротовського актор більше грає роль іншого, можна сказати, що актор Гротовського взагалі грає, він стає просто людиною. Для Гротовського, актор – це будь-яка людина, яка готова до дії. Актор – людина, яка зраджує себе. Театр стає щаблем на шляху до справжньої людини, актор – та справжня людина, яка не обтяжена соціальними штампами, яка вміє «віддати себе» і знайшла шлях до того «чистого, що є в його свідомості». Театр для Гротовського – це місце, де людина стає самою собою, не граючи, а, навпаки, позбавляючись безлічі соціальних ролей і звичайних масок» [35, с. 7-8].

Співвітчизник Гротовського А. Гродзицький намагається у своїй книзі про польських режисерів описує процес становлення режисера. Спочатку

діяльність Гротовського театром, з часом лабораторією, вкінці, вона вийшла за рамки театру в життя. Як відзначає Гроздицький, Гротовський – «творець, теоретик, реформатор театру – проходить поетапно шлях від боротьби із закостенілими стереотипними театральними поняттями до виходу на межу мистецтва та життя, приходить до ідеї зміцнення зв'язку людини з людиною» [16].

Висновки до розділу 1

Аналіз джерельної бази показав, що дослідження в області експериментальної лабораторної театральної діяльності спираються на творчі досягнення визначних театральних педагогів ХХ століття. Теоретичні засади пошуків новітніх технологій в роботі актора в Експериментальній майстерні театральних досліджень при ХДАК окреслено у наукових працях керівника І. Бориса та продемонстровано практично у ряді лабораторних робіт та постановок.

Основними методами дослідження виступили: аналізу твору й аналізу актуального художнього досвіду творчості автора, які сприяли тому, щоб виокремити й дослідити відмінні його риси, спрямовані на створення атмосфери його спектаклів, прийоми на ідейні засади роботи з акторами.

Виявлено, що поява театральних лабораторій пов'язана з діяльністю театральних діячів ХХ ст.— Є. Гротовського, Є. Вахтангова, В. Мейєрхольда тощо. Їх експериментальність поширилася і впровадилася у практику театральних груп, стимулювала до пошукової та вільної експериментальної діяльності сучасних театральних колективів та впровадження пошукових процесів у систему виховання професійних акторів.

РОЗДІЛ II

ОСОБИСТІТЬ КЕРІВНИКА ТА ОРГАНІЗАЦІЯ РОБОТИ В ТЕАРАЛЬНІЙ ЛАБОРАТОРІЇ

2.1 Особистість І. О. Бориса як керівника ЕКМАТЕДОС

Ігор Олександрович Борис є заслуженим діячем мистецтв України, режисером, актором, сценаристом, науковцем, педагогом, громадським діячем, членом Національної спілки театральних діячів України, лауреатом Республіканської премії імені Миколи Островського у 1990 р. Ігорем Олександровичем здійснено більш ніж сто вистав та театралізованих видовищ різних жанрів та видів у професійних театральних колективах України, Росії, Польщі, Канади. Кращі вистави Ігоря Бориса ставали переможцями й лауреатами багатьох вітчизняних та міжнародних конкурсів і фестивалів.

Як повідомляє про творчі досягнення Ігоря Бориса друковане видання «Почесні імена України», «Серед безлічі поставлених вистав знаковими стали “Навіки дев’ятнадцятилітній” Г. Бакланова (1985), “Мама і нейтронна бомба” Є. Євтушенка (1986), “Диктатура совісті” М. Шатрова (1987), “Плаха” Ч. Айтматова (1988), “Собаче серце” М. Булгакова (1989), “Украдене щастя” І. Франка (1993), “Три сестри” А. Чехова (1996), “Майська ніч” М. Гоголя (2009). Вони принесли перемогу в багатьох конкурсах і фестивалях» [31, с. 151].

Отримана у Київському державному інституті театального мистецтва імені І. К. Карпенка-Карого (нині Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого) освіта за спеціалізацією «Режисер драматичного театру», великий досвід роботи у театрах України та декілька випусків курсів режисерів та акторів в Харківському національному університеті мистецтв імені І. П.

Котляревського та Харківській державній академії культури настовхнули Ігоря Олександровича на пошуки шляхів інноваційної роботи акторів над сценічним образом через проблеми академізму. Таким чином, Експериментальна Майстерня Театральних Досліджень стала підсумком багаторічної практики майстра.

Ігор Борис є засновником кафедри майстерності актора на факультеті сценічного мистецтва ХДАК у 2004 р., а в 2005 р. на базі кафедри створено Експериментальну майстерню театральних досліджень «ЕКМАТЕДОС». Колектив кафедри з початку свого існування прагне сформуванню універсальний метод, у якому синтезовано надбання українського театру, поетичного українського кіно, досягнення відомих театральних шкіл світу і пошуки нового підходу з урахуванням специфіки роботи в сучасних різноманітних жанроформах. Нова методика, створена у 2008 р. у результаті декількох років пошуків, отримала назву «ПАСВІС» – скорочення від «паралельний світ існування». Методику було втілено у спектаклі за драматичним етюдом Олександра Олесея «Осінь» студентами академії культури.

Як відомо з інтерв'ю з Ігорем Олександровичем, єднання людини з природою цікавило його ще у дитячому віці, коли він ще не відчував впливу соціального побутового життя, а сприйняття природи

У 2020 р. було видано монографію режисера під назвою «Таїнство творіння актора та режисера» [2] [Додаток 5], яка вміщує багатолітній досвід, практичні і теоретичні складові техніки роботи над сценічним образом актора театру та кіно.

В роботі над виставами за літературно-драматичними творами, сюжетами, пов'язаними з сакральністю, обрядовістю Ігор Олександрович втілює свої режисерські задуми та наближує акторів саме до справжнього ритуалу на сцені шляхом досягнення унікальної методики «ПАСВІС». Особливо це простежується у постановці масових сцен його вистав, таких як «Украдене щастя» 1992 р. на сцені Харківського державного академічного

українського драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка .

Важливим у роботі Ігоря Бориса з акторами є його вміння працювати з унікальною природою кожного актора, над його станом як особистості, так і персонажа. Це досягається за допомогою тренінгів та формування зони середовища існування, де відбувається «єднання з внутрішнім «Я» та з навколишнім світом», оскільки в цьому стані відбувається діалог з «невисловленим».

2.2 Педагогічні методи виховання майбутніх акторів

Як будь-яка сфера діяльності людини, театральне мистецтво потребує володіння певними знаннями і вміннями, системного підходу до процесу вироблення професійних навичок майбутніх акторів, безперервного вдосконалення виконавської техніки та розвитку пластичності свідомості та тілесної пластики.

Відомо, що видатні режисери, актори, драматурги створювали школи та студії, де виховували та навчали майбутніх акторів основам професії, передавали свій досвід. Своєю педагогічною діяльністю прославилися: Костянтин Станіславський, Лесь Курбас, Михайло Щепкін, Всеволод Меєрхольд, Гордон Крег, Єжи Гротовський, Євген Вахтангов, Бертольд Брехт, Леопольд Сулержицький, Михайло Чехов та ін. Ними створено та сформовано основні засади театральних шкіл, відомих у сучасній світовій театральній освіті та різних за методикою роботи актора, спрямуванням, специфікою навчально-виховного процесу.

Також їх теоретичні розробки та праці, у яких сформульовано особисту концепцію організації процесу навчання та становлення професійних митців театру, сьогодні є потужною базою для досягнення техніки роботи актора за різними театральними школами на практиці, що сприяє підвищенню рівня конкурентоспроможності фахівців.

Але, попри кардинальні відмінні риси у розумінні організації виховного процесу, спільним у театральних діячів ХХ століття є переконання у необхідності безперервної роботи над собою, регулярного підвищення рівня виконавської майстерності як у процесі навчання, так і впродовж усієї творчої професійної діяльності актора.

Театральна педагогіка є художньо-естетичною практикою, акцентованою на індивідуумі: його ідеях та можливостях самовираження, що виявляються через зіткнення з театром. Театральна педагогіка спрямована на формування ерудиції в галузі культури, особистісне зростання, розвиток соціальних навичок.

У загальній педагогіці виділено такі методи виховання, які застосовуються і в професійній системі театральної освіти:

- методи формування свідомості особистості, які мають місце не тільки для розвитку професійних навичок студентів, а й формування загальної культури індивідуума, до яких належать приклад, бесіда, лекція тощо;
- методи організації життєдіяльності вихованців, які надають можливість на практиці проаналізувати свою модель поведінки та ставлення до поставленої задачі — вправа, привчання, доручення, вправа;
- методи стимулювання діяльності студентів, які мотивують до пізнавального процесу, наприклад, вимоги, заохочення, конкуренція, покарання тощо;
- методи самовиховання, які спонукають до самостійної оцінки своєї поведінки та роботи — самозвіт, рефлексія, самокритика тощо;
- методи контролю та самоконтролю, що дозволяють проаналізувати результати виховної діяльності, серед яких: спостереження, опитування, контрольні завдання тощо [27].

Доктор педагогічних наук Галина Локарева та кандидат педагогічних наук, професор Запорізького національного університету Надія Стадніченко відзначають: «У сучасній освітній системі пріоритетним є гуманістичне спрямування, що підносить окрему особистість до рівня найвищої соціальної

значимості та орієнтує освітній процес на створення оптимальних організаційно-педагогічних умов для формування майбутнього фахівця як носія високих духовних цінностей, розкриття його творчого потенціалу та самореалізації в майбутній професійній діяльності. Гуманістичні освітні тенденції охоплюють сферу підготовки майбутніх фахівців і в галузі театрального мистецтва, яке, впливаючи на емоційно-чуттєву сферу кожного індивідуума, орієнтує його на високі морально-етичні норми співжиття, формує гідний рівень культури спілкування в соціумі» [25, с. 128].

Театральний процес є безперервним: постійно відбувається комплікація форм режисерського самоствердження, форм драматургії. Творчий процес вимагає від актора органічного перебування та активної участі. Це зумовило необхідність активного впровадження в систему підготовки майбутнього актора нових педагогічних форм і методів організації процесу роботи над сценічним або кінообразом, індивідуального підходу до вдосконалення виконавських здібностей. Активна пізнавальна діяльність здобувачів освіти, потяг до постійного розвитку необхідні для продуктивної реалізації нових форм і методів у навчальному процесі. Саме наполеглива творча та пізнавальна діяльність та постійний процес самовдосконалення студентів сприяють розвитку технічних умінь, в майбутньому впливають на конкурентоспроможність акторів. Кропітким та довготривалим є процес пошуку, введення нових методів підготовки професіоналів за творчим фахом. Спершу необхідно ознайомитись, зрозуміти, адаптувати їх до навчальної системи. Згодом через експерименти відбувається практичне втілення певної форми професійної підготовки. Коли студенти розуміють доцільність застосування форм і методів для їх особистого професійного розвитку відбувається трансформація і перехід від пізнавальної мотивації до професійної, що говорить про підвищення кваліфікації майбутніх майстрів сцени під час навчального процесу.

2.3. Етапи роботи над створенням сценічного образу в театральній лабораторії

Професійне виховання учнів «ЕКМАТЕДОС» відбувається шляхом створення та перебування творчої особистості у так званому «паралельному світі існування». Це відбувається і у повсякденному житті студента, і в процесі створення вистави. Діяльність експериментальної майстерні зосереджена саме на процесі осягнення техніки створення паралельного світу існування.

Саме свобода мислення й дій у процесі імпровізаційної роботи та у тренінгах, а не муштра, розкривають індивідуальний внутрішній світ молодого актора. Дефініцію «етюд» у театральній лабораторії замінено поняттям «сценічна імпровізація». Адже імпровізація передбачає звільнення від фізичних та розумових зажимів, що сприяє вільному пошуку власного «Я», наближення до свідомого самопізнання.

За методикою І. Бориса «пошук становлення молодого митця розпочинається одночасно двома шляхами, які повинні допомогти йому розуміти паралельний світ існування у виставі: перший шлях — опанування всіх професійних елементів техніки та технології актора, що напрацьовані людством; другий шлях — очищення тіла та духу актора й режисера від нашарувань негативних явищ реального життя» [7, с. 182].

Робота над створенням експериментальних вистав у театральній лабораторії відбувається за певним планом.

На першому етапі аналізується літературно-драматичний твір за реалістично-психологічним методом. Аналіз здійснюється за традиційною методикою роботи актора над сценічним образом (відбувається розбір тексту, дійовий аналіз п'єси). Опановуючи елементи техніки професії актора, досліджуючи властивості власного тіла як «інструменту» акторської

професії, студенти переходять до пізнання і розуміння себе як частини природи, Всесвіту.

На другому етапі відбувається перехід від реалістично-психологічного методу до методу емоційно-енергетичних імпровізацій. При цьому здійснюється фіксація напрацьованого на попередньому етапі матеріалу, але важливим процесом є очищення своєї свідомості від нашарувань реальності, логіки поведінки власного «Я» в обставинах життя задля досягнення іншого методу створення сценічного образу та життя на сцені.

Самостійна робота актора дає змогу зафіксувати напрацьовані елементи, а також визначити індивідуальний спосіб тренінгу особисто для актора. Під час застільного періоду, а саме найпершого прочитання літературно-драматичного твору, кожен актор має вловити задум режисера, визначити спосіб втілення шляхом розуміння та співставлення власного «Я» і «Я» персонажа. Таким чином відбувається колективна творчість і самостійна робота над створенням майбутнього сценічного образу.

Ігор Олександрович акцентує увагу що під час роботи за психологічно-реалістичним методом «режисер та актор повинні зрозуміти й безперервність виходу за межі сюжету і продовження життя знову в сюжеті. Під час виходу персонажа із сюжету літературно-художнього джерела обов'язково потрібно перебувати в просторі й у складних імпровізаціях поза межами сюжету ... Уся робота над пізнанням життя персонажа — це пошук разом з режисером відповідей на запитання щодо мотивації поведінки й емоційних почуттів мого персонажа, що постійно виникають. Зазвичай, також слід робити імпровізації, в яких своїми словами шукаються характер, характерність, мотивація поведінки і почуттів» [7, с. 186].

На третьому етапі роботи над створенням сценічного образу у театральній лабораторії відбувається дослідження та глибоке досягнення «Я» персонажа методом емоційно-енергетичних імпровізацій паралельного світу середовища існування майбутньої вистави. В основі його важливого етапу

лежать акторські тренінги, що допомагають очистити свідомість від нашарувань побутового життя актора як людини ХХІ століття.

Важливим у колективній роботі театральної трупи є створення атмосфери, яке вимагає гармонійного цілісного сприймання елементів театральної фактури на усіх рівнях сприйняття. Свідоме осмислення атмосфери усіма учасниками театрального процесу має відбуватися на кожному етапі створення вистави від застільного періоду до кінцевого результату.

Визначивши поняття атмосфери у просторово-часовому виді мистецтва – театрі – кожен актор має зрозуміти специфіку співіснування на сцені персонажу та допоміжних засобів виразності як компонентів не тільки технічного життя вистави, а й життя персонажу у середовищі існування вистави за літературно-драматургічним твором.

І. Борис наголошує: «У роботі актора з додатковими засобами виразності (сценографією, музикою, дизайном костюмів, світловим шумовим оформленням) дуже важливо, щоб співвідношення всіх компонентів були збалансованими і підпорядкованими головній меті — створити неповторну атмосферу загально-емоційного враження від вистави, номінальною в якій буде, звичайно, жива людина-актор з неповторним, унікальним матеріалом живого акту творчості. Саме такий процес роботи і повинен стати результатом цілісності атмосфери у взаємовідносинах життя персонажів з іншими допоміжними засобами виразності» [3, с. 114].

На четвертому етапі відбувається, так зване «розчинення» актора у паралельному світі існування, його безперервне перебування у створеному світі.

Дотримання та фіксація напрацьованого на двох етапах роботи за методами реалістично-психологічного та емоційно-енергетичного існування персонажа уможливають створення паралельного світу існування актора в середовищі вистави.

Дуже важливим у «ЕМАТЕДОСі» є створення і постійне існування актора-людини в паралельному світі реального власного життя. Створивши свій індивідуальний паралельний світ у щоденному житті актор надалі зрозуміє специфіку створення та розчинення у паралельному світі існування середовища вистави.

А тренінги шляхом очищення свідомості компонентами флори і фауни допоможе у сторенні як власного паралельного світу існування так і світу персонажа.

Як зазначає Борис у своїх працях: «Театр — це живий, миттєвий і неповторний процес творчості. Досвідчені актори знають, що таке миттєвість в їхньому житті на сцені. Що робити акторам у ХХІ столітті, у середовищі реального життя, в шаленому темпі навантаження в професії? Найголовніше для професійного актора усвідомити і співставити своє власне «Я» з тим, чим він займається у професії. Збереження власного «Я» може бути тільки в одному — знаходженні у щоденному, реальному житті іншого виміру існування. Для того, щоб створити цей інший вимір, потрібно повністю змінити спосіб мислення та логіку поведінки. В техніці та технології роботи актора це виражається в тому, щоб:

- а) зрозуміти, що реальне життя — це боротьба за виживання;
- б) знайти у щоденному, реальному житті свій неповторний вимір;
- в) збагнути, що вимір існування для власного «Я» актора — це постійний, щодобовий процес уникнення в реальному житті спілкування з руйнуючими факторами» [6, с. 136].

Розчиняючись у паралельному світі існування, створеному власним «Я», актор у реальному житті підпорядковує усі свої дії, емоційний стан та думки законам створеного світу.

Тоді «розчинення» у паралельному світі існування вистави стане найвищим етапом перевтілення у персонажа у процесі створення сценічного образу.

Режисер і актори в дорепетиційному періоді у щоденному, реальному житті позбавляють своє власне «Я» від руйнування створеного в попередній період підготовки світу, в якому вони живуть. Перед початком репетиції актори, звичайно, зобов'язані здійснити ще один ритуал очищення від руйнівних процесів зовнішнього світу. Ритуал відбувається без слів, зайвих коментарів, у повному спокої і усвідомленні очищення власного «Я» від зайвих нашарувань зовнішнього світу. Одягаючи костюми і скидаючи з себе одяг реального життя, свідомо і підсвідомо актори проходять ритуал очищення. Одягнувши костюми, одяг, зробивши макіяж, актори 30–40 хвилин проводять індивідуальний аутотренаж наступного етапу очищення, який називається входженням власного «Я» в атмосферу середовища існування репетиції за методом емоційно-енергетичного матеріалізованого ядра і заряду відчуття. Врешті-решт, режисер і актори зустрічаються в середовищі дійсно створеної моделі, де актор готовий з нуля увійти в майбутній сценічний образ, а режисер повинен так само з нуля допомогти актору зробити це. Після невеликої паузи (10–15 сек.) режисер пропонує актору знайти і повернутись до свого «партнера» — ядра, яке було створено у попередній роботі. Актори в тиші (10–15 сек.) згадують, відчувають і знаходять попередньостворений емоційно-енергетичний заряд або ядро матеріалізованого об'єкту сприйняття і відчуття.

Режисер, зрозумівши, що актори знайшли те, що потрібно їм для репетиції, пропонує кожному здійснити імпровізації з присутнім «партнером» від моменту, коли актор може згадати наймолодший, початковий вік майбутнього персонажу (2–4 роки). Дуже цікаво відбувається саме цей початковий метод імпровізацій зі своїм «партнером». Річ в тому, що спосіб мислення актора, його внутрішній монолог, гра, дія, емоції, почуття постійно співіснують з «партнером», який перебуває поруч. Якщо цей вік становить 2–4 роки, то виникає питання, чи змінюється вік «партнера»? Звичайно, зміна віку «партнера» не повинна піддаватись зміні віку персонажу. Взаємовідносини власного «Я» у віці 2–4 років, звісно,

змінюється, при збереженні присутнього у підсвідомості емоційного заряду «партнера».

Режисер разом з актором намагається прискіпливо, вимогливо шукати такі сюжетні імпровізації з біографії персонажу майбутнього емоційного образу, які уже з вище згаданого віку (2–4 роки) зможуть впливати на становлення і розвиток характеру майбутнього сценічного образу.

Інколи постає питання, як бути з емоціями, почуттями, стресами, які можуть виникати в тій чи іншій ролі? Вони виникають тільки в контексті пошуку проблем, які дратують персонаж і змушують його бути знервованим і емоційним. Міра залежить від режисера, який постійно повинен контролювати акторське власне «Я» в пошуках вираження майбутнього персонажу. Таким чином, актори, працюючи за методом емоційно-енергетичного заряду в кожному циклі вікового етапу розвитку майбутнього сценічного образу, зберігають знайдений в емоційному просторі емоційно-енергетичний заряд, але змінюють відношення, враховуючи віковий ценз.

Як відмічав у своїх працях І. Борис: «Теоретично-практична базова підготовка потрібна, як акторові, так і режисерові, щоб, маючи ці знання, актор та режисер на практиці могли бути поліфонічними, тобто скеровувати увагу глядача, змушуючи його після вистави в емоційному плані самостійно шукати відповідь на ті проблеми, які він бачив під час вистави. У сучасному театрознавстві України спостерігається відсторонено-естетичний погляд на театр, а не досконале дослідження його недоліків та успіхів. Вивчаючи театральні школи світу, актори на теоретично-практичних заняттях досліджують специфіку, науково-практичну та методичну спадщину, певну символіку як зовнішньої, так і внутрішньої глибини кожної школи, незалежно від місця її географічного розміщення на земній кулі з метою розширення світогляду майбутніх фахівців театру, підвищення їх професійного рівня, набуття майстерності актора» [6, с. 138].

Актори мають великий вибір конкретних, різноманітних систем існування у реальному житті. Серед них паралельний світ існування є

неоднозначним, унікальним за специфікою. Визначним є направленість щоденної життєдіяльності актора до явища іншого світу існування емоційно-енергетичного середовища вистави через проходження усіх етапів роботи над створенням сценічного образу.

Висновки до розділу 2

Ігор Олександрович Борис як педагог та режисер з багаторічним досвідом роботи у багатьох державних театрах України шляхом творчих досягнень на українській та зарубіжній сцені усвідомлював важливість експериментальності у роботі актора. Це послугувало започаткуванню на базі кафедри майстерності актора Харківської державної академії культури Експериментальної майстерні театральних досліджень, що є своєрідною театральною лабораторією. В ЕКМАТЕДОС молодими майбутніми майстрами сцени здійснюється осягнення різних світових театральних шкіл та унікальної методики створення сценічного образу ЕМЕНІМ.

Педагогічними методами виховання акторів при ХДАК є: методи формування свідомості особистості, методи організації життєдіяльності та поведінки здобувачів освіти, методи стимулювання діяльності та поведінки, методи самовиховання. Усі вони відіграють значну роль у виховному процесі майбутніх акторів, стимулюванні їх пізнавальної діяльності та інтересу до вдосконалення професійних навичок.

Під час роботи над сценічним образом у ЕКМАТЕДОС студенти-актори проходять усі етапи переходу від власного «Я» до «Я» персонажа, шляхом опанування елементів техніки актора в емоційно-енергетичних імпровізаціях.

РОЗДІЛ ІІІ

СВОЄРІДНІСТЬ ТВОРЧИХ ДОСЯГНЕНЬ ЕКМАТЕДОС

3.1. Осягнення техніки роботи за різними театральними школами

Особливим кроком у становленні майстерності учасників експериментальної майстерні є осягнення техніки роботи за різними театральними школами. Існує близько 30 систематизованих театральних шкіл світу, найвідоміші з яких, окрім техніки К. Станіславського — «Фантастичний реалізм» Є. Вахтангова, «Біо-механіка» В. Мейєрхольда, «Пластична енергетика» Є. Гротовського, «Енергетичний центр та психологічний жест» М. Чехова, «Метафорична символіка» Е. Г. Крега, «Метод відчуження» Б. Брехта, «Голоси світу» Ш. Дюллена, «Акцентований реалізм» Л. Курбаса. Оволодінням певних технік в ЕМАТЕДОС останні 3 роки займались студенти Марія Кішмерешкіна, Голуб Ростислав, Тетяна Шевченко. Одні з них — методи Гордона Крега, Єжи Гротовського, Михайла Чехова.

Під час навчання у ХДАК у 2017-2019 р. під керівництвом Бориса І. О. мною та студентами кафедри майстерності актора Ростиславом Голубом та Тетяною Шевченко було здійснене практичне опанування роботи за різними театральними школами. За різними методиками відбулась постановка уривків з творів: «Гамлет» (В. Шекспір) за методом Г. Крега, «Король Лір» (В. Шекспір) за методом М. Чехова, «Інтерв'ю з вампіром» (Е Райс) за методом Є. Гротовського. Теоретичні засади роботи за різними театральними школами в ЕКМАТЕДОС відбито у моїх наукових тезах: «Робота актора за методом Єжи Гротовського над уривком з Твору Енн Райс “Інтерв'ю з вампіром”» [20], «Робота актора за методом Гордона Крега» [21].

Показ уривків було здійснено на майстеркласах театральної лабораторії ЕКМАТЕДОС у Миколаєві (28 березня 2018 р.), у Києві в рамках проекту

«ВЕСНА» на малій сцені Національного академічного драматичного театру ім. І. Франка (2018 р.) [Додатки 2, 3] та на Всеукраїнському науково-практичному театральному метод-фестивалі «ТЕА*МЕТОД*FEST*19» при Кафедрі режисури та майстерності актора КНУКіМ (2019 р.) [Додаток 4], у Харкові у рамках Відкритого всеукраїнського фестивалю театального мистецтва «Театр Майбутнього» при ХДАК (2019 р.) .

Процес опанування театральних шкіл світу в ЕКМАТЕДОС відбувається шляхом дослідження специфіки кожної методики роботи над створенням сценічного образу, методичної, науково-теоретичної бази, яку становить літературна спадщина театального діяча та його послідовників. У процесі професійного зростання саме вивчення театального практичного досвіду різноманітних шкіл світу допомагає акторам та режисерам наблизитися до розуміння поняття паралельного світу існування людини.

Робота над практичним опануванням певної театальної школи задля практичного втілення техніки створення сценічного образу відбувається за чітким планом, який будується на трьох етапах роботи:

- 1) «застільний» період — дослідження біографії автора, сюжету та характеристики, «досьє» персонажів;
- 2) «перехідний» період — формування середовища існування персонажів літературно-драматичного твору поза сюжетном оповідання, властиві персонажам подразники та вподобання на усіх рівнях сприйняття навколишнього середовища та внутрішнього самопочуття, тренінги та емоційно-енергетичні імпровізації на кожному віковому етапі становлення особистості персонажа як майбутнього сценічного образу;
- 3) період «пізнання» — шлях до розуміння та втілення певної школи.

Третій етап роботи був визначним у процесі роботи студентів Кішмерешкіної Марії та Голуба Ростислава над уривком з твору Шекспіра «Гамлет». Учасники намагалися міркувати через образи-символи «завдяки тренінгам за школою Крега “бувши людиною, намагалися стати головним

символом божества», при цьому не зв'язуючи власне “Я” з “Я” персонажа, акцентували увагу та фіксували почуття, емоції та переживання, а не думки» [21, с. 151].

Важливим є при цьому дати визначення ключовим поняттям: ідол, маріонетка, символ, надмаріонетка.

Ідол — це статуя, що зображує божество, якому поклонялися у глибоку давнину.

Маріонетка — це різновид керованої кимось театральної ляльки.

Символ — це умовний знак, що узагальнює певні поняття та явища.

І, головне, надмаріонетка — це людина (актор), що втілює символ, метафору, знак, у якому відсутня реальна, побутова ілюстрація життя.

Гордон Крег у своїй методиці зближував поняття храму та театру, як приміщень, що слугують для богослужіння та видовищ відповідно, поєднуючи й ці поняття між собою. Він проголошував панування «любові до ляльки, ідола, маріонетки і ненависті, відторгнення реального життя на сцені. А повернення ідола (у його первинному значенні) до театру призвело б до повернення людей до первісних обрядів, божественних поклонінь силам природи та створенню світу» [18, с. 277].

При цьому тіло актора знаходиться у блаженному стані, *трансі* — підвищеному нервовому збудженні з втратою сили волі над собою, психологічний стан, в якому змінений ступінь свідомої участі в обробці інформації.

Ключові визначення методики Крега:

- імітація реального життя відсутня; - актор — не інструмент мистецтва;

- «глина та машина», тобто тіло контрольоване емоціями;

- панування нірвани та трансу у тілі та свідомості.

Обраний матеріал є не випадковим, адже Шекспір, на відміну від сучасних авторів, створює не реальних людей, а саме символи.

Безперечно, що театральні та кіношколи, які зафіксовані і відтворюються у багатьох країнах своїми неповторними методами, дають для учасників театральної майстерні важливий стимул розуміння їхньої неповторності та конкуренції із існуючими театральними школами. ЕКМАТЕДОС базується на намаганні знайти сучасний по суті своїй універсальний метод техніки та технології роботи акторів театру та кіно.

Польський театральний режисер Єжи Гротовський надавав перевагу здійснювати постановки на творах, заснованих на стародавніх оповіданнях. Бо він вважав, що вони «втілювали міфи і образи, досить потужні й універсальні, щоб функціонувати як архетипи, які могли б проникати крізь людську психіку і викликати колективний внутрішній відгук». Одними з таких образів є істоти, іменовані вампірами, описані в серії творів американської письменниці Енн Райс, зокрема, в романі під назвою «Інтерв'ю з вампіром». Вампіри у Райс постають елегантними, трагічними, чутливими людьми, що володіють певним магнетизмом, не притаманним «простим смертним».

Велика увага при роботі за методикою Гротовського надається тілесному втіленню, але не менш важливе значення має думка актора, внутрішній монолог. Основною передумовою руху тіла є здатність до створення уявлень, які не є імітаціями чого-небудь. Актор, наприклад, повинен вести себе як рухається плазма, рости, як квітка, йти по снігу або по розпеченому вугіллю. Він виконує етюди відповідно до своєї власної уяви, але аж ніяк не як наслідування предмету або явища, а кожен раз органічно, від внутрішнього або зовнішнього імпульсу до цілісної форми. Імпульс повинен виходити з центру, який, переміщаючись, окреслює форму руху, або його образний зміст. Уява актора має «малювати» картинку стану, втілені в образи явищ природи, за допомогою кольорів, смаків тощо. Не потрібно діяти за якоюсь схемою – необхідно лише реагувати на нервовий імпульс або, так званий, виклик.

Гротовський казав, що театр — «це питання зборів, яке підпорядковане ритуалу: нічого не зображено або не показано, але ми беремо участь в церемонії, яка звільняє колективне несвідоме». Психофізіологічна підготовка акторів повинна до межі загострити здатності «тотального актора» до відмови від себе, перетворити виставу в акт своєрідного священнодійства. Актор на сцені не ідентифікує себе із «персонажем» [20, с. 280].

Персонажі-вампири Енн Райс постають як алегоричні символи ізоляції і соціального відчуження. Один з них- на початку твору є ще звичайною людиною на ім'я Луї та знаходиться в протраційному стані розпачу, йому приходять видіння у яких він вже не відчуває своїх страждань і болю, а лише потребує смерті. І поява «старого» вампіра Лестата у його будинку відчувається ним як «шквал вітру, крижаного холоду, який пронизує Луї і здається йому бажаним шляхом до смерті». Вампір кусає людину, ніби «різко занурює її в ополонку і витягує», це подобається Луї, він, неначе мазахіст, хоче відчуття це знов, і тоді вампір пропонує йому нове життя, вічне, сповнене сенсу.

До певної міри Гротовський на перший план виносив взаємозв'язки між індивідами. Відповідно, життєвий процес дії на сцені – це шлях вивчення чогось особливого, але завжди зумовленого конкретними обставинами, водночас визнання взаємодій між цими явищами. Так, у постановці твору «Інтерв'ю з вампіром» «новонароджений» вампір Луї познає свою нову природу, визнає свою нову сутність і приймає її як новий шлях.

Ключові визначення методики Гротовського:

-контроль відбувається не розумом, а інстинктами, рефлексами, виникає чуттєвість сприйняття;

-сценічна дія перетворюється на «ритуал», «молитву страстей». Таким ритуалом є перетворення людини на вампіра – укусу, процес перевтілення, відчуття себе у новому тілі;

- у тілі «не людина в чистому виді, а виток чогось – звіра, біологічного чи анатомічного виду тощо. Наприклад, вампір — «накручення», надуманість середовища навколо, з яким відбувається боротьба – не соціум.

Вибір даного матеріалу в ЕКМАТЕДОСі (Експериментальній майстерні театральних досліджень) на базі кафедри Майстерності актора не є випадковим. В драматургічному матеріалі Енн Райс вампіри живуть не логікою в запропонованих обставинах існування реалістичного спрямування, а інстинктом і рефлексом, жагою отримати зараз тут негайно чуттєве задоволення від влади свого еґо над іншою людиною, її слабкістю. Дана робота вимагає від студентів не просто теоретичного дослідження методики Єжи Гротовського, а проникнення в практичний сенс перевтілення через екзальтацію, транс, магнетизм і нервану, що змушує виконавців ролей за цією методикою теж дослідити перехід людини від реального логічного способу осмислення життя до повної безконтрольності нервової системи підсвідомості організму актора.

3.2. Метод емоційно-енергетичних імпрровізацій

Актор, організм якого є самостійним універсальним інструментом для творчого процесу, має володіти своїми емоціями, голосом, тілом, підвищувати рівень майстерності. Сучасна система театральної освіти в умовах глобалізації суспільства вимагає системного підходу у формуванні професійних навичок, постійного вдосконалення методів виховання акторів, пошуку новітніх технологій роботи актора над сценічним образом.

Керівник Експериментальної майстерні театральних досліджень І. Борис дає таке визначення поняття: «Емоційно-енергетичні імпрровізації (ЕМЕНІМ) — це своєрідний комплекс акторських вправ та тренінгів, за допомогою яких у Експериментальній майстерні театральних досліджень на базі факультету сценічного мистецтва при Харківській державній академії культури можна здійснити опанування майбутнього сценічного образу. У процесі опанування

методу через відповідний емоційно-енергетичний тренінг створюється змістовно інший підхід до процесу опанування сценічного та кінообразу» [2, с. 195].

Основні складові методики емоційно-енергетичних імпровізацій — «чистий простір та «матеріалізоване ядро». Чистий простір — це відсутність у середовищі існування будь-яких зовнішніх елементів контакту власного «Я» актора з власним «Я» персонажа. У чистий простір актор входить з усвідомленням, що за допомогою уяви та фантазії його персонаж поступово наповнює цей чистий простір різноманітними зовнішніми елементами оточення середовища існування. Перебуваючи в «Я» іншої людини, персонажа, актор у чистому просторі проводить пошуки матеріалізованого ядра, яке являє собою певну форму існування емоційно-енергетичного сприйняття і відчуття актором природи почуттів «Я» персонажа.

Процес входження у «чистий простір» передбачає попереднє очищення свідомості актора від нашарувань щоденного реалістично-побутового життя елементами флори і фауни.

І. Борис наголошує: «У процесі переходу від психологічно-реалістичного підходу до створення сценічного образу до методу ЕМЕНІМ актор намагається знайти такі сюжетні емоційно-енергетичні імпровізації з біографії персонажа, які з найменшого віку до вказаного у драматургічному творі віку персонажа можуть впливати на становлення і розвиток характеру майбутнього сценічного або кінообразу. Таким чином, актор зберігає знайдений в емоційно-енергетичних імпровізаціях характер персонажа, удосконалюючи та поглиблюючи його» [7, с. 74].

Актор за допомогою різноманітності імпровізацій створює внутрішній і зовнішній світ характеру, логіки поведінки та світосприйняття персонажа від моменту народження живої людини до його розвитку в сюжеті, поза сюжетом та після його завершення.

І. Борис шукав відповіді на питання: «Коли актор разом із режисером дійсно пройшов методику створення майбутнього сценічного образу за

законами емоційно-енергетичної системи, як зуміти зберегти, вдосконалити цей емоційно-енергетичний метод роботи? Найголовніше — це примусити свій мозок, свідомість перебудуватись від минулого досвіду нашарувань життєсприйняття до теперішнього, котрий існує в реальному світі. Справа в тому, що це не може відбутись на підставі бажання, це постійний процес усвідомлення власним «Я» актора, здатного змінити повністю своє ставлення в реальному житті до щоденного проживання й перебування під час репетицій та вистав в іншому вимірі, паралельному світі існування» [4, с. 129].

Дефініції «паралельний світ», «емоційно-енергетичне існування», «середовище», «матеріалізоване ядро» в експериментальній майстерні є основними поняттями для унікальної науково-дослідницької діяльності учасників та керівника лабораторії на шляху до творчих відкриттів.

Актори, працюючи за допомогою методів емоційно-енергетичних імпровізацій ЕМЕНІМ, стають не просто виконавцями, перевтілюючись у той чи інший персонаж майбутньої вистави або кінофільму, а носіями найголовнішого, що дано людині від природи — усвідомлення свого «Я» як частини Всесвіту. Тоді актор, незалежно від виду і жанру літературно-художніх джерел та їх втілення в кіно, театрі, телебаченні тощо, постійно повинен очищати власне «Я» і нести КАТАРСИС іншим.

3.3 Творчий шлях становлення майстерності учасників

Експериментальна майстерня театральних досліджень при ХДАК під керівництвом декана факультету театального мистецтва І. Бориса має декілька основних напрямків розвитку актора як митця та особистості.

З одного боку це поглиблене вивчення різноманіття світових методик театральних шкіл, а також мистецтва, релігії та філософії в цілому. Другий напрям полягає в осягненні та дослідженні авторського методу декана факультету театального мистецтва ХДАК І. Бориса, в основі якого лежить

система ПАСВІСУ (Паралельного світу існування) елементи якої студенти намагаються втілити під керівництвом І. Бориса.

Під час навчання (2013-2019 н.р.) на факультеті театрального мистецтва ХДАК здобувач освіти Тетяна Шевченко активно брала участь в роботі студії як на теоретичних, так і на практичних етапах втілення.

Зокрема під режисерським керівництвом Ігоря Бориса була створена моновистава «Зупинна на зелене світло» за мотивами авторського твору Ж. Кокто «Людський голос». Моновистава пройшла різноманітні етапи роботи над персонажем та середовищем від свого початкового варіанту до останніх нарбок з елементами авторської методики ПАСВІСУ. Спершу було пройдено реалістично-психологічний метод виілення в просторі за методом К. С. Станіславського, до якого, на другому етапі, було долучено елементи роботи актора за методом Ш. Дюллена, особливо принцип роботи за допомогою «голосів світу», що базувався на віднайденні нетипових чуттєвих асоціацій з флорою та фауною навколишнього середовища, які було використано в монологах героїні. На третьому етапі втілення вистава була перекладена на англійську мову та було відтворено елементи роботи авторської методики І. Бориса на шляху до ПАСВІСУ. В ЧИСТОМУ ПРОСТОРІ були віднайдені унікальні ЕМОЦІЙНО-ЕНЕРГЕТИЧНІ ЯДРА, та було здійснено вхід в ЗОНИ СЕРЕДОВИЩА існування (так, наприклад, одна із сцен телефонної розмови відбувалась в ЗОНІ СЕРЕДОВИЩА ІСНУВАННЯ глибокої безодні океану в оточенні коралових рифів та глибоководних риб. ЕМОЦІЙНО-ЕНЕРГЕТИЧНЕ ЯДРО було віднайдене в кришталеві прозорій медузі, яка змінює кольори в залежності від оточення, та в одночас є безсилою проти підводних течій Океану).

Важливо відзначити, що сучасне театральне мистецтво являє собою багатогранне поєднання технік та підходів. З одного боку така еклектичність дозволяє експериментувати, а з іншого часто штовхає молодих акторів на «гру», а не на поглиблене проживання персонажу. Тому осередки наукового підходу до театрального мистецтва на зразок ЕКМАТЕДОСУ дозволяють

студентам акторам контролювати свою акторську техніку та технологію роботи над повноцінним сценічним образом. Такий процес навчання дозволяє бути не просто сліпим виконавцем режисерської чи клієнтської забаганки, а цільною особистістю, яка може свідомо відтворювати поставлені акторські завдання і привносити свою новизну в будь-який творчий процес.

Останні декілька років Тетяна проживає та працює в Індії. Є тут місце і акторським кастингам та пробам, часто на зйомках необхідна вся палітра акторської техніки та технології, оскільки відтворений в кадрі чи на фото персонаж не може бути штучним, він повинен бути максимально справжнім та наповненим внутрішнім життям. Така робота вимагає повного входження в персонаж, тому що тільки таким чином кадри відображають кінематографічну натуральність. Зараз індійський кінематограф розвивається швидкими темпами. Від акторів вимагається глибоке розуміння та входження в середовище атмосфери існування як історичного минулого, так і утопічного майбутнього.

Тетяні випала нагода попрацювати актором масових сцен в фантастичному фільмі південноіндійського фільмовиробництва. Вона мала змогу насолодитись прекрасною глибокою грою відомої голлівудської актриси Діпіки Падуконе, яка працювала навіть в декількох голлівудських фільмах. Утопічний сюрреалістичний сюжет фільму вимагає від всіх акторів повного входження в персонажі, масові сцени повинні бути виконані в одному емоційному стані всіх учасників дійства. Тому так важливо відчувати себе морально, емоційно та чуттєво готовою до такої роботи. Навіть якщо це кадр на декілька секунд, але ти можеш передати необхідну емоцію (мені було потрібно передати безвихідь та розпач під час експерименту в лабораторії, де на моєму персонажеві ставили досліди), ти повинен бути максимально зібраним і втілити поставлене завдання.

Експериментальні дослідження себе як митця під час навчання дають прекрасне підґрунтя для подальшої роботи в сферах театрального та будь-якого мистецького зрізу. Актор як митець завжди повинен прагнути

вдосконалення і, по можливості, контролювати шлях втілення своїх образів, а не бездумно слідувати течією.

ЕКМАТЕДОС дав мені змогу вийти за рамки існуючої бази і знайти свій шлях існування та акторського втілення не тільки в роботі, а і в повсякденному житті.

Висновки до розділу 3

Узагальнено досвід учасників ЕКМАТЕДОС у процесі становлення акторської майстерності і розвитку техніки роботи над створенням сценічного образу. Проаналізовано специфіку методики емоційно-енергетичних імпровізацій, яка стає, по суті, кінцевим і одним із найскладніших сучасних втілень майбутніх сценічних та кінообразів. Паралельно, як підґрунтя до ПАСВІСу, 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.

У методиці «ПАСВІС» було поєднано багато складових елементів на шляху пізнання себе як актора в експериментальному зрізі. Перш за все ЕКМАТЕДОС дає змогу студенту розширити кругозір пізнання себе як особистості на основі різноманітних діаметрально протилежних підходів в роботі над собою та роллю. Поєднання теоретичних занять з практичним втіленням дозволяє ґрунтовно осягнути матеріал дослідження та відкрити нові шляхи до персонажу та втіленні його на сцені.

ВИСНОВКИ

Визначено дефініцію «театральна лабораторія», тобто значення та застосування поняття «лабораторія» у контексті театральної культури. Описано першоджерела виникнення та популяризації театральних лабораторій у театральному мистецтві ХХ-ХХІ ст., починаючи з театральної лабораторії Єжи Гротовського.

Висвітлено теоретичні засади роботи студентів-акторів «ЕКМАТЕДОС», педагогічні методи роботи керівника театральної лабораторії з її учасниками.

Розглянуто практичні пізнання і дослідження навичок техніки і технології роботи акторів у різних театральних школах, творчих напрямках від природи існування актора в реалістичній методиці перевтілення до екзистенції у новаторських пошуках «ЕКМАТЕДОС».

Підкреслено роль керівника Експериментальної лабораторії театральних досліджень Ігоря Бориса у науково-практичних пошуках новітніх технологій роботи актора. Визначено, що Ігор Олександрович як педагог та режисер з багаторічним досвідом роботи у багатьох державних театрах України шляхом творчих досягнень на українській та зарубіжній сцені усвідомлював важливість експериментальності у роботі актора. Це послугувало започаткуванню на базі кафедри майстерності актора Харківської державної академії культури Експериментальної майстерні театральних досліджень, що є своєрідною театральною лабораторією. В ЕКМАТЕДОС молодими майбутніми майстрами сцени здійснюється осягнення різних світових театральних шкіл та унікальної методики створення сценічного образу ЕМЕНІМ.

Охарактеризовано специфіку роботи актора за методом емоційно-енергетичних імпровізацій на шляху до створення сценічного образу у лабораторній роботі ЕКМАТЕДОС при ХДАК. Студентські роботи в ЕКМАТЕДОСі є результатом невпинних пошуків нових методів роботи актора і щоденного осягнення складної техніки в роботі актора над сценічним образом.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Александровская М. А. Профессиональная подготовка актёров в пространстве Евразийского театра XXI века. СПб. : Чистый лист, 2011. 392 с.
2. Борис І. О. Таїнство творіння актора та режисера : наук.-дослідницька монографія. Харків : Друкарня Мадрид, 2020. 224 с.
3. Борис І. О. Робота актора над сценічним образом в майстерні «ЕКМАТЕДОС» // Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку : матеріали міжнар. наук. конф., 8–9 груд. 2011 р. / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2011. С. 113–115.
4. Борис І. О. Робота актора з режисером у перехідний період між реалістичним та емоційно-енергетичним способами існування // Культура України : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2012. Вип. 38. С. 124–130.
5. Борис І. О. Робота актора з режисером в емоційно-енергетичних імпровізаціях // Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку : матеріали міжнар. наук. конф. (22–23 листоп. 2012 р.) / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2012. С. 133–134.
6. Борис І. О. Виховання професійних акторів у школі ЕКМАТЕДОС // Сучасні проблеми художньої освіти в Україні : зб. наук. пр. / Акад. мистецтв України, Ін-т проблем сучас. мистецтва. Київ, 2007. Вип. 3: Театральна педагогіка в Україні: проблеми, критерії, судження (Київ–Коломія). С. 135–142.
7. Борис І. О. Процес становлення професії актора та режисера // Культура України : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2014. Вип. 46. С. 180–189.
8. Борис І. О. Школа виховання акторів в «ЕКМАТЕДОСі» ХДАК // Культура України : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2013. Вип. 42 : (спецвип.), ч. 2. С. 70–80.

9. Борис І. О. Тенденції традицій і сучасність у вихованні та становленні професійних акторів і режисерів драматичного театру // *Культура України. Серія: Мистецтвознавство : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2019. Вип. 63. С. 110–122.*
10. Брук П. Гротовский: искусство как проводник // *От Бедного Театра к Искусству-проводнику / Е. Гротовский. М., 2003. С. 48–52.*
11. Гин А. А. Приёмы педагогической техники : Свобода выбора. Открытость. Деятельность. Обратная связь. Идеальность : пособие для учителя. М., 1999. 88 с.
12. Грачева Л. В. Эмоциональный тренинг : искусство властвовать собой. СПб. Речь, 2004. 120 с.
13. Гребенкин А. В. Театральная педагогика вчера и сегодня // *Театр 111 им. П. М. Ершова : сайт. URL: <http://theater111.ru/science03.php?print=pdf> (дата обращения: 15.11.2021).*
14. Гребенкин А. В. Приемы театральной педагогики и проблемно-задачное обучение // *Прикладная психология и педагогика. 2001. № 9, ч. 2.*
15. Грипич А. Учитель сцены // *Встречи с Мейерхольдом : сб. воспоминаний / ред-сост. Л. Д. Вендровская. М., 1967. С. 114–145.*
16. Гродзицкий А. Режиссеры польского театра. Варшава, 1979. С. 36–55.
17. Гротовский Е. К бедному театру : главы из книги // *Материалы межвузовской режиссерской теоретической лаборатории. Л., 1989. Вып. 2. С. 56.*
18. Гротовський Є. Театр. Ритуал. Перформер. Львів. : Літопис, 1999. 187 с.
19. Демидов М. Система Станиславского и воспитание актера // *Советское искусство. 1951. 27 янв.*
20. Кішмерешкіна М. О. Робота актора за методом Єжи Гротовського над уривком з твору Енн Райс «Інтерв'ю з вампіром» // *Культура України. Серія: Мистецтвознавство : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2019. Вип. 63. С. 279–280.*

21. Кішмерешкіна М. О. Робота актора за методом Гордона Крега // Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття: матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених, 23-24 квітня 2020 р. / Харків. держ. акад. культури ред. проф. В. М. Шейка та ін. – Харків : ХДАК, 2020. С. 151–152.
22. Корогодский З. Я. Некоторые вопросы современной театральной педагогики // Воспитание актера. М., 1972. Вып. 2. С. 95–126.
23. Крэг Э. Г. Воспоминания. Статьи. Письма / сост. и ред. А. Г. Образцова и Ю. Г. Фридштейн. М. : Искусство, 1988. 399 с.
24. Крэг Э. Искусство театра. СПб., 1911. 180 с.
25. Локарева Г. В., Стадніченко Н. В. Проблеми формування професійного спілкування майбутніх акторів // Вісн. Запорізького нац. ун-ту. Запоріжжя, 2012. № 2 (18). С. 127–131.
26. Масленникова З. А. Основы педагогического мастерства : учеб. программа для специализации «Речевые коммуникации». М. : МГУКИ, 2005. 20 с.
27. Методи воспитания. URL:
https://studme.org/46469/pedagogika/metody_vospitaniya (дата звернення: 11.10.2021).
28. Осиньска К. Студия и лаборатория в русской театральной культуре начала ХХ в.: типологический анализ // Шаги/Steps. 2019. № 4. С. 9-22.
29. Осиньский З. Ежи Гротовский: истоки, влияния, контексты. Гданьск, 1998.
30. Панфилова Н., Фельдман О. К истории Студии В. Э. Мейерхольда // Мейерхольдовский сборник. М., 2000. Вып. 2 : Мейерхольд и другие. С. 352–444.
31. Почесні імена України – еліта держави. Том V. – К. : ВИДАВНИЦТВО ЛОГОС УКРАЇНА, 2019. – 344 с. URL: <http://logos-ukraine.com.ua/project/index.php?project=piued5&id=2394>

32. Савостьянов А. И. Общая и театральная психология : учеб. пособие. СПб. : Каро, 2007. 256 с.
33. Снопкова Е. И. Актуальность междисциплинарного подхода в педагогических исследованиях: научное обоснование // Интеграция образования. 2015. Т. 19, № 1. С. 111–117.
34. Станиславский К. С. Собр. соч.: В 9 т. Т. 1: Моя жизнь в искусстве / Коммент. И. Н. Соловьевой. М.: Искусство, 1988.
35. Степанова П. М. Театр без кулис : Театральные опыты Ежи Гротовского. СПб. : Гиперион, 2008. 175 с.
36. Стадніченко Н. В. Формування системи професійної підготовки майбутнього актора та розвитку його індивідуального творчого потенціалу // Вісн. Запорізького нац. ун-ту. Запоріжжя, 2010. № 2 (13). С. 236–239. URL: <https://web.znu.edu.ua/herald/issues/2010/2010-ped-2.pdf>
37. Толшин А. В. Импровизация в обучении актера : учеб. пособие. СПб.: СПГАТИ, 2005. 115 с.
38. Тополевський В. Ю. Сучасні аспекти виховання молодих акторів // Культура України : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2014. Вип. 47. С. 198–203.
39. Театральная педагогика глазами молодых режиссеров : сб. ст. СПб. : Изд-во РГИСИ, 2019. 100 с.
40. Фильштинский В. М. Открытая педагогика. СПб. : Балтийские сезоны, 2006. 368 с.
41. Цукасова Л. В., Волков Л. А. Театральная педагогика : принципы, заповеди, советы. 2-е изд., испр. и доп. М. : Изд-во ЛКИ, 2007. 192 с.
42. Чехов М. О технике актера. [Б. м. : Б. и.], 1946. 235 с.
43. Шейко В., Кушнарченко Н. Методологічна рефлексія культурологічних і мистецтвознавчих досліджень // Художня культура. Актуальні проблеми. Вип. 16. Ч. 1. 2020. С. 44–48.

ДОДАТКИ

Додаток 1

Інтерв'ю з керівником театральної лабораторії ЕКМАТЕДОС, заслуженим діячем мистецтв України Ігорем Олександровичем Борисом.

– Ігоре Олександровичу, ваше дитинство пройшло на мальовничій Івано-Франківщині, освіта отримана у КНУТКиТ ім. Карпенко-Карого, маєте величезний досвід роботи у багатьох театрах України. Яким був шлях до створення нового методу досягнення через природу, емоційно-енергетичне сприйняття?

– Відбувається взаємодія двох сторін: емоційно-чуттєвого, інтелектуального накопичення власного «Я» людини та окремо надбання знань —інформаційних пошуків, джерел (кіно, телебачення, література, образотворче мистецтво, музики, соціально-політичне життя).

На певному етапі, у мене це сталося приблизно у 50 років, я почав розуміти, як рухається театральне та кіномистецтво в планетарному масштабі різних спрямувань. І от відомі близько 30 світових театральних шкіл, з яких ми вивчаємо на кафедрі близько 12, тому що ми не чіпаємо, скажімо, африканський континент, якоюсь мірою ми торкаємося Кабукі і Но, буддизму та інших тільки теоретично, бо це вимагає скрупульозності, щоб вийти на нервону буддизму чи поняття сакрального автентичного язичного африканського розуміння світогляду, потрібно довго над цим працювати. А ті школи, які ми вивчаємо, вони більш доступні, ближчі. Для когось вони може важкі, мені стало «зрозуміло, що це зрозуміло». І дійсно, коли я почав працювати з студентами-акторами поза відомим, напрацьованим роками

театральними діячами світу, там було багато елементів, які в мене накопичувалися з 3-4 років. Наприклад, стоячи біля алтаря в церкві, я бачив як рухається сонячне світло у приміщенні протягом години, хотів впіймати сонячних зайчиків від вітражів. Мені хотілося зачіпати бабку, доторкнутися до жаби, побачити, чому струмок і рибки так тікають і так далі.

І коли дорослішав, я бачив, що в соціумі відбувається зовсім інший процес життя — усвідомленість, логічна продуманість вчинків. І, безперечно, світова література в основному базується на пошуках логіки від великих — Есхіла, Софокла, Еврипіда — і, закінчуючи сьогодні постмодерновими. Є й інший напрямок — те, що ми називаємо нереалістичне спрямування — це не тільки абсурд, це і Ернест Хемінгуей, Рей Бредбері тощо. І дуже мало того, про що я кажу. В казках оживляться, олюднюються персонажі-тварини, розмовляють, але ж казки для дітей. А якщо так, то значить в дитячому віці відбувається найцікавіший процес — становлення спілкування живої людини з флорою і фауною. А коли починається усвідомлення людського соціуму, це починає стиратися і відходити на другий план. Я намагаюсь за 20 років повернути. Для цього створюється вже формула, методика, поки що не система. Системою вона стане, коли увійде і отримає визначення. Це покаже час. Зараз я працюю над підручником під назвою «Актор. Персонаж. Образ». Сама методика є складною, бо вимагає змінити природу існування в реальному житті, починаючи з себе як з людини.

– Через те, що Ваша методика ще не є визнаною, але ж учасники ЕКМАТЕДОС можуть самотійно застосовувати у своїй творчій діяльності елементи методики?

– І беруть, і застосовують. Пані Лещови, Артем Боровик, Олена Падалка та інші. Не кажу, що це відбувається масово, але роблять ті, кому потрібно.

Додаток 2

Афіша майстер-класу «ЕКМАТЕДОС» у Київському національному академічному драматичному театрі ім. І. Я. Франка (травень 2018 р.)

3 травня 2018 року

Початок об 11:00

Мала сцена Національного академічного
драматичного театру імені Івана Франка



М а й с т е р - к л а с

Харківської експериментальної майстерні
театральних досліджень ЕКМАТЕДОС

«Лабіринти душі»

Частина перша. Театральні школи:

Едвард Гордрн Крег (уривок за п'єсою «Гамлет» В. Шекспіра)

Єжи Гротовський (уривок за п'єсою «Ні» А. Рясова)

Михайло Чехов (уривок за п'єсою «Король лір» В. Шекспіра)

Бертольд Брехт (уривок за п'єсою «Матінка Кураж та її діти»)

Частина друга. Моновистава «Зупинка на зелене світло» за драматургічним твором

Ж. Кокто «Людський голос»

Учасники майстер-класу – студенти-актори бакалаври та магістри кафедри майстерності актора ХДАК та кафедри режисури ХНУМ ім. Котляревського **Тетяна Шевченко, Ростислав Голуб, Марія Кішмерешкіна, Тетяна Гапічева** та **Єлизавета Димитрова**

Творчий керівник ЕКМАТЕДОСУ – декан факультету театального мистецтва ХДАК, професор кафедри режисури ХНУМ ім. Котляревського, заслужений діяч мистецтв України **Ігор Борис**

По закінченню майстер-класу відкрите обговорення

З а п и с т а д о д а т к о в а і н ф о р м а ц і я з а
т е л е ф о н а м и : 0662974576; 0953016693

Додаток 3

Фото з показу уривку за Шекспіром «Гамлет» за театральною школою Г.Крега (Київ, Національний академічний драматичний театр ім. І. Франка, 2018 р.) — студенти М. Кішмерешкіна, Р. Голуб



Додаток 4

Програмка майстер-класу «Лабіринти душі» у Всеукраїнському науково-практичному театральному метод-фестивалі «ТЕА*МЕТОД*FEST*19» при Кафедрі режисури та майстерності актора КНУКіМ (2019 р.)

Харківська державна академія культури
Факультет театрального мистецтва
Кафедра майстерності актора

ЕКМАТЕДОС (Експериментальна Майстерня Театральних Досліджень) була створена у 2004-2005 навчальних роках на базі кафедри майстерності актора факультету Театрального мистецтва ХДАК. Метою створення ЕКМАТЕДОСу стали пошуки нових методики, техніки і технології роботи акторів театру та кіно в умовах сучасної глобалізації. Головним принципом пошуків є розуміння важливості професії актора театру та кіно у формуванні світогляду та художнього просвітництва різних соціальних верств населення.

Впродовж періоду існування в Екмаведосі були створені вистави «Яма» (за О.Купріним), «Одержима» (за Л.Українкою), «Чайка» (за А.Чеховим), «Осіннє кохання» (за О.Олесею), «Перетворення» (за Ф.Кафкою), «Історія сім'ї Прозорових» (за п'єсою А.Чехова «Три сестри»), «Монахія» (за твором Д.Дідро), «Медя» (за Ж.Ануєм), «За закритими дверима» (за Ж.-П.Сартром), «Кроки» (за С.Бекетом), «Служниця» (за Ж.Жене), «Стильш» (за С.Бекетом), «Зупинка на зелене світло» (за Ж.Кокто), «Лабиринти душі» (за драматургічними творами В.Шекспіра, Б.Брехта, Е.Райса, «Сценічні гри» (за В.Гаймом).

Усі вище згадані експериментальні роботи студентів-акторів театру та кіно брали участь та були відзначені у різноманітних Всеукраїнських професійних фестивалях та конкурсах у містах: Тернопіль, Коломия, Запоріжжя, Дніпро, Чернігів, Суми, Миколаїв, Харків, Київ.

В сьогоденні ЕКМАТЕДОС продовжує свої пошуки в головному напрямі нової методики, техніки і технології роботи актора театру та кіно під назвою «ПАСВІС» (Паралельний світ існування в середовищі вистав).

Театральні школи:

Михайло Чехов (уришок за п'єсою «Король Лір» В. Шекспіра)

Граф Кент – Ростислав Голуб
Корделія – Марія Кішмерешкіна

Бертольд Брехт (уришок за п'єсою «Матінка Кураж та її діти»)

Матінка Кураж – Тетяна Шевченко
Матінка Кураж – Тетяна Шевченко

Едвард Гордон Крег (уришок за п'єсою «Гамлет» В. Шекспіра)

Гамлет – Ростислав Голуб
Офелія – Марія Кішмерешкіна

Ежи Гротовський (уришок з твору Енн Райс «Інтелекту з вампіром»)

Луїза – Марія Кішмерешкіна
Вампір – Тетяна Шевченко

Учасники майстер-класу:
магістр сценічного мистецтва студенти-актори бакалаври та кафедри майстерності актора ХДАК.

Музичне оформлення – Ігор Косенко

Творчий керівник ЕКМАТЕДОСУ

– декан факультету театрального мистецтва ХДАК, заслужений діяч мистецтв України, професор
Ігор Борис.

«Знайшовши уявні тіло і центр та вжившись в них, ви помітите, що вони стають рухливими і здатними змінюватись в залежності від сценічного положення. Ви помітите, що не тільки ви граєте створеними вами тілом і центром, а й вони грають вами, викликаючи нові тілесні та душевні нюанси в вашому виконанні»

Михайло Чехов

«Глядач епічного театру каже: «Цього б я не подумав. Так робити не можна. Це надзвичайно дивно, майже не правдоподібно. Цьому потрібно покласти кінець. Горе цієї людини вражає мене, тому що у неї все-таки є вихід. Це велике мистецтво: тут не має нічого само собою зрозумілого. Я сміюсь над тими, хто плаче, я плачу над тими, хто сміється»»

Бертольд Брехт

«Приберіть зі сцени реальне дерево, позбудьтесь від реальної манери виконання, від реальності дії, і ви уже на шляху до скасування актора... Скасувавши актора, ви скасуєте засіб, за допомогою якого створюється і насалджується низькопробний сценічний реалізм... Актор повинен буде шти, а на заміну йому має прийти фігура нежива – назвемо її зверхмаріонеткою, поки вона не завоювала право називатись іншим, кращим ім'ям»

Едвард Гордон Крег

«Метод виховання актора у нашому театрі направлений не на навчання чому-небудь, а на усунення опору організму тренінгу. В результаті зникають часові розриви між внутрішнім імпульсом і зовнішньою реакцією, імпульс сам стає реакцією, одним словом – тіло наче знищується, спалюється, і перед глядачем постає тільки серія зривих імпульсів»

Ежи Гротовський

МАЙСТЕР-КЛАС
експериментальної майстерні
театральних досліджень
ЕКМАТЕДОС

«Лабиринти душі»



Харків 2019

Додаток 5

Обкладинка монографії Ігоря Бориса «Таїнство творіння актора та режисера» (Харків, 2020)



Борис Ігор Олександрович — заслужений діяч мистецтв України, режисер, актор, сценарист, педагог, науковець, громадський діяч, член Національної спілки театральних діячів України. Здійснив понад сто вистав різних жанрів та видів у професійних театральних колективах України, Росії, Польщі, Канади. Кращі вистави Ігоря Бориса ставали переможцями й лауреатами багатьох вітчизняних та міжнародних театральних конкурсів і фестивалів. У 2005 р. на базі кафедри майстерності актора факультету «театрального мистецтва» Харківської державної академії культури Ігорем Борисом засновано експериментальну майстерню театральних досліджень ЕКМАТЕДОС. Метою роботи ЕКМАТЕДОСу є науково-теоретичне та практичне дослідження нового методу роботи студентів акторів драматичного театру і кіно та режисерів драматичного театру в пошуках середовища паралельного світу існування вистави ПАСВІСу. Головним мистецьким кредо режисера Ігоря Бориса є пошуки та відтворення художньо-образними засобами в театральних виставах тасміниці невидимого в реальному житті емоційно-енергетичного середовища паралельного світу існування ПАСВІСу

Ігор Борис



Тайнство творіння актора та режисера

