

що на сцені немає бути нічого зайвого — лише те, що служить для гри акторів». Для постановки Леся Курбаса «Едіп цар» Петрицький створив монументальну, але просту декорацію у вигляді грецького порталу й жертovníка. На невеликій сцені художник використав різнокольорові сукна й колони в такій пропорції, що сценографія вже на рівні композиції занурювала глядача в атмосферу передчуття Софоклової трагедії. Особливо помітною була багряно-червона завіса, що ритмічно рухалася між колонами й посилювала враження від хору, особливо під час сцени благання народу. Вистава викликала великий резонанс у публіки.

Леся Курбас і Петрицький у 1920 р. разом створили новаторську синтетичну виставу «Гайдамаки», проте після цього їхні шляхи розійшлися. Соратником Леся Курбаса протягом наступних 12 років був головний художник «Березоля» Вадим Меллер.

Характерною особливістю вистав березільського театру було те, що сценічний простір, створений Меллером, міг не лише емоційно підкреслювати дії акторів, а й суворо регламентувати їхні рухи. Актори виходили на сцену як виконавці, виконуючи свої ролі. Але коли з'являлася сценографія й змінювалося освітлення, актори перетворювалися на персонажів. Глядачі в залі ставали свідками магії акторства, усвідомлюючи, що людина є водночас і людиною, і дійовою особою. Вадим Меллер привніс на сцену «Березоля» динаміку руху.

Леся Курбас захоплювався експресіонізмом і його драматичними можливостями. Це виражалось в театральному просторі за допомогою контрастних форм, динамічних ліній та сильних емоційних образів. Він використовував сценічний простір, щоб передавати внутрішні переживання героїв, підкреслюючи духовні і психологічні конфлікти. Режисер уважав, що сцена не має пасивно відтворювати реальність, а повинна діяти як активний учасник драми, підкреслюючи емоційний стан героїв та основні теми вистави.

Варто зазначити і те, що Леся Курбас одним із перших у світовому театрі почав використовувати мультимедіа та кіноекрани як складову основного наративу п'єси. Але й досі повнооб'ємного дослідження взаємодії режисера і сценографів немає, є лише опис взаємодії в окремих статтях та монографіях.

В. Гориславець, Є. Осипенко, С. Сабрук

ДВА МЕТОДИ ВИХОВАННЯ АКТОРА

V. Horyslavets, Y. Osypenko, S. Sabruk

TWO METHODS OF TRAINING AN ACTOR

Після коронавірусу та війни нам слід кардинально переосмислити програми навчання у зв'язку з певними причинами: глядач відвик від театру, актор в онлайні вимушено набув декілька паралельних навичок, таких як режисерські, операторські, сценографічні, драматургічні та менеджерські. Режисурі та дирекції театру вже слід буде враховувати ці навички, які проявляються у вигляді самостійності, ініціативності, незалежності. Соціальні зміни ж призвели до поділу театрів на приватні й державні. Держава, у свою чергу, не може дозволити собі велике фінансування такої їх кількості.

Усі ці зміни результували в те, що на сьогоднішній день слід віднайти значну редакцію в підготовці сучасного актора. Визначимо два найпопулярніші підходи:

1. Підготовка від простого до складного: від вправ до етюду, перехід до невеликих уривків, уявних ситуацій, я-перевтілення, потім — ціла сцена, акт, вистава.
2. Від цілого до простого, тобто курс відразу всі семестри націлений на прем'єру вистави. Усі студенти та основні спеціалісти з майстерності актора, хореографи, викладачі вокалу, сценічної мови, сценічного руху та інші націлені на конкретну головну мету. У процесі репетицій актор одразу розкривається і як учасник, і як режисер, драматург, письменник, хореограф, сценограф.

Слід зазначити, що ці два підходи вже активно досліджуються сучасною наукою. І при тому сама п'єса може писатися та редагуватися під час репетиційного процесу. Тобто, суть у тому, що актор намагається виразити пульс сучасності через себе, свій попередній досвід. Такий шлях можна використати у всіх сферах акторського навчання. Якщо перший принцип йде не лише з акторської майстерності: все тягнеться від давніх джерел, тобто історії стародавньої Греції, Риму та всіх періодів світового мистецтва, другий розпочинається з сучасності у всіх видах діяльності людства (тобто до Леся Курбаса, Брехта та Шекспіра ми дійдемо вже пізніше).

Існує думка, що якщо до п'ятнадцяти років молода людина не ознайомиться з основними принципами сучасної фізики, тобто квантовою теорією та теорією струн, то радше за все ця людина цю науку не осягне. Подібну ситуацію можна спостерігати і в театральній сфері — якщо пульс сучасності молодим митцем не буде відчутий з перших кроків у мистецтві, то він, мабуть, усе він життя ховатиметься поміж авторитетами та класиками.

Народження нових театрів завжди відбувалося з нових драматургії, форми, переосмислення сучасності. Головна помилка в тому, що студент, згідно з першим методом, із самого початку довго йде до цілісної картини твору, тобто витрачає величезні сили на дрібниці та пристосування. Використовуючи другий метод, ми одразу занурюємося в ціле й намагаємося виразити все через себе, форму, зміст сучасності, паралельно навчаючись не пропускати всі дрібниці, без яких театр, як відомо, не існує.

Поширеним є таке поняття, як творче вигорання. Лесь Курбас, Є. Гротовський, П. Брук, Р. Уілсон та інші відомі режисери, працюючи з акторами у своїх акторських студіях, відчули на собі вигорання акторів, яке виникало в результаті постійних пошуків сучасного. Актори прагнуть зачепитися за щось постійне, уже знайдене та перевірене, митець бажає нагород за свої пошуки, за своє знайдене та перевірене (тобто хочеться аплодисментів, повних залів, гарної зарплати та звання). Саме на боротьбу з передчасним вигоранням і націлений другий метод, який надає людині змогу «ввімкнути» свої інтуїцію та імпровізацію, тобто одразу в моменті редагувати, мислити та вигадувати (одночасно працюють дві півкулі). Колектив у такому середовищі націлений на створення свого унікального театру, він починає думати не про те, щоб потрапити в інший театр, а про те, як створити свої закони, методи, форми, щоб головною ціллю колективу була повага один до одного. Така студійна робота на курсі зумовлює потребу кожного і надалі працювати з цими людьми в професійному театрі, активізує живе сприйняття, щирість та природність, таке собі «сценічне хуліганство». Саме в таких умовах навчалися Б. Ступка, А. Бучма, А. Крушельницький, таким засобом і викристалізовувався метод дієвого аналізу по всьому світу: у Харкові, Києві та світовому Голлівуді, Берліні, Парижі.

Найголовніша перевага такого середовища полягає в тому, що студент навчається професії в студійних умовах, де він відкритий, перебуває в ігровому стані, працюючи зі своїми колегами без страху та осудження від інших. Людина може не чіплятися за знайдене, вона завжди готова до пошуків спочатку.

Перший метод може призвести до того, що людина починає звично повторювати, фіксувати; тут один варіант спектаклю, який є незмінним, як поставили 20 років тому, так і грається. Саме тому стане корисною роботою для відчуття сучасності — долучення елементів докудрами для того, щоб актор не лише шукав героя в літературі та драматургії, а й мав можливість зустрітися з ним наживо, тобто мав моменти спілкування, пошуків форми та проявів, те, як це у подальшому буде висловлено на сцені.

Також постійно слід напрацьовувати та наново вносити певні зміни в програму самих педагогів кожного курсу з урахуванням саме унікальності набраного курсу й кожного студента, адже робота націлена на співпрацю і після навчання. Перший метод окремо зосереджував на унікальності та таланті кожного студента, який піде працювати в державний театр. Виходить, що педагогу для другого методу доведеться детальніше цікавитися новинками сучасного мистецтва, філософії та психології, адже слід враховувати те, що кожен набір студентів щороку відрізняється різними типами якостей, особливостями характеру та й, звісно, темпераменту, який властивий тому чи іншому року й місяцю народження. Кількість студентів із яскраво вираженими лідерськими чи діловими якостями також слід неодмінно відзначати та враховувати їх одразу до становлення курсу, щоб й інші студенти мали можливість проявляти себе як лідер чи ділова людина.

Тому радше за все слід повернутися до набору акторсько-режисерських курсів, але ж з єдиним уточненням: людина, як у медичному вузі, на другому чи третьому курсі повинна мати можливість остаточно обрати спеціальність — актор, режисер, драматург, сценограф, менеджер, театральний критик. Студентам слід надати ширший вибір можливостей обирати, які саме заняття відвідувати: фізкультуру чи йогу, класичний танок чи основи фізичного театру. Як відомо, що правильний вибір фізичних занять впливає на підвищення рівня його IQ та EQ, уміння створювати власний енергетичний потенціал.

Отже, саме таким ми і бачимо випускника другого шляху виховання сучасного актора, нашого «розумного арлекіна», націленого на пошуки та створення власного унікального театру й знаходження своїх однодумців.

А. Гіхонк

МУЛЬТИМЕДІЙНІ ТЕХНОЛОГІЇ ЯК НЕВІД'ЄМНА СКЛАДОВА РОЗВИТКУ СУЧАСНОГО ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА

A. Gikhonk

MULTIMEDIA TECHNOLOGIES AS AN INTEGRAL COMPONENT OF THE DEVELOPMENT OF MODERN THEATER ART

Сучасне сценічне мистецтво — це складна система взаємопроникнення жанрів, образів, сенсів, у якій різні види мистецтва, такі як література, акторсько-виконавська майстерність, дизайн, хореографія, інноваційна інженерія, органічно зливаються та поєднуються в межах сценічного простору. Це утворює складну