

**ЗАТВЕРДЖЕНО**  
Директор Державного науково-методичного центру  
змісту культурно-мистецької освіти



М. М. Бриль

« 12 » 2019 р.

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ  
ДЕРЖАВНИЙ НАУКОВО-МЕТОДИЧНИЙ ЦЕНТР  
ЗМІСТУ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ**

## **«Основи акторської майстерності» для студентів I курсу**

Методичні рекомендації  
для мистецьких закладів фахової передвищої освіти

галузь знань 02 «Культура і мистецтво»  
спеціальність 028 «Менеджмент соціокультурної діяльності»

Укладачі:

**Неклюдова Т. Б.**

викладач-методист Калуського коледжу  
культури і мистецтв

**Пірус М. Д.**

викладач-методист Калуського коледжу  
культури і мистецтв, заслужений діяч  
мистецтв України

Рецензенти:

**Заєць Н. М.**

спеціаліст вищої категорії, викладач-  
методист Терехівського вищого  
училища культури

**Крипчук М. В.**

кандидат мистецтвознавства, доцент  
кафедри режисури естради та масових свят  
Київського національного університету  
культури і мистецтв

**Шлемко О. Д.**

кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент  
кафедри режисури естради та масових свят  
Київського національного університету  
культури і мистецтв

Відповідальний за випуск: **Ю. Г. Бець**

Рекомендовано на засіданні методичної ради  
(протокол № 3 від 29.05.2019 р.)

© Неклюдова Т. Б., Пірус М. Д., 2019 р.

© Державний науково-методичний центр  
змісту культурно-мистецької освіти, 2019 р.р

## ЗМІСТ

ПЕРЕДМОВА .....	4
РОЗДІЛ 1. ТЕАТР І АКТОР .....	8
1.1. Театр як вид мистецтва .....	8
1.2. «Актор – цар сцени».....	15
РОЗДІЛ 2. СИСТЕМИ ВИХОВАННЯ АКТОРСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ.....	21
2.1. Система К. Станіславського у вихованні актора.....	21
2.2. Лесь Курбас про виховання актора.....	26
2.3. М. Чехов про техніку актора.....	35
2.4. Інші системи виховання актора.....	41
РОЗДІЛ 3. РОБОТА АКТОРА НАД СОБОЮ.....	54
3.1. Дія – основа акторської майстерності.....	54
3.2. Елементи сценічної дії.....	63
3.3. Етюди і робота над ними.....	69
3.4. Тренінг з вивчення елементів сценічної дії.....	78
СЛОВНИК ТЕРМІНІВ.....	87
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ .....	95
СПИСОК РЕКОМЕНДОВАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ.....	99

## ПЕРЕДМОВА

Сучасне життя висуває особливі вимоги до професійної грамотності та компетентності фахівців усіх галузей мистецької діяльності. Оволодіння професійними навиками актора передбачає виховання загальної культури особистості, розвиток спеціальних творчих здібностей, глибоку теоретичну й практичну підготовку.

Методичні рекомендації з дисципліни «Основи акторської майстерності» призначені для вищих навчальних закладів I-II рівнів акредитації спеціальності 028 «Менеджмент соціокультурної діяльності». У роботі подано теоретичний матеріал для вивчення основ акторської майстерності на I курсі спеціалізації «Видовищно-театралізовані заходи».

Автори наголошують на необхідності системного, комплексного підходу до формування професійних акторських навичок майбутніх фахівців сфери дозвілля в процесі оволодіння дисциплінами, що формують професійні компетентності, та до становлення їх як самостійних, успішних творчих особистостей. Педагогічний процес виховання акторської майстерності вимагає чіткої послідовності. Кожен етап цього процесу визначає рівень оволодіння сценічною дією все більшого ступеня складності. Перша частина методичних рекомендацій присвячена темі роботи актора над собою. Це тривалий процес, і йому потрібно приділяти належну увагу впродовж усього періоду навчання. Таким чином закладається фундамент теоретичних знань і практичних умінь студентів спеціалізації «Видовищно-театралізовані заходи». Важливо, у першу чергу, прищепити базові навички акторської майстерності; познайомити з різними школами й техніками, які є визначальними в професійному розвитку.

У методичних рекомендаціях висвітлюється питання ролі театру як виду мистецтва та аналізуються особливості професії актора.

Щоб оволодіти практичними умінями та навичками, студентам необхідно опанувати відповідний теоретичний матеріал. Успіхи залежать від ретельно спланованої роботи викладача, а також від зусиль студентів у вивченні дисципліни.

Допомогти студенту виявити й реалізувати дані природні задатки з користю для себе та навколишнього світу – першочергове завдання педагога. Тому важливо створити систему навчально-виховних впливів, які б стимулювали процес навчання й виховання успішної особистості, її творчої самореалізації. Досягти успіху може той студент, який добре розвиває свої здібності. Це дозволяє ставити реальні цілі. Людина успішна в тій діяльності, до виконання якої в неї є природні задатки, що є основою для розвитку здібностей, які створюються і виявляються в праці над собою. Так, студенти часто націлені на досягнення високих результатів насамперед з тих дисциплін, до засвоєння яких у них є здібності. Вивчення цих предметів викликає найбільше зацікавлення.

На жаль, сьогодні молоді люди часто мають відчуття невпевненості в тому, що вони здатні розв'язати життєві проблеми, досягти бажаного успіху в професійній та особистій сферах діяльності. Саме тому викладачі спеціалізації «Видовищно-театралізовані заходи» широко застосовують у своїй діяльності інтерактивні методи навчання, які направлені на моделювання інноваційної особистості – успішного випускника, якому притаманна готовність до свідомого професійного самовизначення, здатність до постійної самоосвіти й творчості, цілеспрямованість, наполегливість, висока культура мислення та спілкування, успішна адаптація до змін навколишнього світу, готовність до самостійного розв'язання життєвих проблем. Навчальний процес з дисципліни «Основи акторської майстерності» відбувається за умови постійної, активної взаємодії всіх студентів. Це навчання в співпраці, де і студент, і викладач є рівноправними партнерами. Викладачу важливо створити комфортні умови навчання студентів, за яких кожен буде відчувати свою успішність,

інтелектуальну спроможність. Це спонукає студентів до ініціативності, творчого підходу та активної позиції у всіх видах навчальної діяльності, передбачає не отримання, а здобування, створення, конструювання знань, умінь, компетентностей самим студентом, що значно підвищує результативність навчання. Методичні рекомендації допоможуть глибше усвідомити розуміння студентами сутності й важливості практичних занять, сформувати вміння самостійно аналізувати й оцінювати навчальну інформацію, формулювати висновки, працювати в групі, визначити в ній своє місце, конструктивно взаємодіяти, сприяти забезпеченню атмосфери психологічного комфорту. Саме технологія розвивального навчання, особистісно-орієнтованого, групового навчання, використання ігрових і тренінгових технологій дозволяє викладачам та студентам разом закласти основи знань і цим самим забезпечити можливість педагогу допомогти студентам повністю реалізувати їх потенціал, який є різним у кожного з них.

У процесі вивчення дисципліни «Основи акторської майстерності» актуальним є і питання міждисциплінарної інтеграції. Сучасний фахівець сфери дозвілля повинен не тільки володіти значним запасом фахових знань і умінь на старті своєї професійної діяльності, але й уміти використовувати їх, здійснювати пошук нової інформації, постійно підвищувати власну професійну компетентність. Навчальний матеріал, над яким працює студент, вивчаючи акторську майстерність, паралельно розглядається й в інших дисциплінах з різних точок зору, за різними ознаками. Це й «Сценарна майстерність», і «Режисура т. з.», і «Сценічна мова», «Основи хореографії», «Сценічна пластика», «Звукове та музичне оформлення» тощо. Необхідно, щоб студент отримав можливість побачити об'єкт, який вивчає, у цілому, склавши всі отримані знання з різних дисциплін в єдиний «файл». Це допоможе забезпечити наступність і безперервність у навчальному процесі. Адже цілісне пізнання є важливим для формування майбутнього спеціаліста.

Методичні рекомендації – це результат багаторічної практичної діяльності викладачів. Автори ставили за мету сконцентрувати необхідний теоретичний матеріал в одній роботі для зручності користування та в доступній формі розкрити основні поняття курсу, пояснити фундаментальні засади акторської професії. Студенти повинні усвідомити, що акторська майстерність – це щоденна творча праця над собою, яка потребує наполегливості, готовності постійно розширювати свої знання і вдосконалювати вміння. Методичні рекомендації допоможуть зорієнтувати студента на шляху до опанування майстерністю актора, застерегти від помилок, відшліфувати здібності.

Підготовка спеціаліста, організатора й постановника театралізованих заходів вимагає відповідної виконавської майстерності. Дисципліна «Основи акторської майстерності» повинна дати студенту необхідні основні навички і вміння акторської майстерності.

Матеріал методичних рекомендацій упорядковано згідно з навчальною та робочою програмами курсу «Основи акторської майстерності». Робота допоможе студенту заглибитись у специфіку акторської професії, простежити процес розвитку особистості актора, сприятиме формуванню художнього смаку. Опрацювавши матеріал методичних рекомендацій, студенти оволодіють необхідними знаннями та навичками для практичної професійної діяльності.

## РОЗДІЛ 1. ТЕАТР І АКТОР

«Актор повинен навчитись важке зробити звичним,  
звичне – легким, а легке прекрасним»

К. Станіславський



Опрацьовуючи розділ 1, студентам важливо усвідомити, що мистецтво – форма суспільної свідомості й людської діяльності, у якій органічно поєднуються образне пізнання дійсності з творчістю.

Театр, як вид мистецтва, відіграє в житті людини особливу роль. У його основі лежить сценічне перевтілення, тобто створення художнього образу шляхом гри актора безпосередньо перед глядачем. Театр має свої особливості, які відрізняють його від інших видів мистецтва, та своєрідні засоби виразності.

### 1.1. Театр як вид мистецтва

Людина іде в театр... Якщо запитаете, чому вона вибрала саме цю виставу, то почувете у відповідь, що за відгуками інших – це цікава вистава. У будь-якому разі, людина сподівається на приємні, радісні, хвилюючі відчуття. Але якщо ми спробуємо з'ясувати, чим нам все-таки сподобалась вистава, то



виявиться, що в поняття «цікава» вкладається багато значень. Тут і гра акторів, і режисерський задум, й оформлення, і проблематика.

Переглядаючи комедію, ми насолоджуємось веселими хвилинами. У драмі чи трагедії з тривогою, з душевним хвилюванням спостерігаємо за людськими долями. Радіючи й сумуючи разом із сценічними героями, в театрі ми маємо змогу бачити наше життя, аналізувати його.

**Мистецтво** – це емоційно забарвлене пізнання, яке дає людині насолоду. Воно проникає в особливі сфери людського життя і фіксує людську особистість у всій її неповторності.

Зображуючи людину в її багатогранності, у всьому багатстві взаємовідносин із суспільством, мистецтво охоплює соціальні, моральні сторони життя, стає засобом соціального впливу. Мистецтво аналізує живі людські долі та не залишає нас байдужими.

Даруючи людям естетичну насолоду, мистецтво активно на них впливає, дозволяє не тільки розумом, а й серцем зрозуміти долі людей. Завдяки цьому мистецтво стає могутнім засобом морального та естетичного виховання.

Театральне мистецтво, мабуть, найбільшою мірою впливає на почуття людей. Завдяки своїм синтетичним особливостям театр володіє унікальними можливостями. Ще великий М. Гоголь говорив про театр як велику школу з глибинним призначення, тому що великій кількості людей «одночасно читає живий і корисний урок». Вони можуть «раптом перейнятись одним потрясінням, заридати одними сльозами й засміятись одним спільним сміхом» [13, с. 280].

Театр відіграє вагомую роль у життєдіяльності суспільства. Театральне мистецтво – це своєрідне відображення стосунків людства зі світом. Воно покликане гармонізувати життя соціуму та утверджувати високі ідеали людського буття. Театр об'єднує людей і суспільство, сприяє налагодженню повноцінного спілкування. Театральне мистецтво можна розглядати як школу духовного вдосконалення особистості і усього народу.



**Марія Заньковецька**



**«Щоденник майдану» – документальна вистава театру імені Івана Франка**



**Моно вистава Бернара-Анрі Леві  
«Готель Європа»**



## **ГОТЕЛЬ ЄВРОПА**

**Бернар Анрі Леві**  
автор та виконавець

Історія налічує чимало прикладів, коли театр служив безпосереднім поштовхом до активних дій. Згадаймо, як молодь захоплено співала українські пісні, повертаючись з вистав за участю М. Заньковецької.

Театр ніколи не стоїть осторонь знаменних подій у житті суспільства. Так до відзначення 200-річного ювілею з дня народження Тараса Шевченка долучилась більшість українських театрів. Кожен театральний колектив показав українського генія по-новому, ще раз демонструючи усім, наскільки багатогранною і різноплановою є його творчість.

Події Революції гідності знайшли відображення у виставах:

- «Щоденник Майдану»;
- «Готель Європа»;
- «Дожити до...»;
- «Левіафан, або найкращий з усіх світів».

Кращий балет Західного регіону України театр танцю MADRIN до 10-ої річниці своєї діяльності створив п'яту ювілейну сольну виставу, яку присвятив пам'яті Небесної Сотні «Цукрова незалежність...».



**Документальна вистава «Дожити до...» – театр-студія «ГаРМидЕр»**



**Ведучі ICTV презентували «Левіафан, або найкращий з усіх світів»**



**Танцювальна інтерактивна вистава «Цукрова незалежність»**

Отже, значення театру в нашому житті надзвичайно важливе. Цей вид мистецтва втілює гуманні, передові ідеї суспільства. Основне його призначення – служити людям. Театр повинен іти в ногу з часом, допомагати розуміти характери людей, бачити зміни, формувати ціннісне ставлення до праці й оточення; висміювати все, що заважає суспільству рухатися вперед.

Театральне мистецтво ставить високі завдання перед усіма працівниками театру (як професійного, так і аматорського). Щоб вистава виховувала людей, розвивала їхні естетичні почуття, вона повинна бути наповнена значимими думками, які мають виражатися яскраво і впевнено. На сцені не потрібно «пустеньких» п'єс, відвертого награвання почуттів акторами, грубого комікування. Драматургічна сірість п'єс, фальш або примітивність акторської гри, низька режисерська культура вистав одних відштовхує від театру, а іншим прищеплює поганий смак. Необхідно пам'ятати, що тільки спілкування із справжнім мистецтвом сприяє моральному й художньому вихованню глядача.

**Театр** (від фр. théâtre – «місце видовища») – вид сценічного мистецтва, що відображає життя в сценічній дії, яку виконують актори перед глядачами, а також установа, що здійснює сценічні вистави певним колективом артистів і приміщення, будинок, у якому відбуваються вистави [38].

Кожен вид мистецтва відображає життя по-своєму. Велика сила впливу театру на людей пояснюється, у першу чергу, його **особливостями**.

Визначальною складовою театрального мистецтва є **дія**. Не випадково слово «**драма**» означає в перекладі «дія». А відповідні частини п'єси називаються, як відомо, перша дія, друга дія тощо. **Театральна дія** – це жива, безпосередня дія, яка відбувається через вчинки конкретних героїв п'єси, яких називають дійовими особами.

Головними носіями театральної дії виступають актори. Завдяки їхній майстерності, життя, відображене драматургом у п'єсі, постає перед нами зримим. Актор здатний відтворити на сцені живий людський образ, передати складність і багатство людської психології. Привертає увагу висловлювання

багаторічного керівника Малого театру О. Сумбатова-Южина: «Вистава – це єдина форма такого створення художнього образу, у якому весь матеріал – живий у найпростішому і буквальному розумінні цього слова, де не потрібно ніяких речей для створення художнього твору, а лише потрібні люди. Ні фарби, ні мармур, ні інструменти, а людські голоси, людське мовчання, руки, очі, гнів, любов, усмішка – все людське» [13, с. 21].

Театр містить майже всі види мистецтва: літературу, музику, живопис, танець, скульптуру тощо. **Вистава – це поєднання, синтез багатьох видів мистецтва.**

У створенні театральної вистави бере участь великий **творчий колектив**: драматург, режисер, актори, художник, композитор, музиканти, гримери тощо. Тому ще однією важливою особливістю театального мистецтва є те, що **театр – мистецтво синтетичне й колективне.**

Театр має ще й таку особливість, яка докорінно відрізняє його від інших видів мистецтва. Коли читаємо книгу, дивимося фільм або розглядаємо картину, то авторів поряд немає. У театрі все по-іншому. Так, вистава здійснюється за написаною п'єсою або сценарієм, декорації зроблені заздалегідь і весь процес підготовки вистави позаду. Проте вистава не існує так постійно, як книга, кіноплівка чи картина, а завжди по-новому створюється артистами тоді, коли у відповідний час глядачі заповнюють зал і відкривається завіса. **Вистава живе один раз.**

Народження вистави і сприйняття її глядачем відбувається в один і той самий час. Артист, головний представник театального мистецтва, творить на сцені у присутності глядача. Тільки в театрі глядачі мають можливість бачити перед собою реальний художній образ і його творця одночасно. **Матеріалом театального мистецтва є жива людина – актор.** Ця особливість театру підвищує роль і самого глядача.

## **МЕТОДИЧНІ ПОРАДИ**

Опрацювавши матеріал підрозділу 1.1., студент повинен знати про:

- роль мистецтва в житті людини;
- значення театру в суспільстві;
- особливості театру як виду мистецтва.
- розвиток театру від зародження в період архаїки до наших днів.

### **Питання для самостійної роботи**

1. Поясніть значення слова «театр».
2. Чи погоджуєтесь ви з думкою про те, що людина завжди відчувала потребу в театрі.
3. Як ви розумієте поняття «дія» в акторській майстерності?
4. Охарактеризуйте особливості театрального мистецтва.
5. Висловіть свою думку щодо ролі театру у житті людини.
6. У чому полягає естетично-моральне призначення театру?
7. Поясніть сутність ідеологічної функції театру.
8. У чому полягає суспільна функція театру?

### **Питання для самоконтролю**

1. Яку роль відіграє театр у житті суспільства?
2. Чим відрізняється театр від інших видів мистецтва?
3. Хто бере участь у створенні вистави?
4. Охарактеризуйте особливості театрального мистецтва.

## 1.2. «Актор – цар сцени»



Найважливіше місце у театрі належить актору. Говорячи про його роль у театрі, **В. Немирович-Данченко** зазначав: «Ви можете побудувати чудову будівлю, призначити найкращих директорів і адміністраторів, запросити музикантів, і все ж театру не буде; а от вийдуть на майданчик три актори, постелять килимок і почнуть грати п'єсу навіть без гриму і декорацій – і театр вже є. Тому що **актор – цар сцени!**» [28, с. 285].

Чому ж актору в театрі належить така важлива роль? У центрі п'єси знаходиться людина, образ якої втілює на сцені саме актор. Уподібнюючи себе людині, від імені якої він діє у виставі, актор створює на сцені людський характер. Тому ідейний зміст вистави, думки, які закладені в ній, виявляються перш за все через гру актора і залежать від гри актора. Усе інше в театрі (декорації, світло, музика, шуми та ін.) лише доповнює гру актора, допомагає йому у створенні сценічних образів.

**Матеріалом творчості актора** виступають його особисті природні дані – мова, тіло, рухи, міміка, а також думки, почуття, нерви, уява, пам'ять, спостережливість і т. д. Отже, актор створює образ, використовуючи самого себе. Ще однією дуже важливою особливістю акторської творчості є те, що відбувається це безпосередньо на очах у глядача, в умовах живого спілкування з ним.

У цьому полягає виняткова складність акторського мистецтва, його витонченість і внутрішня напруга. Мистецтво актора потребує напруженої праці, високої майстерності, багатьох здібностей. Виконавець повинен володіти живою уявою, темпераментом, гостротою сприйняття, а також добре знати можливості свого голосу, тіла, бути пластичним, музикальним і т. д. «Талант



актора – поєднання пристрасті, інтелекту, техніки і природної здатності до перевтілення – вміння зобразити іншу людину. Для справжнього таланту необхідна гідна оправа. Ця оправа – всі різноманітні і могутні сили театру». [26, с. 113]

Велику роль у творчості актора відіграють його моральні якості та світогляд. Сценічний образ, як зазначалось, тісно пов'язаний з особистістю актора. Створюючи його, потрібно передати власні думки, почуття, життєвий досвід. Це, безумовно, позначається на **трактуванні образу**. Наприклад, знамениту Мавку грали провідні артистки української сцени (Поліна Нятко, Раїса Недашківська, Таїсія Славінська та інші), і у кожної з них цей складний і філософський образ Лесі Українки мав свою принаду. Але всі вони показали кохання Мавки як дуже сильне почуття, як дивовижну енергію любові й життя.



Варто згадати й знамениту комедію М. Старицького «За двома зайцями» [35], у якій роль Проні виконували такі провідні акторки української сцени як: М. Заньковецька, М. Садовська, М. Криницина, Т. Яценко та багато інших. Проте

М. Заньковецька вважала цю роль провальною для себе, бо за її словами, так і не змогла відчувати цього образу.

Цілісний, непересічний, цікавий, кумедний, органічний образ Проні Прокопівни вийшов у М. Садовської.



Зовсім по-іншому втілила цей образ М. Криницина: усі сцени грала в комедійному плані, а фінал вийшов трагічним. Демонструючи всю незграбність Проні, акторка показала наскільки вона нещасна, зганьблена в житті, бо мрії її зруйновані.



Марія Заньковецька

Марія Костянтинівна Заньковецька (1854-1934) актриса, громадська діячка. Народилася 22 липня 1854 р. в селі Заньки Ніжинського повіту Чернігівської області.



Проня у виконанні Т. Яценко – збірний сатиричний образ сучасної жінки, котра попри все намагається знайти своє щастя. Вона дуже безпосередня, її по-людськи жаль.



Сучасне бачення образу Проні подарувала нам і Руслана

Писанка. Вона відтворила образ негарної і дещо грубої жінки бездоганно, зовсім по-новому. Акторка створила живе спілкування із залом. Щоразу від її «словесних

перлів» зал вибухає від сміху. Кожен раз – це імпровізація, яка, на думку артистки, збагачує роль і показує контрастний стан душі й реальності, у якій опинилась Проня.

Можна навести чимало прикладів, коли актори, перевтілюючись в образи відтворюють їх по-різному. Це свідчить, про те, що будь-який справжній актор, граючи роль, стає ніби співавтором драматурга, збагачуючи створений ним образ своїм життєвим досвідом, роздумами, спостереженнями, і по-своєму його тлумачить.

Бажання якомога краще, глибше, переконливіше розкрити на сцені образи п'єси не робить актора виконавцем авторської волі. Актор – повноправний і самостійний митець. Ось чому так важлива у творчості актора його громадянська позиція, усвідомлення ним високої суспільної значимості своєї професії.



**К. Станіславський** закликав акторів до глибокого пізнання життя, маючи на увазі не просте споглядання його, а активну участь у ньому. «Присвята себе кар'єрі артиста, – писав він, – це перш за все розкриття свого серця для найширшого сприйняття життя.... Справжній артист горить тим, що відбувається навколо, він захоплюється



життям, з жадібністю захлинається тим, що бачить, старається закарбувати те, що отримав ззовні, і не як статистик, а як митець не тільки в записній книжці, але і в серці. Адже те, що він добуває, – не простий, а живий, зворушливий, творчий матеріал...» [31, с. 185].

Пильна увага до життя, до щоденних дрібниць – це одна з найважливіших умов акторської творчості. Тим паче, що саме життя не стоїть на місці. Постійно зростає культура глядача. Духовний та естетичний розвиток потребує від актора щоразу майстернішої гри. Сьогодні глядач звертає особливу увагу на сценічну неправду: награвання, штампи, ремісництво. Тому варто критично підходити до вибору деяких прийомів акторської гри, оскільки вони вже не відповідають новому рівню глядацького сприйняття.

Змінюється сам об'єкт зображення – людина, її душевний стан, психіка, манера поведінки, Іноді навіть складно визначити, які зміни відбулися в людях. Але зрозуміло, що вони вже не ті, якими були нещодавно. І актор, котрий намагається показати всю правду життя, обов'язково повинен бачити ці зміни.

Отже, для того, щоб створити на сцені правдиві образи, які будуть близькими й цікавими для глядача, актору необхідно «тримати руку на пульсі часу», відчувати власну причетність до тих питань, які хвилюють сучасників, володіти широким духовним і політичним кругозором. Таким має бути сучасний тип актора.

## **МЕТОДИЧНІ ПОРАДИ**

Вивчаючи підрозділ 1.2., необхідно усвідомити важливість професії актора, як носія специфіки театру, з'ясувати у чому полягає:

- складність професії актора;
- значення ідейності акторської творчості;
- життєва обізнаність актора.

### **Питання для самостійної роботи**

1. Простежити історію розвитку професії актора.
2. Визначити сутність професії актора.
3. Проаналізувати театральні постановки провідних театрів України, зокрема трактування ролей кращими акторами української сцени.
4. Створити презентацію «Портрет актора». Обрати українського актора будь-якої епохи, ознайомитись з його життєвим і творчим шляхом. Охарактеризувати творчі внески, професійну неповторність, знахідки, здобутки обраної людини. Обґрунтувати важливість незабутності уроків майстерності обраного взірця акторської професії.

### **Питання для самоконтролю**

1. Чому актора вважають «царем сцени»?
2. Чим відрізняється актор від інших митців?
3. У чому суть ідейності акторської творчості?

### **Висновки та узагальнення**

Театральне мистецтво є найбільш соціальним і комунікативним з усіх видів мистецтва, воно здатне об'єднати думки, почуття, прагнення, волю багатьох людей, «заразити» їх єдиним переживанням. Театр відрізняється від інших видів мистецтва своїми особливостями:

- 1) театр – мистецтво колективне;
- 2) театр – мистецтво синтетичне;
- 3) театр – мистецтво живої дії;
- 4) театральна вистава живе лише один раз.

Найважливіша роль у театрі належить артисту, який діє на сцені на очах у глядачів. Особливість акторської творчості, її своєрідна природа полягають у тому, що засоби вираження (матеріал), якими користується актор у своїй роботі, знаходяться не поза ним, як в інших мистецтвах, а в ньому самому.

Суть сценічної гри актора полягає в тому, що він сам створює сценічний образ. Актор покликаний правдиво відобразити багатство й різноманітність сучасної дійсності, події та людські вчинки; глибше, переконливіше розкривати на сцені людські образи.

## РОЗДІЛ 2.

### СИСТЕМИ ВИХОВАННЯ АКТОРСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ

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

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

#### 2.1. Система К. Станіславського у вихованні актора



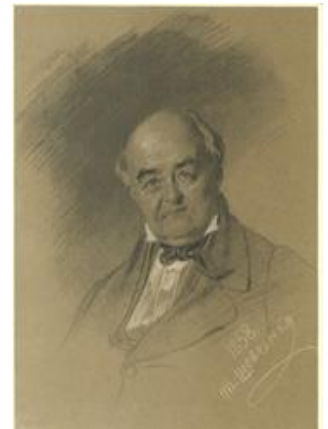
Театр пройшов довгий і складний шлях розвитку. Разом з ним розвивалась і удосконалювалась акторська творчість. Все більшою мірою театральне мистецтво ставало наближеним до життя, а людські характери правдиво відтворювались на сцені.

З ім'ям легендарного актора **Михайла Щепкіна** пов'язано утвердження реалістичної манери гри на сцені.

«Мистецтво настільки високе – наскільки близьке до природи» [13, с. 300]. Видатний актор, працюючи в Полтавському театрі, а згодом і в Московському Малому театрі, прагнув до природності мови на сцені, добивався правдивості почуттів, переживань, звичайного зовнішнього вигляду людини. Глядачі повинні бачити на сцені «...живу людину, і живу не лише тілом, а щоб вона жила головою і серцем» [13, с. 300]. Він перший заговорив про акторське перевтілення. «Влазь, так би мовити, в шкіру дійової особи», – радив М. Щепкін своїм учням [13, с. 300]. Це була справжня реформа акторської творчості.

М. Щепкін ніколи не розривав своїх творчих зв'язків з Україною та українським театром. До репертуару Малого театру він вніс твори І. Котляревського і Г. Квітки-Основ'яненка, часто гастролював в Україні, був близьким другом Т. Шевченка.

Видатний актор заклав основи теорії й практики сценічного реалізму, «театру переживання», перевтілення в сценічний образ. Його метод базувався на відтворенні правди життя, художньому осмисленні й розкритті її внутрішнього змісту. М. Щепкін заперечував пряме копіювання дійсності. Учнями та послідовниками актора на українській сцені стали М. Кропивницький, М. Заньковецька, М. Садовський, П. Саксаганський.



Демократичні та реалістичні традиції на сцені відстоював й артист Малого театру П. Мочалов. Він підкорив своїх сучасників щирістю й небаченою силою пристрастей. Закладені ним традиції, знайшли продовження у творчості наступних поколінь акторів Малого театру, серед яких П. Садовський, М. Єрмолова, О. Мартинов, О. Ленський. Ці театральні діячі вражали своєю природньою достовірністю й простотою гри, стирали грань між життям і сценою.



У кінці XIX століття новаторська сутність драматургії А. Чехова та зміни в суспільному житті країни висунули нові завдання перед театром. Потрібно було удосконалювати прийоми гри акторів та заглиблюватись в душевний світ людини.

К. Станіславський та В. Немирович-Данченко відкривають МХАТ (1898 р.).

З діяльністю цього театру пов'язаний новий етап у розвитку сценічного реалізму. Його засновники шукали нові виражальні засоби впливу на глядача. Спостерігаючи за грою кращих акторів свого часу, вивчаючи досвід М. Щепкіна, К. Станіславський зрозумів, що важливо не вдавати персонажа, а ставати ним, не грати образ, а по-справжньому жити на сцені його думками й почуттями. Таке мистецтво він назвав **мистецтвом переживання**. Тому необхідно, щоб у творчій роботі була задіяна вся органічна природа артиста: увага, уява і фантазія, думки, особистий життєвий досвід, тощо. Результат роботи артиста він бачив у створенні яскравих і глибоких «людських характерів». Так з'явилася **«система» К. Станіславського – вчення про шляхи і методи створення на сцені правдивих образів**. Це наукове узагальнення передових традицій реалістичного мистецтва. «“Система” – не “куховарська книга”: знадобилася якась страва, подивився зміст, відкрив сторінку – і готово. Ні, це ціла культура, на якій треба зростати, виховуватися протягом років. Її не можна визубрити, нею можна лише оволодіти, увібрати у себе так, щоб вона увійшла до плоті і крові артиста, стала його частиною. Злилася з ним органічно раз і назавжди, переродила його для сцени. “Систему” треба вивчати частинами, потім охопити в цілому, зрозуміти її загальну структуру й склад. Коли вона розкривається перед вами як віяло, тільки тоді ви отримаєте про неї точне уявлення» [32, с. 309–310]. Саме ця система лягла в основу нашого сценічного мистецтва. К. Станіславський присвятив своє життя створенню «розумного, морального, загальнодоступного театру». У системі

вперше розглядається проблема усвідомлення творчого процесу створення ролі, визначаються шляхи перевтілення актора в образ. Метою є досягнення повної психологічної достовірності акторської гри.

Спосіб акторської трансформації в образ розглядається саме за допомогою системи, яку створив К. Станіславський. Зміст системи заснований на кількох принципах.

### **Принципи системи К. Станіславського:**

**1. Принцип життєвої правди.** Актор має уміти відрізнити сценічну правду від неправди. «Артист повинен мати розвинене уявлення, дитячу наївність і довірливість, артистичне почуття правди та правдоподібного у своїй душі й тілі», – пише К. Станіславський [33, с. 327].

**2. Принцип ідейної активності,** який знайшов своє втілення у вченні про «надзавдання». Надзавдання – це компас для актора. К. Станіславський надавав першочергове значення ідейності акторської творчості. Він вимагав від актора вміння підпорядковувати всю свою роботу над роллю головному – розкриттю ідейного задуму вистави і вважав, що артист, як людина і громадянин, повинен бути особисто зацікавлений у яскравому утвердженні цього задуму. К. Станіславський увів в акторську практику термін «надзавдання». Так він назвав громадянську місію актора, який творчістю утворює ідеали свого народу.

**3. Принцип утвердження дії** в якості збудника сценічних переживань й основного матеріалу в акторському мистецтві, або принцип активності дії, тобто «не можна грати образи і переживання, а потрібно діяти в образах і переживаннях ролі» [33, с. 349]. Уся практична частина системи побудована на цьому принципі. Це так званий метод психофізичних дій: в актора викликається природна внутрішня реакція (так, як і в житті), що спонукає його до певної поведінки, зберігаючи при цьому попередній внутрішній стан.

**4. Принцип органічності у творчості актора.** Мета цього принципу – розбудити живу людську природність актора для органічної творчості



відповідно з надзавданням. Нічого штучного, нічого механічного у діяльності актора не повинно бути, усе повинно підкорюватись у ньому вимогам органічності.

**5. Принцип творчого перевтілення актора в образ.** Кінцевий етап – створення сценічного образу через органічне творче перевтілення актора в цей образ. Творчість починається з магічного «якби» К. Станіславського, тобто переключення з площини реального життя в площину уявного.

Створюючи на сцені образ, актор повинен не тільки передати жести, ходу, міміку, інтонації, але й розкрити внутрішній світ людини, виразити думки, почуття, переживання. І лише тоді можна говорити про народження на сцені справжнього людського характеру. Перевтілення актора в образ становить одну з найважливіших і найтонших сторін творчості актора.

**Суть знаменитої формули К. Станіславського** – ставити себе в запропоновані обставинами ролі і працювати над роллю від себе. Стати іншим, залишаючись самим собою. Із самого себе створити образ.

Особливе місце в системі К. Станіславського займає **вчення про етику** актора. Він зауважує, яким повинен бути актор, щоб мати право і можливість створювати образи, які відповідатимуть загальному призначенню мистецтва. Етика актора – це в першу чергу ряд вимог до самого себе, як до творчої особистості. Лейтмотивом творчості справжнього артиста мають стати слова К. Станіславського: «Люби мистецтво в собі, а не себе в мистецтві».

Видатний актор, режисер, реформатор, а головне – Великий Майстер своєю діяльністю визначив напрями розвитку театру для наступних поколінь.

## **МЕТОДИЧНІ ПОРАДИ**

З матеріалу підрозділу 2.1. необхідно:

– зрозуміти сутність реалістичних традицій акторського мистецтва, тобто з'ясувати для себе: що таке правда в мистецтві актора;

- розглянути творчість кращих діячів театру, які служили джерелом реалістичного відображення життя на сцені;
- засвоїти основні принципи системи К. Станіславського, як першої спроби наукового підходу до творчості актора;
- з'ясувати, чому в основі акторського мистецтва лежить принцип перевтілення.

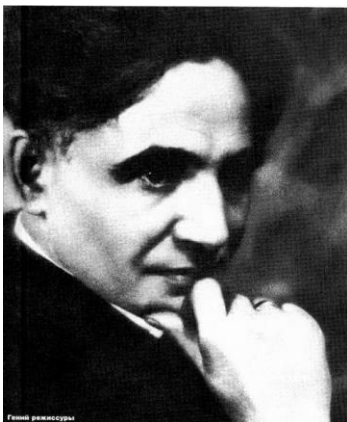
### **Питання для самостійної роботи**

1. Пояснити передумови формування системи К. Станіславського.
2. Опрацювати матеріал про творчість кращих діячів театру, які були джерелом реалістичного відображення життя на сцені.
3. Усвідомити основні принципи системи К. Станіславського.

### **Питання для самоконтролю**

1. Охарактеризуйте основні принципи системи К. Станіславського.
2. Чому в основі акторського мистецтва лежить принцип перевтілення?
3. Поясніть суть принципу акторського перевтілення.
4. Чому саме М. Щепкіна вважають основоположником сценічної правди?
5. Охарактеризуйте роль К. Станіславського в розвитку сценічного реалізму.

## **2.2. Лесь Курбас про виховання актора**



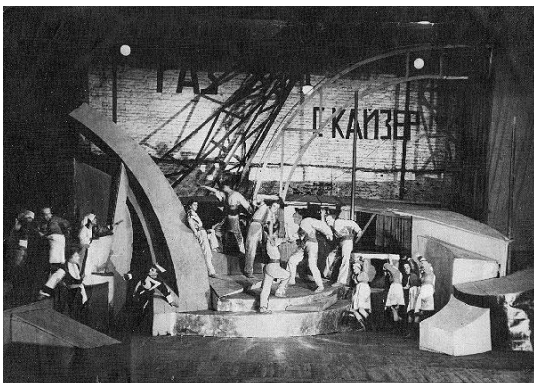
Особливу увагу українські театральні педагоги приділяють творчій спадщині Леся Курбаса, яка розроблялась в Україні на хвилі експерименту та революційного творення нового світу. Його називають «людиною, яка була Театром».

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

Леся Курбасу імпонують ідеї австрійського філософа-містика Рудольфа Штайнера. Його філософія близька до сну, галюцинації, міражу. Так митець починає захоплюватись експресіонізмом.

Пройшовши шлях від Гуцульського театру Гната Хоткевича до театру М. Садовського у Києві, Лесь Курбас виношує ідеї реформування українського театру. Його блискуче прочитання ролі Хлестакова в «Ревізорі» М. Гоголя здивувало всіх: «Напустив всілякої чортівні цей галичанин», – писали про нього.

У 1916 р. Лесь Курбас засновує новаторський Молодий театр (1917–1919), згодом Київський драматичний театр (1920–1921) та Мистецьке об'єднання «Березіль» (1922–1935). Він «кардинально змінив вигляд української сцени, наповнив її розмаїттям ідей і форм, підніс на якісно новий рівень. Він створив не тільки своєрідний режисерський театр в Україні, але й власну концепцію сценічного мистецтва, власну акторську та режисерську школи» [3, с. 150].



Лесь Курбас експериментує, здійснює постановки, які дивують виваженою, математично чіткою пластикою акторських масовок («Газ» Кайзера – актори за допомогою різноманітних акробатичних пристроїв конструюють образ тіл-гвинтиків

моторошно-гігантської машини).

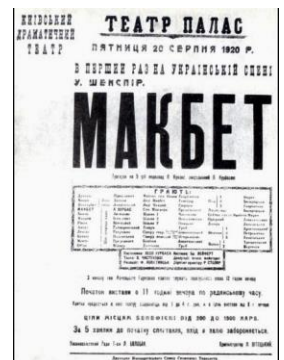
У виставі за романом Ептона Сінклера «Джиммі Гігінс» Лесь Курбас вводить екран, на якому відбувалось продовження сценічної дії. Події на сцені й



екрані монтуються перед глядачем у єдиний фільм-виставу. У цій самій виставі митець досягає ще одного цікавого ефекту – потік думок головного героя Джиммі відтворює масовка акторів. Вони виконують «істеричний» танок майже дитячої радості маси, натовпу» [8,

с. 12].

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



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

Лесь Курбас творив свій театр на революційних новаторських засадах у колі соратників: А. Бучми, Н. Ужвій, В. Василька, Б. Тягна, В. Чистякової, М. Терещенка та інших. Сутність театру Леся Курбаса детально описав у своєму дослідженні «Парадокс Курбаса» український театрознавець, мистецтвознавець, театральний педагог, режисер О. Клековкін: «Найважливішу ознаку доби, в якій пощастило жити й творити Курбасові, зумовлено спробами створення державного театру, тобто реалізацією ідеї, відомої в Україні ще з XIX століття під назвою національного театру, який мислився у формі, вже виробленій іншими європейськими країнами – як імператорська сцена, королівський театр і т. ін.» [16, с. 463]. Як зазначають досвідчені театральні педагоги Н. Биченко та

О. Богатирьов, він створював актора нової доби – актора театру **акцентованого впливу й акцентованого вияву** [3]. Це поділ на види театрів.

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

У театрі акцентованого впливу спектакль звернений до глядачів. В ім'я виявлення великої соціальної чи політичної правди цей театр дозволяє собі відходити від звичних норм життєвої правдоподібності» [7, с. 22–23].

Лесь Курбас акцентував особливу увагу на зміцненні інтелектуальних підвалин творчості. Актор повинен був відмовитись від традиційної гри «нутром». Методики Леся Курбаса розроблялись в унікальних умовах лабораторії-майстерні Мистецького об'єднання «БЕРЕЗІЛЬ», яке фактично було прообразом професійної сучасної театральної школи.

Режисер вважав, що треба «всюди закладати студії і закладати по собі вогнища українського театру» [10, с. 8].

М. Верхацький зазначає: «Л. Курбас поставив собі за мету: виховати загін режисерів і акторів по-справжньому освічених, які володіли б своєю професією так, щоб піднести культуру українського театру до рівня передових театрів світу» [9, с. 308].

На думку Леся Курбаса, найголовніше, що мусить характеризувати сучасний театр, це нова функція актора: «Перше, що типове для сучасного театру – це перш за все з'ясування ролі актора саме в сучасному театрі. Тут роль актора надто різко одмінна від його ролі в минулому. Сучасний актор не переживає, а грає» [22, с. 49].

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

Не руйнуючи кращі традиції корифеїв, Л. Курбас, як режисер-реформатор, протиставив театрові прямих життєвих відповідностей зовсім іншу систему сценічних умовностей, яку назвав системою образного «перетворення». «Не мистецтво у формах життя, а життя у формах мистецтва – ось що стало основною засадою його театру, театру широких філософських узагальнень, який у самотньому українському варіанті виразив найважливіші естетичні тенденції й пошуки, властиві європейській театральній культурі ХХ століття» [3, с. 152].

«Процес переведення літературних образів у сценічні, – писав Михайло Верхацький, – це те, що робить театр мистецтвом. З цього і народилася вимога Л. Курбаса оволодіти природою театального перетворення – образного втілення п'єси, сцени, ролі, вміння знаходити образне рішення вистави, одним словом – мислити сценічними образами й творити з них виставу і ролі» [9, с. 324].

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

та прийомів, різними поетичними формами – метафорами, алегоріями тощо». [9, с. 324].

Леся Курбас виступає проти натуралізму й реалізму в театрі, який він визначає як «найбільшу протимистецьку появу наших днів» [21, с. 24]. Він стверджує, що «актора і театр убила література» [21, с. 26].

Відомий режисер шукав для свого театру актора, здатного бути «розумним арлекіном», актора, який умів діяти та думати. Він коментував: «Вмер жест, вмерло слово, вмерли засоби акторського проявлення мистецтва, а зосталася хаотична, убійча “життєвість” для представлення і ілюстрації літературного сентименту і літературних гримас» [21, с. 343]. Ці ідеї Л. Курбас декларував у своєму «Театральному листі», який він опублікував у жовтні 1918 р. **Ідеал актора – «розумний арлекін»** – освічений, мислячий, здатний до самопізнання, що завжди прагне проявити свою індивідуальність. А режисер – не диктатор, а приятель, помічник у пошуку.

Описуючи роботу Леся Курбаса з акторами, О. Клековкін зазначає: «Прагнучи виховати нового актора, Л. Курбас виходив із таких міркувань: Актор – це людина: 1) що має здатність до тривання в наміченому уявою ритмі; 2) уміння винаходити і демонструвати в матеріалі – в людині (в собі самому) та в іншому матеріалі театру – символи для передачі зображуваної реальності» [16, с. 524].

Робота, спрямована на виховання нового актора, починалася в Леся Курбаса з тренажів. Окремою й складною проблемою в перевихованні акторів було питання т. зв. «системи Курбаса». Навчання системи починалося з практичних «завдань на спостережливість, увагу, уяву» [7, с. 14]. «Актори виконували мімодрамами, на прості фізичні дії без конкретних предметів: попросувати штани, принести води, запалити в печі, випити склянку чаю тощо. Завдяки цьому вивчалися здібності актора до спостережень, уміння відтворити життєвий епізод. Тут же висувався “закон фіксації”, тобто треба було вміти всю мімодраму точно повторити» [11, с. 159–160].

Доктор філософських наук Н. П. Чечель у праці «Акторська школа Леся Курбаса і кіно» зазначає, що основними предметами, за спогадами учениці «Березоля» О. Бартошевич, були «Мімодрама» і «Просторовий план». «В етюдах з “Мімодрами” ми шукали таку пластичну форму виразу змісту, яка б не вимагала слова. “Просторовий план” – це мовби скульптура, що ожила», – згадує О. Бартошевич. Курбас використовував ефект контрапосту – художнього прийому, поширеного в образотворчому мистецтві. Ці вправи розвивали тіло, давали яскраве бачення образу, привчали до відчуття форми, до фіксації, до того, що на сцені все повинно бути виразне, чітке [46, с. 12].

Степан Бондарчук, спираючись на практику «Березоля», дав таке пояснення: «Мімодрама – це невеличка дія, в якій дається драматичний сюжет, що його актор мусить розробити в рухові, без слів» [4, с. 31–32].

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



аксесуаром так, щоб предмет став засобом виявлення характеру, набрав символічного значення» [7, с. 16-17].

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

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

Подібні справи значною мірою сприяли вихованню нового типу виконавця: «Леся Курбас від самого початку своєї педагогічної діяльності намагався виховати лицедія, який був би здатним “тривати в наміченому ритмі і плані”» [11, с. 312].

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

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

Леся Курбас був не лише талановитим постановником вистав, режисером-філософом, але й педагогом. Митець створив школу театральної майстерності, яка відіграла дуже велику роль у подальшому розвитку театру. Виховав для України величезну плеяду першорядних режисерів й акторів, серед яких М. Крушельницький, А. Бучма, Ф. Лопатинський, Р. Нещадименко,

В. Василько, Г. Ігнатович, Б. Тягно, В. Скляренко, Л. Геккебуш, Л. Болобан, І. Мар'яненко, Я. Бортник, О. Сердюк, С. Федорцева, М. Верхацький, Д. Антонович, В. Чистякова та багато інших, які увійшли в історію українського театру, створили вистави й образи, що належать до золотого фонду української культури. Це була справжня мистецька школа. Він творив для теперішнього й майбутнього українського театру, а також і для європейської театральної сцени.

## **МЕТОДИЧНІ ПОРАДИ**

У підрозділі 2.2 необхідно звернути увагу на:

- сутність новаторського театру Леся Курбаса;
- поняття «ефект відчуження»;
- основні закони, з яких складалася система виховання актора в театрі Леся Курбаса;
- систему образного «перетворення» та сутність актора театру акцентованого впливу й акцентованого вияву;
- суть ідеалу актора за Л. Курбасом: актор – творець, актор – «розумний арлекін».

## **Питання для самостійної роботи**

1. Пояснити суть мистецької діяльності Леся Курбаса.
2. Дати визначення понять: «ефект відчуження», «перетворення», «театр впливу» і «театр вияву».
3. З'ясувати сутність методу Леся Курбаса: мистецтво – релігія; приручена емоція; гра тіла; актор – творець; актор – «розумний арлекін».
4. Визначити особливості акторського тренінгу в театрі Леся Курбаса.

## **Питання для самоконтролю**

1. Охарактеризуйте сутність новаторського театру Леся Курбаса.
2. Поясніть значення поняття «ефект відчуження».

3. З'ясуйте сутність системи сценічних умовностей, системи образного «перетворення».
4. Проаналізуйте ідеал актора за Курбасом.

### 2.3. М. Чехов про техніку актора



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

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

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

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

М. Чехов вважав, що **уява** є головною властивістю драматичного актора. «У міру того, як ви розвиваєте свою уяву шляхом систематичних вправ, вона стає все більш гнучкою й рухливою. Образи спалахують і змінюють один одного дуже швидко», – зауважував М. Чехов [44, с. 3]. Режисер вважав уяву потужним плином образів і наголошував, що артист повинен вміти вибрати й втілити на сцені найпотрібніший з них. Якщо у К. Станіславського образ – це результат добре проведеної роботи, то для М. Чехова народження образу – це щоденна кропітка праця. Створення образу, на думку педагога, це початок занурення актора в роль. Він вважав, що актор повинен не лише відтворювати текст сценарію й задум режисера, а бути митцем, артистом, який здатен стати творцем свого образу. «Справжні творчі почуття не знаходяться на поверхні душі. Вони на глибині підсвідомості і повинні вражати не тільки глядача, а й самого актора», – наголошував М. Чехов [45, с. 49].

**Атмосфера** досліджувалась режисером з різних боків: як явище життя, як стимул творчості, як спосіб аналізу ролі й п'єси. М. Чехов зазначав, що спочатку акторові треба уважно вивчати життя. Педагог дійшов до найважливішого для себе висновку: «Дух у мистецькому творі – це його ідея. Душа – атмосфера. Все ж, що бачимо і чуємо, – його тіло» [45, с. 49]. Отже, душею вистави М. Чехов називає атмосферу, яку випромінює вистава. І ось підсумок усіх його міркувань щодо «атмосфери»: «Мудрість, змістовність вистави залежить від її духу, від її ідеї. Краса, каліцтво, витонченість або грубість вистави залежать від її тіла, від всього видимого і почутого. Але життя, іскра, привабливість вистави залежать виключно від її душевної атмосфери. Ні ідея (дух), ні зовнішня форма (тіло) не можуть дати життя виставі. Без душі, без атмосфери, вона завжди залишиться холодною, і глядач буде байдужими очима дивитися на сцену і шукати розради в критиці, роздумах і засудженнях» [45, с. 49].

Взірці живої й справжньої атмосфери М. Чехов знаходив у театрі, живописі, музиці, житті. Він закликав актора бути чутливим у сприйнятті

навколишньої атмосфери, вміти слухати її як музику. Він закликав артистів постійно збагачувати світ почуттів, знань, спостережень, пам'яті.

**Імпровізацію** М. Чехов розглядає і як спосіб роботи над роллю під час репетицій, і як єдино правильне самопочуття актора в ролі. При відсутності імпровізації акторська майстерність зводиться до ремесла, до чогось другорядного. М. Чехов вважав, що творчою роботою повинен займатися не лише драматург і режисер, але й актор. Тому М. Чехов закликав акторів не втрачати своє право на творчість, не віддавати його повністю в руки режисерів і драматургів. Актор самостійний творець ролі, а не пасивний виконавець розпоряджень. Він повинен присвячувати себе сцені повністю, фактично дарувати їй все своє життя. «Зрозуміти психологію актора, який імпровізує – значить знайти себе як митця», – зауважує М. Чехов у своїй книзі «Про техніку актора» і додає, що «актор імпровізує, відчуває себе вільно у творчості: на кожній виставі підсвідомість підказує йому нові несподівані фарби. Треба відкрити дорогу підсвідомості, повірити і полюбити її» [45, с. 49].

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

Професор, кандидат педагогічних наук, завідувач кафедри режисури естради і масових свят КНУКіМ В. Стрельчук підкреслює, що «студент режисерської спеціалізації, як і актор, поєднує основну діяльність у театрі з роботою в антрепризах, різних театралізованих шоу, бізнес-проектах, ток-шоу, анімаційній діяльності і т. д. Така діяльність вимагає несподіваних творчих пристосувань, креативних імпровізаційних рішень, гнучкості сприйняття і художньої реалізації. Усе це дає можливість зробити сценічну поведінку яскравою і живою» [36, с. 156]. Студенти вчаться імпровізувати, боротися з акторськими штампами, миттєво знаходити творчі рішення.

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

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

Відома теоретик і практик театру М. Кнебель згадує, що його цікавило найбільше імпровізаційне самопочуття, яке він вважав і основою, і вершиною акторської майстерності: «Так само, як і Станіславський, Чехов вважав, що імпровізаційне самопочуття жодною мірою не повинне призводити до анархії, до будь-якого свавілля актора. Текст, точність взаємин, навіть мізансцени є непорушною основою, на базі якої актор імпровізує... Тому виховувати актора треба, у першу чергу, як митця-імпровізатора» [19, с. 62].

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

завдання він отримає в ході виконання етюду, це змушувало його діяти в запропонованих обставинах імпровізаційно» [36, с. 157].

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

### **Принципи системи М. Чехова:**

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

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

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

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

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

– особиста або індивідуальна атмосфера того чи іншого персонажа.

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

– випромінювання або психологічний жест;

– ідея п'єси.

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

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

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

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

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

Цей принцип пов'язаний з питанням про свободу таланту, яка в усі часи хвилювала акторів. Що саме допомагає розвитку та розквіту таланту? На думку М. Чехова, відповідь проста: потрібно лише послідовно й наполегливо дотримуватися чотирьох попередніх принципів і не відступатися від поставленої цілі.

«Душа митця не терпить насильства над собою. Це знає, мабуть, кожен. Їй не можна наказати: “люби”, “страждай”, “радій” або “ненавидь”. Вона залишиться глухою до наказів і не відгукнеться на насильство. Душу можна тільки захопити» [43, с. 34].

## **МЕТОДИЧНІ ПОРАДИ**

У підрозділі 2.3. необхідно звернути увагу на:

– основні поняття системи М. Чехова: «уява», «атмосфера», «психологічний жест», «імпровізація»;



– п'ять основних принципів акторської техніки за М. Чеховим.

### Питання для самостійної роботи

1. Проаналізувати метод роботи з акторами за М. Чеховим.
2. З'ясувати, чим відрізняється система виховання актора за М. Чеховим від системи К. Станіславського.
3. Опрацювати основні поняття системи М. Чехова.
4. Пояснити ігрову природу акторського тренінга М. Чехова.

### Питання для самоконтролю

1. Охарактеризуйте основні поняття системи М. Чехова: «уява», «атмосфера», «психологічний жест», «імпровізація».
2. Проаналізуйте основні принципи акторської техніки за М. Чеховим.

## 2.4. Інші системи виховання актора



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

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

\* \* \* \* \*



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

Театр Мейєрхольда базувався на умовній природі, де визначальною була простота. Вона проявлялась за допомогою системи дикції та інтонації, нового принципу оформлення сцени й особливого мізансценування тіла. Головними виражальними засобами в грі актора були лице-маска, «застиглий жест» і пози-паузи, так звані стоп-кадри. В. Мейєрхольд розробив театральну систему **біомеханіки**, в основу якої поставив доцільність і природність рухів. Режисер різко протиставляв свою систему біомеханіки

системі

переживань

К. Станіславського. Акторські вправи у В. Мейєрхольда були близькі до гімнастики, пластики й акробатики. Особливого значення режисер надавав виразності тіла. І разом з тим на перше місце у творчому процесі ставив думку актора. На відміну від «четвертої стіни» К. Станіславського, В. Мейєрхольд визнав глядача компонентом вистави.

\* \* \* \* \*



Концепцію «театру жорстокості» французького актора, режисера й теоретика театру **Антонена Арто** називають однією з найяскравіших театральних концепцій ХХ століття. Відомий французький філософ, літературознавець і культуролог Жак Дерріда у своїй статті «Театр жорстокості і закриття представлення» зауважував, що немає у світі театру, який відповідав би бажанню А. Арто. «“Граматика” театру жорстокості, яка за словами А. Арто повинна ще “бути знайдена”, завжди залишиться недосяжною гранню уяви», – стверджував Жак Дерріда [14, с. 314].

А. Арто заперечував театр у звичному розумінні цього слова. Театр жорстокості, на його думку – це саме життя, у тій мірі, в якій воно непоказане. Антонен Арто вважав, що жорстокість лежить в основі будь-якої творчості. Він зумів створити потужний театр, збудований на ідеї катарсису – очищення через страждання. Дійство тут нагадувало ритуали. Ставлячи знак рівності між тим, що відбувалося на сцені й у світі, А. Арто заявляв: «Якщо театр – двійник життя, то і життя – двійник театру» [1, с. 129].

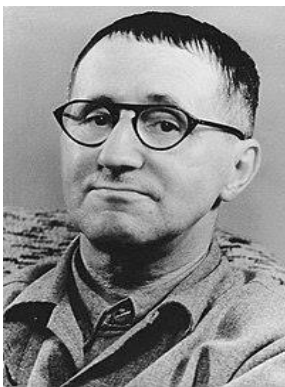
В основі акторської системи А. Арто лежить концепція почуттєвого атлетизму. Цей атлетизм базується на диханні й опорних точках. На сцені актор повинен втілити ідею жорстокості до самого себе, що дозволить йому створити особливу реальність дії. Головна роль у театрі А. Арто відводиться жестикуляції

та міміці. Актори, імпровізуючи, шукають абсолютно нову «фізичну мову». Вимовлені слова не такі вже й важливі. Його актори – це ієрогліфи, у яких синтезується звук, слово, рух, глядацький і музичний образ.

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

Ще одна вправа з назвою «Два племені»: половина групи починала ритуальний рух по колу, відтворюючи образ ополонки чи колодязя, наповненого животворною водою. Інші актори виходили на сцену і робили все можливе, щоб перервати розмірений ритм. Вони використовували силу голосу, впливали на больові точки, почуття страху і вразливості, яке проявляється саме тоді, коли люди чужих поглядів перетинають священне коло особистого простору. А. Арто говорив про необхідність «осягнення таємниці ритмів пристрасті» – психічної енергії, енергії емоцій, почуттів [47].

\* \* \* \* \*



Епічна драматургія й **епічний театр Бертольда Брехта** теж одне із найяскравіших явищ у мистецтві ХХ століття. Творче новаторство німецького драматурга полягає в тому, що він створив театр не тільки новий за формою, але

й за змістом, за характером і силою впливу на глядача. Драматург розрізняв два види театру: драматичний (арістотелівський) та епічний, а свою драматургію Б. Брехт називає «неарістотелівською», «епічною». Основним принципом брехтівського епічного театру є **ефект відчуження**, який досягається системою акторської майстерності, оформленням сцени, музикою. Актор його театру мав представити авторське або своє власне ставлення до персонажа [37].

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

Театральне мистецтво, на його думку, це справжня творчість, яка перевершує просту правдоподібність. Б. Брехт вважав творчістю таку гру акторів, у якій «природна поведінка в пропонованих обставинах» є абсолютно недостатньою. Розвиваючи свою естетику, Б. Брехт використовував традиції, які були забуті в побутовому, психологічному театрі початку ХХ століття, він вводить ліричні відступи, характерні для поем. Мистецтво перевтілення Б. Брехт вважав обов'язковим, але недостатнім для акторів. Значно важливішим, на думку режисера, є вміння проявити на сцені себе як особистість – і в громадянському, і у творчому плані. «У грі перевтілення обов'язково має поєднуватися демонстрація художніх якостей (декламація, пластика, спів), які захоплюють своєю неповторністю з особистісною громадянською позицією актора, його людським кредом» [12, с. 55]. Саме «епічний театр», на думку Б. Брехта, може особливо ефективно служити революційним цілям мистецтва.

\* \* \* \* \*



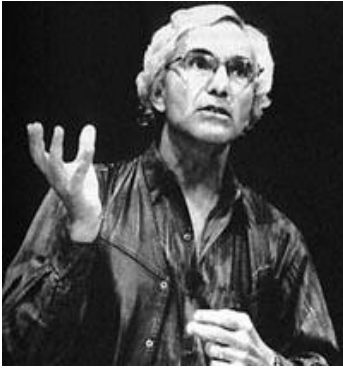
**Єжи Гротовський**, на відміну від А. Арто, спочатку заперечував театр як синтетичний вид мистецтва. Режисер постійно перебував у пошуках нових театральних законів і принципів і прийшов до розуміння зовсім іншої естетики

театру, ніж «театр жорстокості». Він намагався відновити на сцені ритуал, але не релігійний, а людський, де на першому місці – людина. Цей ритуал відбувався «через гру, а не через віру». Театр Є. Гротовського перетворював традиційного актора на актора без прикриття (термін режисера). «Актор повинен, наче скальпелем, маніпулювати сценічним образом для препарції власної індивідуальності» [41, с. 10].

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

Єжи Гротовський у своїй творчості все більше відходив від розуміння театру як публічної дії до театру-лабораторії, а потім – до лабораторії людського духу. Він звертає особливу увагу на перевтілення актора, його саморозвиток, на момент, коли «зникає бар'єр між думкою й почуттям, душею й тілом, свідомістю й підсвідомістю, баченням та інстинктом, сенсом і мозком; актор, досягнувши цього, досягає повноти» [41, с. 11]. Режисер вважає, що роль – це виклик, кинутий людині, яка взялася її виконувати. Техніка актора театру Є. Гротовського (коли актор «приносить у дар себе»), нагадувала психоаналіз, оскільки людина абсолютно вільно розповідає про те, що її хвилює. Актори проявляють свій внутрішній стан, зосереджуючись на фізичних жестах. **Священний театр** Є. Гротовського – це призначення актора, який готовий приносити себе в жертву, тут актор – святий. Є. Гротовського можна справедливо назвати революціонером у театрі. Режисер говорить, що для нього і його акторів театр – це спосіб і засіб самопізнання, самодослідження, це шлях до порятунку, а палітра актора – сам актор. Головним у роботі акторів Є. Гротовського є те, що все виконується технічно правильно, а отже, вибудовано на високому структурному рівні.

\* \* \* \* \*



**Еуженіо Барба** – один із найвідоміших режисерів експериментального театру, практик і теоретик, засновник і керівник альтернативного «Театру Одіна» (1964) та «Міжнародної школи театральної антропології» (1979), автор понад двадцяти книг з театрального мистецтва. Театр Е. Барби спирається на традиції європейської пантоміми, китайської опери, індійського народного театру, театрального мистецтва Балі, Яви, Корсі [2, с. 45].

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

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

Сценічне існування, у порівнянні з повсякденною поведінкою людини, характеризується великою витратою енергії, її максимальним використанням. Завдання актора – оволодіти цією енергією, уміти моделювати її в присутності глядача. Розмірковуючи про енергію в театрі Р. Біль звертається до висловлювання Е. Барби: «Енергія в театрі – це **як**, а не **що**. **Як** рухатися. **Як** залишатися нерухомим. **Як** зробити відчутною свою фізичну присутність і **як** перетворити її в сценічну присутність, а отже, у виразність» [2, с. 45]. Тренінг в

Е. Барба – це тотальна мобілізація тіла й свідомості актора. В акробатичних, гімнастичних і балетних вправах, мімах, хатха-йогах бере участь усе тіло актора, яке повинно «вміти думати» (тут Е. Барба – прямий спадкоємець біомеханіки В. Мейєрхольда). Як і в біомеханіці В. Мейєрхольда, актори «Одін-театру» в тренінгу тримають зв'язок між думкою й рухом. Е. Барба приділяв особливу увагу фізичному інтелекту актора, його сценічній свідомості. Дії актора він розглядав як «танець думки».

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

\* \* \* \* \*



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



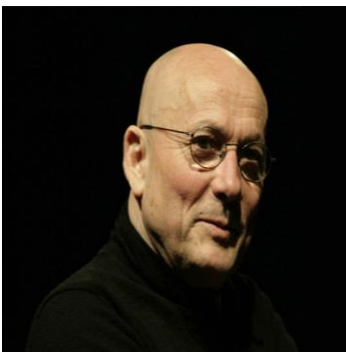
емоційної заглибленості актора в роль. Режисер вважав усі три напрями необхідними.

У книзі «Порожній простір» П. Брук чітко сформулював своє бачення театру, розділивши його умовно на Неживий, Грубий, Простий і Священний. «Людина рухається в просторі, хтось дивиться на неї, і цього вже достатньо, щоб виникло театральне дійство», – писав П. Брук [5, с. 35]. На його думку, порожнеча об'єднує акторів і режисера, слово й візуальні засоби виразності, творців вистави й глядачів. Режисер вважав, що заповнена декораціями сцена приховує весь «бруд» у ритмі та лініях, нечіткість та дисгармонію в акторській грі, а «відсутність декорацій – це передумова свободи уяви». Режисер підкреслював, що тільки мить – це найцінніше, чим володіє театр. В одній секунді, в одному жесті чи інтонації може розкритися цілий всесвіт.

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

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

\* \* \* \* \*



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

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

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

\* \* \* \* \*



«Театр абсурду» зародився й виник у Франції на початку 50-х років ХХ століття. Одним із його засновників був **Ежен Іонеско**. Головна ідея цього театру полягала в тому, що світ і наше життя – це парадокс, абсурд, адже людина не розуміє сама себе і її не розуміють інші. Діячі мистецтва «абсурду» в основу своєї творчості поклали принципи філософів-екзистенціалістів. Їхній погляд на світ такий, що не піддається розумінню і в якому панує хаос. Е. Іонеско стверджував, що всі суспільні негаразди й труднощі – це результат вчинків людини.

До своєї драматургічної концепції Іонеско прийшов через заперечення попередньої світової театральної культури. Він з дитинства обожнював лялькові вистави. Може, тому персонажі його перших п'єс («Голомоза співачка» (1948),

«Стільці» (1951), «Жертва обов'язку» (1952), «Амедей, або Як від нього позбутися» (1953)) такі безликі й роботоподобні. Вони схожі на маріонеток, висловлюються їхньою мовою, не здатні висловити думки, живуть в атмосфері гротеску й беруть участь у дії, що не розвивається, а йде по колу або в напрямку абсурдної, пародійної розв'язки.

## **МЕТОДИЧНІ ПОРАДИ**

У підрозділі 2.4. необхідно звернути увагу на особливості режисерських систем виховання акторів, зокрема: Є. Вахтангова, В. Мейєрхольда, А. Арто, Б. Брехта, Є. Гротовського, Е. Барби, П. Брука, Ф. Жанті та Е. Іонеско.

### **Питання для самостійної роботи**

1. Назвіть визначальні особливості в діяльності акторів:
  - театру «фантастичного реалізму» Є. Вахтангова;
  - «умовного театру» В. Мейєрхольда;
  - «театру жорстокості» А. Арто;
  - епічного театру Б. Брехта;
  - театру-провідника Є. Гротовського;
  - театру Є. Барби;
  - театру П. Брука;
  - театру Ф. Жанті;
  - «театру абсурду» Е. Іонеско.

### **Питання для самоконтролю**

1. Охарактеризуйте творчість акторів:
  - театру «фантастичного реалізму» Є. Вахтангова;
  - «умовного театру» В. Мейєрхольда;
  - «театру жорстокості» А. Арто;
  - епічного театру Б. Брехта;

- театру-провідника Є. Гротовського;
- театру Є. Барби;
- театру П. Брука;
- театру Ф. Жанті;
- «театру абсурду» Е. Іонеско.

### **Висновки та узагальнення**

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

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

Система М. Чехова базується на таких основних поняттях, як: уява, атмосфера, психологічний жест, імпровізація. Він розробив тренінг, який

спрямований на формування «відчуття і почуття цілого». Особливе значення має вчення про психологічний жест. Також велику увагу практик театру приділяв здатності до імпровізації. Він виділив п'ять основних принципів акторської техніки. М. Чехов бачив своє завдання у формуванні артиста-творця.

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

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

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

## РОЗДІЛ 3. РОБОТА АКТОРА НАД СОБОЮ

Мистецтво, як образне осмислення дійсності, існує в різних формах. Кожен вид має свою специфіку, матеріал, який використовує митець для створення художніх образів. У театральному мистецтві основою є дія, яка поєднує в собі всі складові гри актора. Інструментом актора є його внутрішні (психічні) і зовнішні (фізичні) якості, які Станіславський називає «елементами творчості». Тіло актора, голос, нерви, темперамент – це знаряддя праці, що об'єднує творця й матеріал у єдине ціле. Професійна сценічна дія можлива лише за умови віртуозного володіння всім спектром своїх психофізичних якостей, які актору необхідно розвивати. Для цього існують акторські тренінги.

### 3. 1. Дія – основа акторської майстерності

Існують різні види мистецтва: музика, танець, живопис, скульптура, архітектура, театр. Кожен вид відображає певну сторону дійсності й має свої виражальні засоби. Наприклад, живопис відкриває нам видиму красу світу за допомогою кольору та ліній, але без звуків і рухів. Виразальним засобом музики є звук, вона сприймається слухом. Музика передає найтонші відтінки людських почуттів, але відриває від конкретних життєвих умов. Виразальним засобом літератури виступає слово. Література здатна описати будь-який проміжок часу, передати красу пейзажу, розказати про внутрішній світ людини, але це словесний опис життєвих явищ.

У театральному мистецтві поєднано всі види мистецтва. Ми зустрічаємось там з живими людьми, які думають, відчувають, проявляють різні вчинки, діють. **Дія – це основний виражальний засіб театру.** Основний, але не єдиний.

Театр – мистецтво синтетичне. У виставі зливаються, **синтезуються** виражальні засоби різних видів мистецтв: колір, звук, слово... Особливу роль відіграє при цьому слово. В основі кожної вистави лежить завершений драматичний твір. П'єса сама по собі ще не вистава. Вона перетворюється на виставу лише тоді, коли театр додасть їй власної мови – **мови дії**. Тому театр слід розглядати як мистецтво вторинне.

Головне місце в театрі належить актору. У діях акторів втілюється задум драматурга й режисера, розкривається характер героя, внутрішня сутність. У реальному житті характер людини визначається також за її діями та вчинками. Дія – прояв внутрішнього життя людини у всій його неповторності. Усі наші почуття, бажання, особливі риси характеру розкриваються у діях. Першим сутність дії розкрив К. Станіславський. «Як у житті, так і на сцені, дія являє собою складне поєднання фізичного (зовнішнього) і психічного (душевного, мисленого, внутрішнього) процесу, що мобілізує розум, волю і почуття людини (актора), всі його зовнішні і внутрішні можливості, всі здібності, якості, особливості. Сценічна дія передбачає розум, свідомість вчинків, їхню спрямованість на вирішення певних завдань» [26, с. 39].

Складовою частиною системи Станіславського є **метод фізичних дій**. Суть цього методу полягає в тому, що «найскладніші творчі, психологічні та філософські завдання конкретизуються через ясну і чітку лінію фізичних дій, виконання якої служить формуванню в актора правдивого переживання, що відповідає його творчим прагненням» [31, с. 232]. Отже, процес виховання майбутнього артиста повинен починатися з роботи над простою фізичною дією. На жаль, тільки для першокурсників відповідних навчальних закладів програмою передбачено щоденні систематичні тренувальні вправи. На старших курсах не визначено годин тренувальних занять взагалі. Тому одним із головних завдань педагогів – привчити студентів до постійної роботи над собою. Це важлива складова виховного процесу і від цього студенти повинні отримувати задоволення. Неабияке значення у розвитку професійної майстерності відіграє

акторський тренінг, який розвиває вміння й навички студента, готовність до будь-якої творчої діяльності.

Актор – це людина, яка вміє діяти в сценічних умовах, це майстер дії. Що ж таке дія в сценічному розумінні цього слова. В українській мові слово «дія» має дієслівне походження. Важко підібрати дієслово для визначення сценічної дії. Для цього зовсім не підходять слова, які означають почуття. Почуття і дія – не одне і те саме. Це зовсім різні поняття. Почуття виникають в нас неконтрольовано, народжуються самі по собі у відповідь на будь-які обставини, події, факти. Скажімо, збулось якесь бажання. Це викликало в нас радість. Невдала справа – розчарування, несправедливість чи підлість – будять гнів. Але не можна змусити себе просто так без причини засмутитись чи зрадіти, відчутти гнів чи радість. Ці почуття, як і всі інші, не підкоряються наказу волі й розуму.

Якщо почуття неконтрольовані, то дії повністю залежать від людини. Зробити вчинок чи утриматись від нього – це залежить від волі. Можна обдумати наслідки й діяти, керуючись розумом.

Щоб відрізнити дієслово, яке означає почуття, від дієслова, яке означає бажання, потрібно визначити: «Чи можу я це зробити? Чи залежить це від моєї волі?» Візьмемо для прикладу дієслово «пожаліти». Чи можна пожаліти людину тільки тому, що вам це запропонували зробити? Зрозуміло, ні. Відчувати співчуття чи ні залежить не від нас. (Буває інколи, що і треба би пожаліти людину, у якої горе, а вона чимось неприємна чи колись образила вас, і зовсім не шкода її як би не старатися). А ось заспокоїти, розрадити, втішити – це простіше незалежно від того, шкода людину чи ні, любимо її чи ні. Отже, «пожаліти» – почуття, а «втішити» – дія.

Чи можна здивуватися по своїй волі. Без причини – ні. Якщо сталось щось несподіване, у людини може виникнути почуття здивування, а може і не виникнути. До прикладу: маленьку дівчинку привели в зоопарк. Рідні заздалегідь уявляли, як здивується вона, коли побачить незнаних звірів, як зрадіє, побачивши красивих птахів. Нічого подібного! Дитина не проявила



ніякої цікавості й радості від побаченого. І раптом почулося: «Мамо, дивись, горобець! Як у нас у дворі...» І щастя, і здивування, і радість – і зовсім не тоді, коли цього очікували. Почуття виникли неконтрольовано і несподівано.

Отже, «дивуватись», «радіти» – це почуття, а не дії. А дієслова «здивувати», «вразити» слід віднести до дій. Тому що можна придумати багато способів як здивувати чи вразити. «Постаратись зацікавити когось» – дія, «зацікавитись» – почуття, відчуття, «ображати» – дія, «образитись» – почуття.

**Висновок: ДІЯ ВІДРІЗНЯЄТЬСЯ ВІД ПОЧУТТЯ ТИМ, ЩО ПІДКОРЮЄТЬСЯ НАШІЙ ВОЛІ;** керуючись розумом ми можемо визначати наші вчинки.

Крім дієслів, які говорять про почуття, існують і такі, які служать для позначення фактів, що відбулись. Ці дієслова не використовуються для визначення дії. Наприклад, візьмемо дієслово «побачити». Ви йдете в темноті, раптом бачите далекий вогник. Що це – дія? Ні. Це факт, який не залежить від вашої волі. Можна було пройти повз нього і не побачити. Те, що вогник світить, і те, що ви його бачите – це факти. Інша справа, якщо ви, скажімо, знаючи, що десь попереду село, почнете вдивлятися в пітьму, шукати вогник. «Вдивлятись», «шукати» – це дії, які можна виконувати за своїм власним бажанням. До прикладу «шукаю що-небудь» – дія, «знайшов» – факт, випадок; «стараюсь зрозуміти» – дія, «здогадався» – факт; «вслухаюсь» – дія, «почув» – факт і т.д.

Основним способом розрізнення може бути перевірка, а саме: чи можемо ми негайно виконати завдання, «привести у виконання» задане дієслово. Користуючись цим способом, зовсім просто відрізнити дію від почуття чи факту.

Важливо зрозуміти різницю між дією і механічним рухом. Якщо студентка говорить: «Я підняла руку і провела по волоссю зверху вниз», – то це не буде дія, а опис механічного руху. А якщо сказати: «Я поправила волосся» – це вже буде дія. У чому полягає відмінність?

Дії завжди мають пояснення, причину і робимо ми їх заради якоїсь мети. Так, «поправити волосся» – цілеспрямована й умотивована дія. Очевидно, волосся розкуйовджене – це факт, що служить поясненням дії, потрібно причепуритись – це мета, для втілення якої ми діємо – поправляємо волосся. А «підняти руку» – механічний рух, причина й мета якого невідомі. Цей рух можна виконати з різних причин і для різних цілей. Підняти руку можна, щоб поправити зачіску, щоб зупинити таксі, дістати з полички книжку, повернути до себе увагу, проголосувати на зборах. Існує безліч дій, для яких необхідно підняти руку.

**КОЖНА ДІЯ МАЄ ОБҐРУНТУВАННЯ Й МЕТУ.** Внутрішня сторона визначає зміст дії. Разом із тим кожна дія має і свою зовнішню сторону, що проявляється в ряді рухів.

Проаналізуймо одну із вправ, яку описує студент: «Я сиджу на стільчику, повертаю голову направо і дивлюсь на стіну. Піднімаю руку і дивлюсь на зап'ястя, потім знову на стіну. Встаю, посуваю стільчик до стіни, стаю на нього і проводжу рукою по стінці зверху вниз, а потім справа наліво». Чи можна щось з цього зрозуміти? Спочатку – нічого. Але коли дізнаємося, що вправа називається «бабусин настінний годинник зупинився», то все стає зрозуміло. На основі цілеспрямованих дій можна скласти розповідь: «Почувши, що в кімнаті перестав звично цокати годинник, зрозумів, що він зупинився. Перевірив час по годиннику на руці й завів знову: перетягнув гирю знизу і запустив маятник». Отже, перед нами два взірці однієї вправи. У першому випадку вона описується мовою механічних рухів, тобто висвітлена зовнішня сторона вправи, а в другому – мовою цілеспрямованих дій, тобто показано внутрішній зміст дій.

Отже, **БУДЬ-ЯКИЙ РУХ, ВИКОНАНИЙ З ВІДПОВІДНОЮ МЕТОЮ, Є ПРОСТОЮ ФІЗИЧНОЮ ДІЄЮ.** Прості фізичні дії, об'єднані однією спільною метою, складається в єдину цілеспрямовану дію. Уявімо собі такий випадок: у кімнаті загорілась праска – це факт, який пояснює дію. Необхідно зупинити пожежу, поки вона не охопила всю кімнату (це ціль, що спонукає до

дії). Ми гасимо вогонь (це складна цілеспрямована дія). Для цього кидаємось до ліжка, зриваємо ковдру, біжимо до праски і накидаємо на неї. Це фізичні дії, об'єднані однією метою, зв'язані разом як частини одного ланцюга, вони створюють єдину цілеспрямовану дію – гасіння вогню.

Вибір ланцюга фізичних дій визначається оточенням. Ми вибираємо найбільш необхідні, найбільш вигідні дії в тих чи інших умовах, або, як говорять мовою театру, в конкретних запропонованих обставинах. **ЗАПРОПОНОВАНІ ОБСТАВИНИ** – це умови сценічного життя. Сюди відноситься: час, місце й обстановка дії, усе, що відомо про героя: його характер, відношення до життя, друзів, його минуле і т. д. Отже, все, що пропонує нам автор п'єси. Їх необхідно уявляти яскраво і продумувати детально. Таким чином, пробуджується творча уява, яка нашоухує на потрібні дії й несподівані яскраві «пристосування». В етюді актор сам створює запропоновані обставини, в яких відбувається дія. У наведеному прикладі з пожежею запропоновані обставини можуть бути різними. Якщо праска загорілась у літній кухні, недалеко від якої є пісок, зрозуміло, що не потрібно бігти в дім за ковдрою, а треба постаратися засипати вогонь піском. У випадку, коли подія відбувається у квартирі, можна викинути праску на вулицю. Якщо ж вікно квартири виходить у двір, де граються діти, цього робити не можна.

Отже, найпростіша фізична дія розвивається послідовно й становить єдину складну цілеспрямовану дію. Усі дії пов'язані між собою й розвиваються послідовно одна за одною, об'єднані більш масштабною ціллю, як прийнято говорити в театрі – **завданням**.

Проаналізуймо наступний приклад: зранку кожна людина приводить себе в порядок: вмивається, розчісується, одягається і т. д. Кожна із цих дій потребує багато простих фізичних дій (щоб вмитись, треба взяти мило, відкрити кран, намилити руки, мити їх водою і т. д.). Усі вони разом входять у єдину цілеспрямовану дію – привести себе до порядку, прибрати кімнату, зготувати сніданок, розбудити дітей, накрити на стіл... Ці складні дії об'єднані одним

завданням: рівно о 10.00 годині сісти за роботу, звільнившись від побутових справ. Ланцюг дій продовжується, поки завдання не буде виконане. Тоді залежно від запропонованих обставин виникає інша мета – наступне завдання, яке потребує нового ланцюга цілеспрямованих дій.

Виконання цілеспрямованих дій повинно викликати у студента захоплення, задоволення, бажання добитися поставленої мети. І лише тоді можуть з'явитися мимовільно справжні почуття, так як це буває в реальному житті. Ці почуття не підкоряються нашій свідомості. Таким чином, **ДІЯ Є ЗБУДНИКОМ СПРАВЖНЬОГО ПОЧУТТЯ.**

Але, щоб у людини виникли почуття на сцені, дії повинні бути справжніми, як прийнято говорити в театрі, **ОРГАНІЧНИМИ**. Вони мають відповідати тим самим законам, що й дії в реальному житті, виникати внаслідок відповідної причини, якогось факту і здійснюватися заради досягнення певної мети. Дії повинні бути завжди **ЦІЛЕСПРЯМОВАНИ**. У житті ми не завжди чітко бачимо мету, та починаємо діяти коли вона з'являється. Дія завжди має відповідати обставинам, які нас оточують.

У результаті виконаних дій завжди щось змінюється: наприклад, місце предмета (якщо його переставили); якість предмета (якщо з ним попрацювали). Таким чином проявляється **ПРОДУКТИВНІСТЬ** дії. Навіть тоді, коли ми помиляємось і не бачимо мети, дії у будь-якому випадку викликають якісь зміни. Згадаємо приклад з праскою. Можна, розгубившись, погасити її водою. Від цього вогонь тільки яскравіше запалає. Це і буде результат нашої помилки.

В. Немирович-Данченко, займаючись з молоддю МХАТу, любив повторювати, що цілеспрямованість, відповідність умовам, продуктивність відрізняють дію не тільки людини, але і дію будь-якої тварини аж до найпримітивніших. Він казав, що навіть краб, коли вилазить на сушу, орієнтується на місцевості і дивиться, чи він у безпеці. Навіть сліпий земляний черв'як нащупує дорогу перед собою... І тільки одна істота на землі входить у незнайоме місце і навіть не подивиться довкола. Прямо іде туди, куди хоче, і

впевнено бере предмет, про який вона нічого не може знати; читає лист, не дивлячись на написаний текст; відкриває складний замок, махаючи рукою в повітрі. Словом, не діє, а виконує механічні рухи, які нічого не змінюють довкола, безцільні, і які не мають відношення до оточення. Цією неорганічною істотою може бути лише актор на сцені.

Чому так відбувається? Чому на сцені нам не завжди вдається діяти логічно, відповідно до обставин, як у житті? Чому серце не підказує нам, як чинити? Чому зникають звичні навички й уміння? Іноді студенти під час репетицій запитують: «А куди мені заховати руки?» Це питання виникає тому, що самі умови сцени – несправжні. Тут ми маємо справу з вигаданими подіями, з умовними обставинами, і заздалегідь знаємо з авторського тексту все, що повинно відбутись. І до того ж на сцені актор знаходиться під постійним спостереженням глядачів, як на вітрині, відчуває на собі їхні погляди. Відомо, що навіть у реальному житті, коли відчуваєш, що на тебе навмисне дивляться, починаєш працювати гірше. На сцені виникає не тільки скутість, але й велике бажання сподобатись глядачам. Студент починає «показувати» ніби він щось робить і відчуває. Від цього скутість тільки збільшується. Порушення життєвих законів дії призводить до втрати всіх навиків, до м'язового затиску, до того, що на сцені він не вміє ходити, рухатися, дивитися і бачити. Ноги ніби приклеюються до підлоги, не слухаються; руки виявляються зайвими, а голос взагалі хрипне.

Як подолати це? Як привести себе в нормальний життєвий стан і змусити себе жити на сцені за законами справжнього життя?

Необхідно навчитись управляти своїм тілом: миттєво розслабляти й напружувати по своїй волі потрібні м'язи. Це досягається щоденним тренуванням. «Щоб форма в акторській творчості народжувалась інтуїтивно, необхідна попередня вірна настроєність апарату актора, який повинен володіти технікою різних сценічних рухових навичок та вмінь» [15, с. 7]. «Актор, що бажає грати виразно, повинен уникати «сміття» у фізичних діях та рухах.

«Сміття» відволікає глядача від основної лінії поведження героя й тим самим робить актора фізично невизначним. Глядач тільки тоді розуміє зміст дрібних дій, коли рухи акторами виконуються точно», – стверджує О. Заворотній, автор навчального посібника «Психофізична техніка та тренінг актора» [15, с. 24]. Але одного тренування тіла недостатньо. Артисту повною мірою необхідно володіти всіма елементами акторської техніки.

## **МЕТОДИЧНІ ПОРАДИ**

У підрозділі 3.1. необхідно освоїти такі питання:

- психофізична дія як специфічна форма активності актора;
- актор як майстер дії;
- відмінність дії від почуття та механічного руху;
- функції сценічної дії;
- властивості дії (цілеспрямованість, доцільність, продуктивність, логічність);
- метод фізичних дій;
- запропоновані обставини як універсальний засіб для тренування уваги, уяви, пам'яті.

### **Питання для самостійної роботи**

1. Що таке сценічна дія?
2. Яке значення має дія у створенні на сцені реалістичних образів?
3. Що означає діяти на сцені по-справжньому?
3. Поясніть суть методу фізичних дій.

### **Питання для самоконтролю**

1. Охарактеризуйте психофізичну дію як специфічну форму активності актора.
1. З'ясуйте, за якої умови сценічна дія актора буде органічною?
2. Чим відрізняються дія від почуття та механічного руху?
3. Охарактеризуйте поняття «запропоновані обставини».

#### 4. У чому полягає суть методу фізичних дій?

### 3.2. Елементи сценічної дії

Інструмент актора – внутрішні (психічні) і зовнішні (фізичні) дані, названі К. Станіславським «елементами сценічної дії», або «елементами акторської техніки». Тіло актора, голос, нерви, темперамент на сцені – це його знаряддя праці, яке об'єднує творця й матеріал у єдине ціле. Професійна сценічна дія можлива лише за умови віртуозного володіння всім спектром своїх психофізичних якостей.

Найважливішою умовою створення творчого самопочуття К. Станіславський вважав м'язову свободу актора. Підкреслюючи особливу роль цього елемента не тільки для тілесної, але й для духовної сторони творчості, він писав: «Ви не можете собі уявити, яким злом для творчого процесу є м'язовий спазм і тілесні затиски. Коли вони утворюються в голосовому органі, люди з прекрасним від народження звуком починають сипіти, хрипіти або доходять до втрати здатності говорити. Коли затиск зосереджується в ногах, актор ходить, як паралітик; коли в руках – руки клякнуть, перетворюються на палиці і піднімаються, як шлагбауми. Такі самі затиски з усіма їх наслідками бувають у спинному хребті, шії, плечах. Вони по-своєму спотворюють артиста й заважають йому грати» [31, с. 57]. Станіславський підкреслював, що артисту, як дитині, необхідно вчитись ходити, дивитись, говорити по-новому, краще, ніж він це робить у житті. Тому вправи, спрямовані на боротьбу з мимовільними м'язовими напруженнями, повинні бути уже на перших заняттях з техніки актора. З них має починатися кожна репетиція, поки звичка контролювати й знімати м'язові затиски не буде доведена до автоматизму. «Роль контролера важка: він повинен невпинно, як у

житті, так і на сцені, стежити за тим, щоб ніде не з'являлося зайвої напруги, м'язових затисків, судом. При наявності затисків контролер повинен їх усувати. Цей процес самоперевірки і зняття зайвої напруги має бути доведений до механічної несвідомої звички» [31, с. 62].

Також артист повинен навчитись забувати про глядача, перестати його бачити. «Здатність концентрувати свідомість на вигаданому сценічному об'єкті уваги і залишати поза увагою глядача Станіславський назвав **«публічною самотністю»** [31, с. 404].

Одним з елементів техніки актора є його увага, яку К. Станіславський вважав провідником почуття. **Увага** актора повинна бути зосереджена на запропонованих обставинах і на завданні, яке він має виконати. Тоді глядацький зал перестає йому заважати. Отже, необхідно оволодіти мистецтвом зосередження на чомусь і «виключити» все, що заважає. Актор повинен навчитись по своїй волі перемикає увагу з предмета на предмет, керувати нею. К. Станіславський порівнював увагу актора з колом світла від лампи в темній кімнаті. Коло світла, як і коло нашої уваги, може бути великим, середнім або малим, висвічувати один предмет або багато, може збільшуватись і зменшуватись, переміщуватись у просторі. Якщо вам необхідно порохувати щось на столі, то ви не будете звертати увагу на те, що коїться на підлозі, на стіні чи на стільчику. Коло вашої уваги буде обмежене лише столом (мале коло). Якщо вам необхідно визначити кількість стільчиків у кімнаті, то, звісно, ви розширите своє коло уваги до середнього. Велике коло охоплює весь простір сцени. І, відповідно, можна звузити його, розглядаючи будь-який предмет чи його частину. Але увага артиста завжди залишається в межах сцени, де артист, як говорив К. Станіславський, повинен уміти «дивитися і бачити, слухати і чути» [31].

Але недостатньо просто відокремитися від глядача і стати уважним до запропонованих обставин. Потрібно повірити в них, сприйняти як реальні життєві умови. Для цього необхідно звернутись до **уяви**, за допомогою якої ми



можемо поставити себе на місце героя, перенестись у будь-яку обстановку, уявити собі, що відбулося б, **ЯКБИ** опинитися в тих обставинах, що нам пропонуються на сцені. Уява не тільки дозволяє повірити в запропоновані обставини, але й здатна пробуджувати активність, викликати прагнення до дії.

Справді, якщо запропоновані обставини «заживуть» для нас, то негайно виникне ціль і потреба діяти. Актор повинен розвивати свою увагу настільки, щоб усе єство звикло відразу відгукуватись на поклик «якби». Тільки тоді він зможе взяти на себе всі хвилювання героя і забути про свої особисті переживання. Про силу акторської уяви К. Станіславський говорив: «Що може збудити, розхвилювати нас внутрішньо, як не задум уяви, який оволодів нами!.. Кожен наш рух на сцені, кожне слово повинно бути результатом правильного життя уяви» [32, с. 94–95]. Тільки уява здатна допомогти актору «забути» все, що буде з героєм.

Для розвитку уяви у студентів варто використовувати казки та різні вправи, наприклад, на відгадування професії, характеру зустрічних людей, складати колективні оповідання. Варто зазначити, що під час проведення таких вправ зі студентами іноді виходять дивовижно комічні й неймовірні історії.

Уява артиста повинна бути не тільки яскравою і гнучкою, але й активною, такою, яка спонукає до дії. Активність уяви легко розбудити за допомогою магічного «ЯКБИ». Якщо студенту пропонують негайно повірити, що в кімнаті пожежа, то це непросто. Але якщо запропонувати питання: «Що б ти робив, якби в кімнаті почалася пожежа?», – то з'являється мета – погасити полум'я, виникає бажання: зрозуміти, у якій саме кімнаті і при яких обставинах це сталося. Відповідно окреслюється лінія цілеспрямованих дій, які повинен виконувати артист. К. Станіславський порівнював роботу артистів із грою дітей. Артисту необхідно вміти забувати про всі життєві проблеми, залишати їх за межами сцени і миттєво захоплюватися будь-якою вигадкою. Так, як це роблять діти в грі.

Отже, магічне «якби» пробуджує активність акторів і спонукає до дії. Будь-яка вправа, що починається словом «якби», потребує уточнення запропонованих обставин або їх створення за допомогою уяви й фантазії. Корисною і доречною є вправа «Ставлення до предмета». Ця вправа розвиває не тільки уяву, а й такий елемент акторської техніки, як **оцінка запропонованих обставин**.

Окрім уваги й уяви актор повинен розвивати в собі вміння посправжньому сприймати й оцінювати запропоновані обставини. Миттєво й правдиво відгукуватись на все, що пропонується йому на сцені. Оцінка запропонованих обставин допомагає актору жити на сцені зараз, у цей момент, враховуючи всі зміни, які виникають під час вистави й на репетиції.

Також, працюючи на сцені, актор може пробудити в собі те чи інше почуття, виходячи з власного емоційного досвіду, тобто користуватись таким елементом акторської техніки, як **емоційна пам'ять**.

Уся життєва інформація людини, увесь її досвід накопичується і зберігається в пам'яті. Зорова пам'ять зберігає побачений образ, слухова – почуте слово, інтонацію, звук, пам'ять м'язів – схему засвоєного руху тощо. Під емоційною пам'яттю розуміють здатність запам'ятовувати й відтворювати пережиті раніше відчуття та все, що з ними асоціативно пов'язане, і виникає у формі емоційних згадок. Вона нагадує про ті почуття, які зберігаються в «архівах» підсвідомості як пережиток минулого. Емоційна пам'ять є відображенням об'єктивної реальності у свідомості людини, але на відміну від відчуття, що відображають момент впливу, пам'ять відображає те, що було раніше, у минулому. Тому для того, щоб творити на сцені, актору потрібно постійно вчитися користуватися своїми враженнями та багажем емоційної пам'яті. А оживляти емоційну пам'ять необхідно за допомогою внутрішніх і зовнішніх збудників, якими можуть бути: надзавдання, наскрізна дія, магічне «якби», запропоновані обставини, музика, світло, декорації, рух, мізансцена –

усе, що оточує актора і належить до елементів внутрішньої та зовнішньої техніки.

Актору необхідно оволодіти і справжнім **спілкуванням**, навчитись взаємодіяти з партнером за законами життя. Починаючи спілкування, ми розраховуємо на взаємність. **Спілкування складається із сприйняття, оцінки сприйнятого і дії у відповідь.** Від того, як ми сприймаємо, оцінюємо дії партнера, залежить і наш вплив на нього. У системі К. Станіславського вимога сценічного спілкування стала основоположною. «Щоб перевірити чи правильно ви дієте, – пропонував К. Станіславський, – поставте собі запитання: «Для кого я дію: для себе чи для глядача, або для живої людини, що стоїть переді мною, тобто для партнера, що знаходиться поряд на сцені? Ви знаєте, що артист сам для себе не суддя у момент творчості. Глядач також не суддя, доки дивиться. Суддя – партнер» [31, с. 232].

Виконуючи вправи на спілкування, необхідно пам'ятати, що діяти на сцені можна лише від партнера і для партнера. Важливо чути партнера, бачити й розуміти його, вміти налаштуватись на його атмосферу й контролювати її своєю увагою.

Увага, уява, оцінка запропонованих обставин, емоційна пам'ять, спілкування називають **ЕЛЕМЕНТАМИ ОРГАНІЧНОЇ ДІЇ.** Усі вони нерозривно пов'язані між собою. Із зникненням одного з них втрачаються й інші.

Якщо увага актора розсіялась, перестає працювати уява. А як тільки зникає уява, стає неможливою оцінка запропонованих обставин. І навпаки. Ставлячи запитання: «А що якби...?», викликаємо увагу до запропонованих обставин, і їх оцінку. Увага, яка зосереджена на якомусь сценічному предметі обов'язково підштовхне до оцінки цього предмета, його якості. З'являться думки про те, що з ним робити в конкретних умовах, які теж починаємо сприймати й оцінювати.

Елементи органічної дії допомагають актору позбутися страху перед глядачем, звільнитися від м'язового затиску і повернути собі всі звичні життєві навички, тобто почати діяти органічно за законами життя. Вони допомагають артисту входити в правильне сценічне самопочуття і нормальний життєвий стан. Все відбувається само по собі, неконтрольовано, мимоволі, але постає важливе питання: досягнення мети. К. Станіславський наголошував, що тут потрібен тренінг. Підготовка до сприйняття основ акторської професії потребує особливих систематичних зусиль, пов'язаних з розвитком психофізичного апарату актора. Р. Біль підкреслює, що студенти, особливо на початку навчання, не дуже люблять докладати зусиль для дослідження свого власного «Я», можливостей своїх органів чуттів, уваги, уяви. Але саме «щоденний вихід на сценічний майданчик дуже потрібний, бо без спеціальних індивідуальних вправ, як правило, суттєвих змін не відбувається» [2, с. 11].

Правильне сценічне самопочуття – це робочий стан актора, для якого характерні активність, готовність до негайної дії, здатність відповідати імпровізацією на будь-які зміни в запропонованих обставинах. Це необхідна умова для виникнення справжніх почуттів і шлях до справжнього мистецтва.

## **МЕТОДИЧНІ ПОРАДИ**

У підрозділі 3.2. необхідно усвідомити особливості елементів акторської техніки, звернути увагу на:

- «м'язовий контролер» як здатність швидко визначати м'язові ділянки зайвої напруги й усувати її;
- уважність як один з елементів сценічного самопочуття (три кола уваги);
- художню вигадку й асоціативно-образне мислення актора як здатність створювати у своїй уяві образи на матеріалі минулих життєвих вражень;
- магічне «якби» як імпульс до дії;
- запропоновані обставини як універсальний засіб для тренування уваги, уяви, пам'яті;

- силу та стійкість емоційної пам'яті (зорова пам'ять, м'язова, слухова, логічна, наочно-образна, емоційна);
- сценічне спілкування (взаємодію) як безупинну зміну дії й протидії.
- виконання акторського тренінгу як психофізіологічної техніки творчості актора.

### **Питання для самостійної роботи**

1. З'ясуйте суть основних елементів сценічної дії.
2. Обґрунтуйте необхідність створення «запропонованих обставин» в театральній практиці.

### **Питання для самоконтролю**

1. Охарактеризуйте основні елементи акторської техніки.
2. Поясніть, яку роль відіграють увага, творча уява, оцінка запропонованих обставин, емоційна пам'ять та спілкування між партнерами у виконанні дії на сцені?

### **3.3. Етюди й робота над ними**

Опанування професії чи будь-якої справи починається з азів, з невеликих легких завдань. Вершиною роботи актора, результатом створення образу є народження нової людини, де виконавець зливається з роллю. Але для того, щоб створити образ і жити життям героя, потрібно навчитись діяти на сцені від свого власного я. Перед виконанням ролі, потрібно пройти всі етапи підготовчої роботи актора над собою.

Саме практична етюдна робота розкриває творчий потенціал, забезпечує умови для розвитку професійних здібностей. Робота над етюдами допомагає

звільнити м'язи, створити правильне сценічне самопочуття та органічно діяти в запропонованих обставинах – «бути, а не здаватись» на сцені. Іншими словами готує до роботи над роллю.

**Етюдною роботою**, у широкому розумінні цього слова, називають усі види тренувальної роботи актора. До неї належать як прості вправи, так і найскладніші етюди.

Виконання вправ розвиває увагу, уяву, уміння оцінити запропоновані обставини. В основі етюдів завжди лежить **подія** – якийсь випадок, факт, який спричиняє різку зміну в запропонованих обставинах і ставить перед людиною нове завдання, для виконання якого необхідний ряд цілеспрямованих дій, який у свою чергу складається з кількох найпростіших фізичних дій. Доцільно, щоб подія відбувалась не «за кулісами», не в минулому, а зараз, у цю мить, на очах у глядача, оскільки подія – ключовий момент в етюді. Стержнем кожного етюдів є **конфлікт** – протиріччя, яке викликає суперечки. Боротьба може відбуватись із зовнішніми обставинами або з власними почуттями, думками і розвивається поетапно, так як це відбувається в реальному житті. Вона виникає, народжується (**зав'язка дії**), розвивається до найгострішого моменту (**кульмінація**), потім, спадаючи, приходиться до завершення (**розв'язка**). Такі елементи складають **композицію** етюдів. Закінчується етюд тоді, коли подія, покладена в його основу завершена, прожита до кінця, коли виконані всі дії, пов'язані з цією подією, і сценічне завдання вирішене. Етюд потрібно складати з дотриманням принципу єдності місця й часу дії. Проаналізуємо, наприклад, один з етюдів: студент взяв проїзний квиток, вийшов на вулицю, сів в автобус, приїхав у театр і зайняв своє місце в глядацькому залі. Зрозуміло, що такий етюд неможливо практично показати. Місце дії (сцена чи кімната, чи вулиця, чи театр) може бути тільки одне.

Розглянемо етюд «Зачинений у кімнаті». Основою події можуть бути зачинені двері, головне сценічне завдання – вибратися з кімнати будь-яким способом. Необхідно продумати запропоновані обставини (наприклад: Ви

живете з мамою у міській квартирі, на другому поверсі. Мама пішла на роботу вранці раніше за вас. Ви загубили телефон. Невідомо чи вдома сусідка, яка живе за стіною. Вам пора також виходити з дому). Перше сценічне завдання – зібратись і не запізнитись на роботу. Далі варто продумати хід дій в уяві: вмивальник розмістити в кімнаті, сніданок на столі і т. д. (звернімо увагу – єдине місце дії). Ви зібрались і виходите. А двері зачинені... У студентів може виникнути запитання: «Як, обміркувавши всі факти етюду, “забути” про них, “не знати”, що двері виявляться зачиненими?» У цьому допоможуть елементи акторської техніки: увага, уява й оцінка запропонованих обставин. Замість того, щоб думати, як показати, що зачинені двері для вас несподіванка, необхідно відволікти свою увагу від дверей і зосередитись на виконанні дрібних господарських справ (пам’ятаємо, що артист керує увагою), або уявити собі, що будете робити, вийшовши з квартири (уявіть зупинку автобуса, чергу людей, які поспішають і штовхаються й т. д.). Малюючи собі таку картину, ідіть до дверей. А вони зачинені! У жодному випадку не можна планувати, як буде сприйматися несподіванка. Якщо ваша увага й уява будуть спрямовані в інше русло, оцінка факту (зачинені двері) відбудеться сама по собі, мимоволі, за законами життя. Глядач сприйматиме це набагато краще, ніж умовні жести.

Отже, двері замкнені. Важливо пересвідчитись (потягнути за дверну ручку), покликати маму (можливо, недалеко відійшла), зазирнути в щілину замка (а раптом ключ з іншої сторони дверей). Це припущення. А в кожного, хто буде виконувати цей етюд практично, з’явиться багато власних міркувань. Виконуючи етюд, необхідно обдумувати нові кроки («якби...»). Це активізуватиме уяву. Наприклад, ви знаєте, що мати – дуже зібрана людина й не могла вас зачинити. Можливо, із замком проблеми. Тоді можна скористатись столовим ножом чи викруткою. А час іде. Ви запізнюєтесь. А якщо це трапляється не вперше, і ви розумієте, що на роботі будуть проблеми? Це змусить діяти дуже енергійно. Можна намагатися відкривати двері ножом, ножицями, шпильками, іншими засобами тощо. Але потрібно розмірковувати

над тим НЕ ЯК ПОКАЗАТИ, а ЯК ВИБРАТИСЯ, якби двері були б зачинені насправді.

Незалежно від того, чи виконуємо ми просту вправу, чи складний етюд – сутність дії залишається незмінною. Дія завжди підвладна одним і тим самим законам, найголовніші з яких – **цілеспрямованість, відповідність дії обставинам, продуктивність.** Дія завжди має психофізичну природу, її внутрішня сторона піддається контролю свідомості, а зовнішня народжується імпровізаційним шляхом. Звідси впливають **основні принципи всієї етюдної роботи:** логіка і імпровізація. Логіка побудови лінії дії й імпровізаційність виконання спланованих дій.

Кожну дію можна виконувати по-своєму, залежно від запропонованих обставин. Не потрібно заздалегідь планувати всі рухи, бо це зводиться до механічних жестів; думати про вираз обличчя, бо в житті ми ніколи не замислюємось над цим. Продуманий вираз обличчя буває лише тоді, коли хочемо щось приховати. Як правило, у таких ситуаціях люди починають поводити себе неприродно, рухи стають скутими.

Актор не досягне поставленої мети, якщо буде намагатися відтворити заздалегідь продумані рухи. Його супроводжуватиме думка: «Як мене сприймають глядачі?» А питання запропонованих обставин, поставлених завдань відійдуть на другий план. Якщо не має відповідності життєвим законам, то не може бути справжньої дії. Уява, згасає, а дія стає неточною, непродуктивною, відірваною від запропонованих обставин. Втрачається також і цілеспрямованість: замість виконання поставленого завдання зусилля акторів спрямовується для досягнення іншої мети – сподобатися глядачам.

Усі найменші деталі поведінки актора, усі «уподібнення», за допомогою яких можна виконувати цілеспрямовані дії, повинні проявлятися зсередини. Такі навички можна здобути лише на практиці, і тільки тоді, коли діяти органічно за законами життя, в запропонованих обставинах.



Свідомості підпорядкована внутрішня сторона дії, її зміст. Спочатку потрібно визначити **ЩО і ДЛЯ ЧОГО** я роблю. А форма дії, її зовнішній прояв, те, **ЯК** я буду виконувати дію, народжується підсвідомо. Тобто вибудовується лінія цілеспрямованих дій. Виконуючи їх на практиці, ми розвиваємо природні здібності, свою підсвідомість, яка підказує лінію поведінки. Для того, щоб навчитись цьому, потрібно працювати над етюдами й вправами.

Розглянемо **основні етапи етюдної роботи** та визначимо послідовність їх виконання.

Починати роботу над собою слід із тренування окремих елементів органічної дії: уваги, уяви, оцінки запропонованих обставин. Для розвитку кожного з них існують відповідні вправи. Саме **акторські тренінги** приводять психофізичний апарат артиста відповідно до вимог творчого процесу. Тренінг – це спеціально організований творчий процес навчання з чітко розробленою системою вправ, яку необхідно систематично проводити для досягнення певної мети. Постійне вдосконалення елементів акторської техніки становить зміст роботи актора над собою (перший розділ системи К. Станіславського) і передбачає щоденний тренінг.

Добре володіння психофізичними особливостями дозволяє акторові професійно працювати на сцені незалежно від наявності чи відсутності натхнення, а саме: занурюватися у творчий стан саме тоді, коли це необхідно.

К. Станіславський надавав великого значення індивідуальним вправам на запам'ятовування фізичних дій та відчуттів, називаючи їх «гамами для акторів», і рекомендував включати їх у щоденний акторський тренінг не тільки початківцям, але й досвідченим акторам [31]. Необхідно зауважити, що виконання вправ акторського тренінгу в студентській навчальній групі повинно відбуватись за принципом від простого до складного, з періодичним повторенням вивченого матеріалу, при цьому необхідно постійно підвищувати рівень, «враховуючи загальну взаємодію всіх елементів творчого самопочуття

та планомірне вивчення, засвоєння кожного елемента, деталі складного механізму людської поведінки» [24, с. 40].

Студенти дуже позитивно ставляться до тренінгів, спрямованих на розвиток навичок акторської техніки. Із задоволенням працюють над виконанням практичних вправ щодо розвитку сценічної уваги, уяви, оцінки запропонованих обставин, спілкування. Існує безліч ігрових вправ. Особливою популярністю користуються: «Море хвилюється раз», «Друкарська машинка», «Впізнай настрій», «Арифмометр», «Тінь», «Роби навпаки», «Щоденник спостережень», «Фотографія» та багато інших.

Ігрові вправи потрібно виконувати кожного дня, щоб тримати свій організм у формі, у готовності до дії. К. Станіславський зазначав, що майстри будь-якого виду мистецтва повинні тренуватися щоденно. Якщо співаки співають вокалізи, піаністи грають гами, балерини тренуються коло станка, художники роблять ескізи, то драматичні актори повинні розвивати і своє тіло, і голос, і дикцію, але перш за все – увагу, уяву й оцінку запропонованих обставин, тобто ті елементи, володіння якими додає уміння діяти на сцені органічно за законами життя, з легкістю відгукуватись на будь-який задум. Комплекс таких вправ К. Станіславський називав «туалетом актора», бо вважав їх виконання таким самим звичним, як вмивання зранку [31].

У щоденний «туалет актора» повинні входити не тільки прості вправи, але й більш складні, наприклад з уявними предметами, де всі елементи акторської техніки піддаються тренуванню одночасно. Звертаючись до цієї вправи, потрібно згадати якусь нескладну звичну роботу і предмет, який існує лише в уяві. Наприклад, взявши уявно в руки щітку, почистити взуття чи накапати з уявної пляшечки уявні ліки в уявний стакан.

Вправи з уявними предметами виховують логіку і послідовність, розвивають почуття правдивості й віру в запропоновані обставини. Коли ми виконуємо роботу з уявними предметами, то змушені свідомо згадати всі дрібні фізичні дії, необхідні для втілення поставленого завдання. Активно працює уява

для створення образу неіснуючого предмета. Виникає оцінка запропонованих обставин (усього, що стосується уявного предмета: його розміру, ваги, фактури). Не оцінивши це, ми не зможемо працювати з предметом. Зрозуміло, що увага під час виконання такої вправи, повинна бути повністю спрямована на предмет. Як правило, не відразу вдається досягти потрібної точності й послідовності. Руки стають неслухняними, уява про предмет – нечітка, робота виконується надто швидко. Тому рекомендується після виконання вправи з уявним предметом повторити її зі справжнім, врахувавши всі неточності, усі пропущені дрібні фізичні дії. Після цього необхідно знову повернутись до роботи з уявним предметом. При потребі повторити це кілька разів.

Поступово фізичні дії стають більш упевненими, зберігається їх послідовність і настає момент, коли тіло починає «вірити» в справжність дій, що виконуються. Цей момент неможливо не помітити, відчуття виникають дуже яскраві: рука починає ніби відчувати предмет і «згадує», що з ним потрібно робити. Творча природа оживає й організм починає підказувати, як саме необхідно діяти. До фізичних дій повертається їх життєва неповторність, безпосередність. Виникають навіть несуттєві непередбачені дрібниці (під час прання струшуємо мокру руку, витираємо краплини поту з лоба). Усе це означає, що виникло правильне сценічне самопочуття. Цікаво, що в уяві глядача теж виникає неіснуючий предмет, який знаходиться у ваших руках.

Коли домоглися правильного сценічного самопочуття у вправі, корисно ускладнити запропоновані обставини. Як кажуть, одна справа чистити картоплю в домашніх умовах, а інша – у лісі, коло багаття, у холод і дощ.

Важливо пам'ятати, що від запропонованих обставин залежить темп дії та її ритм. Темп – це швидкість виконання дії (буває швидкий або повільний). Ритм – це рівень напруги дії. Чим важливіший результат дії, тим напруженіший її ритм. Суть ритму визначають по-різному. Ритм – це те, як стукає серце при виконанні дії, або ритм – це рівень готовності до дії. Ці поняття дуже пов'язані між собою. Тому в театральній практиці існує поняття – **темпоритм**, яке

відтворює співвідношення темпу й ритму сценічної дії. У виконанні вправ з уявними предметами корисно відпрацьовувати один і той самий ланцюг фізичних дій у різному темпоритмі, змінюючи запропоновані обставини. Важливо пізнати на власному досвіді значення і вплив темпоритму на сцені. Цікаві вправи, які допоможуть зорієнтуватися в цьому питанні, відчутти енергію темпу й ритму, набути певного досвіду, пропонує викладач Львівського училища культури і мистецтв у своїй книзі «Виховання акторської харизми» Р. Біль [2].

У роботі актора немає й не може бути готових рецептів. Але є можливості допомогти собі в пошуках органічної дії. Важливо, не наказувати своїй творчій природі, а спонукати її до активної дії за допомогою уваги, уяви й оцінки запропонованих обставин.

Наступний етап роботи актора над собою – це парні або групові етюди. Саме такі етюди навчають студентів справжньому спілкуванню та взаємодії з партнером. Будь-яка подія може стосуватися багатьох людей. Кожен оцінює її по-своєму, у кожного виникає своє сценічне завдання, що залежить від умов життя цієї людини, її характеру і ставлення до життя, її поглядів і світосприйняття.

У спілкуванні найяскравіше проявляється імпровізаційна сутність дії. Навіть обговоривши з партнером розвиток дії в етюді, не завжди можна передбачити, як саме партнер буде діяти, які «**пристосування**» використає. Від реакції партнера залежать ваша поведінка. Отже, партнери перебувають під впливом і самі впливають. Спілкування – найактивніший вид дії. Важливо, щоб увага в спілкуванні була загостреною, уява працювала активно, а оцінка запропонованих обставин була миттєвою й точною. Для початку можна виконувати парні й групові вправи з уявними предметами (пиляти дрова, нести дошку, працювати в кузні). Під час виконання таких вправ спілкування відбувається на рівні фізичних дій. Партнери досягають злагодженості в роботі. За допомогою тренінгів доцільно тренувати різні засоби спілкування (рухи,

міміку, мовлення). Згодом переходити до більш складних етюдів, які включають виправдане мовчання.

Групові етюди дуже важливі, оскільки в них великою мірою проявляється імпровізаційний момент. Кожен у ньому має своє сценічне завдання і свою лінію дії. Складні етюди готують студента до роботи над роллю, до створення образів. Працюючи над етюдами, важливо оволодіти умінням жити на сцені і не переривати лінії дії.

### **МЕТОДИЧНІ ПОРАДИ**

У підрозділі 3.3. необхідно звернути увагу на важливість тренінгів у професії актора та на етюд як форму засвоєння запропонованих обставин.

#### **Питання для самостійної роботи**

1. Дайте визначення терміна «акторський тренінг», поясніть його суть і методи проведення.
2. З'ясуйте, чому саме етюдний тренінг допомагає творчому вихованню майбутніх акторів.
2. Які основні принципи створення й виконання етюду.
3. Як ви розумієте суть імпровізаційної основи етюду, його логічної послідовності?
5. Виконайте вправи з уявними предметами (за основу можете взяти будь-яку фізичну (побутову) дію. Над вправою працюйте доти, поки не досягнете в дії повної точності й послідовності (бажано, щоб хтось проконтролював вас).
6. Створіть нові запропоновані обставини.
7. Придумайте етюд, зіграйте його й опишіть роботу над ним.

#### **Питання для самоконтролю**

1. Обґрунтуйте необхідність тренінгу для професійного розвитку актора.

2. Розкажіть про значення етюдної роботи у творчості актора.
3. Охарактеризуйте основні принципи етюдної роботи.
4. Поясніть, як створюється етюд.
5. Охарактеризуйте такі поняття, як: подія, конфлікт, композиція.
6. Виконайте вправу з уявними предметами й опишіть, як допомогли вам при цьому увага, уява й оцінка запропонованих обставин.

### **3.4. Тренінг з вивчення елементів сценічної дії**

#### **Тренінг на сценічну увагу**

1. Кожен студент уважно розглядає один із предметів, розкладених на столі, а потім, не дивлячись на нього, описує його.
2. Розглядає, а потім описує всі предмети на столі.
3. Окреслює лінію подальших дій:
  - попив чай і прибираю зі столу (мию чашку, витираю руки, чашку ставлю на поличку);
  - складаю речі (заношу кошик, ставлю термос, кладу бутерброд та ніж у кошик);
  - одягаю куртку, приміряю кашкет, взуваю черевики й оглядаю себе в дзеркало;
  - зібрався виходити, але згадав, що не попередив батьків (беру ручку, дістаю папір і пишу записку: «Поїхав на гриби. Не турбуйтеся! Повернуся надвечір»).
4. Студенти розглядають своїх однокурсників, а потім, не дивлячись на них, описують, хто в чому прийшов одягнений.
5. Студенти слухають, запам'ятовують й коментують звуки, які пролунали в коридорі, потім – на вулиці.

6. Студенти розповідають різні історії, а один з них, який сидить окремо, згодом переповідає, що він почув.

7. Вправа на дотик. Завдання: наосліп визначити відмінності між двома шматками тканини, портфелями, ручками, хустками тощо.

8. Вправа «Дзеркало». Двоє учасників стають навпроти. Один начебто дивиться у дзеркало, а другий є «відображенням» і повторює всі рухи першого. Ця вправа має певну особливість. Той, хто дивиться у «Дзеркало» виконує рухи лівою рукою, тоді як його «візаві» – правою (як у дзеркалі). Одночасність дій у цій вправі є визначальною. Тому перший студент має розпочати свої рухи повільно, щоб інший вчасно помічав їх і копіював. Перед «дзеркалом» можна робити гімнастику, зачісуватися, пудритися, протирати скло, зав'язувати галстук, голитися тощо.

9. Вправа «Тінь». Студент ходить по кімнаті, а за ним крок у крок інший, копіюючи його рухи і ловлячи їхній ритм.

10. «Арифмометр». Учасників 15 (14 – у колі і 1 ведучий). Десять чоловік – цифри від 0 до 9. Четверо – знаки: плюс, мінус, множення, ділення. Ведучий називає:  $5+9=?$  і плескає в долоні. Студент з цифрою «5» дає крок вперед, тоді студент зі знаком «плюс» плескає і особа з цифрою «9» теж виходить вперед. Усі двічі плескають, що означає знак рівності. Студенти з цифрами «1» і «4» виходять на два кроки – це означає, що дорівнює «14». Усі плескають тричі. Кінець.

### **Тренінг на сценічну уяву й фантазію**

1. Студенти слухають різні музичні твори, зримо уявляють сюжети, потенційно закладені в них. Список музичних творів, які можна рекомендувати для вільного фантазування:

- І. С. Бах – Арія для струнного оркестру. Прелюдія до мажор;
- В. А. Моцарт – Маленька нічна серенада;

- Г. Ф. Гендель – «Іуда Маккавей» (ораторія);
- Й. Гайдн – Симфонії («Прощальна», «Воєнна», «Мисливська»);
- Л. В. Бетховен – Симфонія № 5, 9;
- Ф. Шуберт – Симфонія до мажор, симфонія сі мінор (незакінчена);
- Р. Вагнер – «Перстень Нібелунга», «Трістан та Ізольда»;
- Ж. Бізе – музика до драми «Арлезіанка»;
- Ж. Бізе – Р. Щедрін – «Кармен – сюїта»;
- Ф. Шопен – Прелюдії;
- А. Дворжак – Слов'янські танці;
- Е. Гріг – музика до драми «Пер Гюнт»;
- К. Дебюссі – «Море»;
- М. Равель – «Болєро»;
- Дж. Гершвін – «Рапсодія в стилі блюз»;
- А. Онеггер – «Пасифік 231»;
- П. І. Чайковський – «Анданте кантабіле» із струнного квартету. «Лускунчик». «Лебедине озеро»;
- Д. Кабалевський – Концерт для скрипки з оркестром;
- А. Шнітке – Симфонії і квартети, інструментальні п'єси;
- А. Козлов (ансамбль «Арсенал») – джазові композиції;
- П. Маккартні – Дж. Леннон – «Будьте добрі», «Ніч після трудового дня», «На допомогу!», «Резинові душі», «Револьвер», «Жовтий підводний човен», «Оркестр Клубу Одиноких Сердець під орудою сержанта Пеппера», «Монастирська дорога», «Хай буде так!»;
- П. Маккартні – «Чорне дерево, біла кістка», «На крилах вітру», «Рем»;
- Пінк Флойд – «Зворотня сторона місяця», «Стіна», «Вам би тут побувати»;
- Квін – «Ніч в опері»;
- Емерсон, Лейк і Палмер – «Картинки з виставки»;
- Ллойд Вебер – інструментальні твори;



– Рік Вейкман – «Шість дружин Генріха VIII».

2. Ставимося до олівця як до зарядженого револьвера, гострої бритви, кинжалу, змії...

3. Ходимо по підлозі, як по гарячому піску, по болоті, по калюжі, по канату...

4. Пропонуємо вибрати будь-яке знайоме або малознайоме обличчя і постаратись уявити собі: яке в нього життя у всіх дрібницях – дитинство, юність, старість. Уявити собі цю людину на роботі, у колі сім'ї, на відпочинку, серед інопланетян.

5. Скласти оповідання з іменників. Завдання: скласти групове оповідання, використовуючи слова-іменники, щоб можна було простежити логіку. Умова: слова не повинні повторюватись. Наприклад: літо, сонце, сіно, жайворонок, літак, дим.

6. Робота над розвитком уяви з миттєвою реакцією. Завдання: тренувати внутрішнє бачення предмета. Наприклад, по стрічці конвеєра передається якась книжка. Що це означає? Придумує кожен студент: «Це торт»; «Це змія»; «Це ваза»; «Це міна»; «Це кошеня»...

7. Вправа «Повітря, вода і земля». Потрібно взяти три м'ячі різного кольору: білий – повітря; синій – вода; чорний – земля. Студенти передають м'яч, називаючи його потрібним словом: «повітря», «вода», «земля». Приймаючи м'яч потрібно назвати слово-іменник, яке асоціюється з тим чи іншим словом.

8. Потрібно уявити собі, що іграшки, які відображають тварин і людей, живі, і відповідно поводитися з ними.

9. Уважно роздивитися будь-який плакат, репродукцію, картину, комікс й уявити собі як можуть розвиватись дії довкола зображуваного.

10. Необхідно підібрати протилежне слово на означення певного предмета, поняття, явища тощо. Наприклад: білий – чорний; старий – молодий;

високий – низький; блакитне небо – червона земля і т. д. Знайти антипод людини, машини, тварини, пташки, книги, музики, пісні, футболу і т. д.

### **Тренінг на оцінку запропонованих обставин**

1. Узяти книгу. Це:

- а) перше видання віршів І. Франка;
- б) родинний альбом;
- в) збірка карикатур.

2. Поставити стілець. Це:

- а) друкарський верстат підпільної друкарні;
- б) формалістична скульптура;
- в) бракована продукція.

3. Узяти кілька речей (капелюхів, хустинок, поясів, годинників):

- а) обираю річ для самого себе;
- б) обираю для подарунка дорогій мені людині;
- в) обираю людині, яка для мене неприємна.

4. Читаю:

- а) нецікаве оповідання для уроку;
- б) смішне оповідання;
- в) страшне оповідання.

5. Пальто на вішаку:

- а) нове пальто моєї подруги;
- б) пальто незнайоме; цікаво, хто до нас прийшов;
- в) пальто, яке мені не до вподоби.

6. Виправдати пропоновані обставини і відчутти, що ви увійшли:

- а) до меморіального музею (кімнати видатного письменника);
- б) до кімнати, яку треба ремонтувати.

7. Ставлення до місця дії (складаємо вигородку із стільців).

а) стою на даху висотного будинку. Я потрапив з екскурсійною групою на горішній поверх висотної будівлі Київського університету. Вийшов на майданчик. Звідси видно всю столицю. Тут сонячно, добре. Спершись на парапет, милуюсь величною панорамою міста.

б) та ж сама вигородка із стільців, але це палуба річкового пароплава. Осінь. Я від'їжджаю з дому на навчання. Холодний вітер. Пароплав щойно вирушив. Якомога довше дивлюсь на пристань, звідки сестра махає мені хустиною.

8. Біля дверей:

а) дзвоню до своєї квартири;

б) дзвоню вночі до аптеки;

в) дзвоню до квартири з вікон якої мене чимось облили.

9. Заходжу до кімнати:

а) де сам живу;

б) де стеля потріскалась і може обвалитись.

10. Заходжу до комори:

а) де зберігаються смачні страви;

б) де водяться миші.

11. Студенти самостійно створюють пропоновані обставини і сюжети невеличких етюдів. Наприклад:

а) дзвоню до подруги і ховаюсь – жартома... Коли збагнув, що нікого немає вдома, то написав записку і просунув під двері.

б) підійшов до дверей своєї квартири та, як виявилось, загубив ключі від дверей. Але про всяк випадок дзвоню. Нікого немає. Йду шукати ключ.

### **Тренінг елементів емоційної пам'яті**

1. Уявіть собі школу, у якій би навчали:

– слона, собаку, корову, верблюда;

- ящірку, жабу, вужа, гадюку;
- сніг, іній, засніжені дерева;
- ніжність, жорстокість, кривду тощо.

## 2. Послухайте:

- пісню – веселу, сумну, жартівливу;
- гавкіт собак, цокіт копит, кроки людини;
- завивання вітру, шум дерев, стукіт граду;
- плач дитини, крики людини, сміх дівчини.

## 3. Понюхайте:

- троянду, конвалію, жасмин;
- бензин, каву, пиво;
- часник, цибулю, сушені гриби;
- свіжий хліб, засмаженого гусака, рибу.

## 4. Спробуйте на смак:

- цукор, сіль, гірчицю;
- морозиво, цукерки, мандарини;
- оцет, каву, лимонад;
- хрін, ябука, грушки тощо.

## 5. Відчуйте:

- теплий душ, холодний сніг, теплу піч;
- нащупайте під килимом ногою ключ;
- пальцями манку, цукор, крупу;
- відчуйте на голому тілі шерстяний светр;
- візьміть у руки кошеня, жабу, пташку.

## 6. Згадайте:

- випадок, коли вам було соромно;
- коли отримали несподіваний подарунок;
- коли злякалися злої собаки;
- коли втікали від переслідування;

- коли вас незаслужено образили;
- коли посварилися з коханим;
- коли переживали втрату дорогої вам людини;
- коли комусь заздрили.

7. Уявіть собі:

- літо, сонце, пісок, річка;
- зима, сніг, ялинка;
- пізня ніч, під дверима тихі голоси, щось упало в коридорі;
- приїхали додому, у хаті нікого немає, смачно пахне борщем;
- сідає сонце, вечоріє, пахне сіном.

### **Тренінг на акторське спілкування**

1. Перебуваючи в колі, встановіть з партнером контакт будь-якою частиною тіла – очима, руками, ногою тощо.
2. Відгадайте дію, розпочату партнером і завершіть її (вишивання, фарбування, моделювання...).
3. «Звіринець». Вправа, пов'язана з фантастичним перетворенням у тварину, рослину, комаху тощо. Це можуть бути мінієтуди за мотивами байок («Лисиця та журавель», «Змія та зозуля» тощо).
4. Читальний зал. Тривають збори. Дві подружки сидять у різних місцях. Їм необхідно залишити зал.
5. Потрібно викликати дівчину на побачення через щільно зачинене вікно.
6. Лікарня. Хворий не може говорити. Потрібно попросити сестру, щоб дала йому ручку й папір.
7. У засаді. На горизонті з'явилися силуети вовків. Потрібно подати сигнал товаришу.
8. Троє оперативників підкрадаються, щоб схопити небезпечного й озброєного злочинця.

## Висновки та узагальнення

Оскільки ідеї, характери, образи в театрі мають дійову основу, відтворюються, відображаються за допомогою сценічної дії, то дія є основним виражальним засобом сценічного мистецтва. Дія в сценічному мистецтві розвивається в часі і просторі, характеризуючи театр як просторово-часовий вид мистецтва. Сценічна дія має свої властивості: обґрунтованість, цілеспрямованість, продуктивність, логічність. Дія відрізняється від простого механічного руху й почуття, але є його збудником. Для того, щоб актор міг органічно діяти на сцені, йому необхідно володіти всім спектром своїх психофізичних якостей: внутрішніх (психічних) і зовнішніх (фізичних).

К. Станіславський назвав їх «елементами сценічної дії»: сценічною свободою, увагою, уявою, оцінкою запропонованих обставин, емоційною пам'яттю, спілкуванням. Доцільними та ефективними для розвитку елементів сценічної дії є акторські тренінги психофізичного апарату та робота над сценічними етюдами.

## СЛОВНИК ТЕРМІНІВ

**Актор** (фр. *acteur* – виконавець, лат. *actor* – діючий) – виконавець ролей у театрі, основний матеріал режисерського мистецтва. Стель, напрям і жанр мистецтва актора визначаються характером драматургії, національними особливостями театру, складом глядачів та постановочними принципами. Мистецтво актора завжди набуває типових ознак, характерних для стилю певної історичної епохи.

**Акторський тренінг** (англ. – *training*) – цілеспрямована, спеціально організована система виконання, яка неодноразово повторюється, це оволодіння, удосконалення і закріплення дій, умінь і навиків. В акторській техніці розрізняють тренінг зовнішній і внутрішній.

**Біомеханіка** (термін, введений В. Мейєрхольдом) – система акторського тренінгу, спрямована на розвиток умінь і навичок, за допомогою яких актор свідомо, точно і цілеспрямовано керує механізмом руху свого тіла.

**Біосценічний** (англ. *scenic bios*) – поняття, впроваджене Евдженіо Барба в антропологію театру: біологічно-фізіологічний рівень виконавського мистецтва.

**Вистава** – твір театрального мистецтва, який є результатом творчості режисера і колективу виконавців, адресований глядачам.

**Ефект відчуження** – один з основних принципів епічного театру Бертольда Брехта. Це незвичайне зображення звичайного, тобто позбавити подію чи характер усього очевидного, знайомого, зрозумілого і пробудити здивування і зацікавленість до них.

**Дія сценічна** – основний засіб втілення літературного змісту у драматичному театрі; основний виражальний засіб в акторському мистецтві. Вона цілеспрямована, усвідомлена, динамічна, конфліктна і видовищна.

У системі Станіславського умовно розрізняють такі види дій:

- **дія психічна**, метою якої є вплив на психіку партнера – на його почуття, свідомість, волю;
- **дія фізична**, мета якої – внесення змін у довкілля людини, що досягається за допомогою витрат фізичної енергії.

**Драма** (дав.-гр. δράμα – «дія», «діяння», «дійство») — рід літератури, предметом якого є цілісна дія, що простежується від зав'язки до розв'язки. У драмі життя, події зображено не через авторську оповідь, а через діалоги та вчинки дійових осіб. Драматичні твори призначені для постановки на сцені.

**Етюд** – вправи для розвитку й удосконалення акторської техніки, які складаються з різних сценічних дій, імпровізованих або заздалегідь розроблених.

**Етюдний метод** – один із допоміжних прийомів, який використовується при роботі методом дійового аналізу, сутність якого визначається тим, що після попереднього розбору п'єси аналізується шляхом пластичних етюдів як безсловесних, так і з імпровізованим текстом.

**Зав'язка** – елемент сюжету; вихідний момент у розвитку дії художнього твору. Вона, як правило, розпочинає основний конфлікт і збігається з першою головною подією.

**Запропоновані обставини** – факти художнього твору, явища й процеси, які відбуваються в житті акторів-персонажів і служать об'єктом їх психічного відображення, а також закони за якими створений світ персонажів п'єси. Запропоновані обставини – будь-які факти, які буквально зачіпають персонажа й актора і змушують діяти. Вони включають обставини п'єси, колективу, часу, місця дії й колективу виконавців.

**Затиск акторський** – термін К. Станіславського – напруга і скутість м'язів актора, яка паралізує й сковує його психофізичну діяльність. Виникає унаслідок невпевненості, високого інтелектуального контролю або відсутності правильного для ролі об'єкта уваги в актора.



**Імпровізація** – одна з головних особливостей акторської творчості – творення в процесі виконання. Імпровізаційне самопочуття актора, засноване на вмінні швидко й легко захопитися запропонованими обставинами п'єси, безпосередньо реагувати на них, фантазувати і знаходити в них свою поведінку.

**Композиція** (лат. «componere» – членування, зіставлення, поєднання) – членування і закономірний взаємозв'язок різнорідних елементів твору; співвідношення цілого й частин. Динамічна композиція конфлікту включає такі елементи: висхідна подія, експозиція, зав'язка, розвиток дії, кульмінація, спад дії, розв'язка, фінал.

**Конфлікт внутрішній** – зіткнення несумісних бажань, почуттів, соціальних або групових ролей у свідомості персонажа; внутрішня перепона до виконання дії.

**Конфлікт драматичний** (лат. conflictus – зіткнення, сутичка) – основне протиріччя драматичного твору, яке призводить до зіткнення думок, поглядів, світосприйняття, норм різних суспільних груп. Сторони конфлікту ведуть боротьбу за предмет конфлікту – об'єкт драматичної боротьби. Предметом конфлікту може бути людина, її свідомість, вчинок, соціальна група тощо.

**Кульмінація** (лат. culmen – вершина) – найголовніша за емоційним напруженням і значенням подія п'єси або вистави; переломний момент, коли загострення суперечностей досягло апогею.

**Метод фізичних дій** – створений в останні роки життя К. Станіславським метод репетиційної роботи над виставою. Суть методу полягає в тому, щоб складні, творчі, психологічні й філософські завдання конкретизувати через яскраву й чітку лінію фізичних дій, виконання яких служить формуванням в актора правдивого переживання, яке відповідає його творчим бажанням. Робота над роллю за методом фізичних дій ґрунтується на принципі «від простого – до складного, від фізичної дії – до переживання».

**Мистецтво** – одна з форм суспільної свідомості; вид людської діяльності, що відображає дійсність у конкретно-чуттєвих образах, відповідно до певних естетичних ідеалів.

**Мистецтво переживання** – за визначенням К. Станіславського – одна з основних течій в акторському мистецтві, яка потребує від актора, щоб він жив на сцені почуттями й думками персонажа. На відміну від мистецтва переживання, мистецтво удавання базується на тому, що актор може лише один раз пережити почуття зображуваного ним персонажа, і у виставі відтворити зовнішні прояви.

**Мистецтво удавання** – за визначенням К. Станіславського – одна з течій в акторському мистецтві – сценічна гра, яка полягає у здатності актора лише технічними прийомами відтворити зовнішню форму людських переживань, зовнішню сторону поведінки.

**Мізансцена** (фр. *mise en scène* – розташування на сцені) – розташування акторів на сцені в певному поєднанні з навколишнім речовим середовищем (декорації, реквізит тощо) в ті чи інші моменти вистави.

**Оцінка факту** – процес сценічного сприйняття нових запропонованих обставин і подій, які охоплюють: зміну об'єкта уваги, збирання ознак – від найнижчого до найвищого, установка нового відношення, народження нової цілі, нової дії.

**Перевтілення** – творча основа й головна визначальна ознака мистецтва актора школи переживання, суть якої полягає у здатності актора діяти на сцені в образі іншої людини – персонажа, якого він зображає в цій виставі. Актор ставить самого себе в запропоновані обставини ролі і працює від себе. Професійне вміння артиста трансформувати свою художню потребу в потребу зображуваної дійової особи становить основу перевтілення.

**Перетворення** (термін Леся Курбаса) – своєрідний троп, за допомогою якого режисер розкриває образний зміст сценічної дії. Перетворення – спосіб

образного інакомовлення, метафора, перенесення, що містить такі елементи: дієвість, гіперболізацію, метафоричність, просторово-часовий розвиток.

**Пластичність** (грец. plastikós – мистецтво ліпки) – у сценічному мистецтві – спільна гармонія, узгодженість, виразність дій і жестів актора.

**Подія** – у драмі – будь-яка зміна запропонованих обставин, яка впливає на взаємовідносини дійових осіб та їх поведінку, породжує нові потреби персонажів. Процес боротьби між персонажами, досягнення ними своїх цілей, задоволення потреб, яке викликане однією подією, зміною однієї суттєвої запропонованої обставини називається дійовим (подієвим) або режисерським епізодом. Назва подієвого епізоду визначається дієслівним іменником, який відповідає на запитання: «Що відбувається?» (Наприклад: «допит», «страта», «втеча», «спасіння»).

**Публічна самотність** – психофізичний стан, який характеризується зосередженістю актора на об'єкті, що знаходиться на сцені, і пов'язаний із запропонованими обставинами п'єси.

**Розв'язка** – це композиційна частина п'єси, якою вичерпується драматична боротьба і завершується розвиток сюжету; остання головна подія, яка вирішує конфлікт художнього твору.

**Свобода м'язів** – у системі Станіславського – елемент акторської техніки; вміння актора витратити мінімум енергії у процесі здійснення сценічної дії. Свобода м'язів – одна з умов органічної поведінки актора на сцені. Відсутність м'язової свободи свідчить про надто високий рівень самоконтролю актора на сцені.

**Система К. Станіславського** – розроблений К. Станіславським метод акторської роботи, який дозволяє актору створювати образ ролі, розкривати в ньому «життя людського духу» і втілювати його в художній формі. Система поділяється на дві частини: роботу актора над собою і роботу актора над образом у творчому процесі перевтілення. Основні принципи системи: життєва правда, ідейна активність (надзавдання), дієвість (дія – збудник сценічного

переживання й основний матеріал акторського мистецтва), органічність, творче перетілення в образ. Принципи системи реалізуються за допомогою створених К. Станіславським методів дієвого аналізу, етюдного і фізичних дій.

**Спілкування** – процес взаємодії акторів на сцені, який базується на обміні інформації, ідеї, емоції з ціллю зміни свідомості і поведінки партнера. Зміст спілкування передається в мові, жесті, міміці, пластиці, тощо. К. Станіславський виділяв такі етапи спілкування: орієнтування і вибір об'єкту, підхід до об'єкту, звернення на себе його уваги, зондування душі партнера, передача своїх бачень партнеру, відповідь партнера.

**Сценічне завдання** – мета, поставлена в конкретних запропонованих обставинах вистави, на досягнення якої спрямовані дії актора.

**Сценічний реалізм** – стиль у мистецтві, який зображає персонажів на сцені, близьких до реального життя. Реалістичні доктрини розглядалися ще античними греками та філософами періоду Середньовіччя, які вчили, що предмети видимого світу існують незалежно від людського відчуття й пізнання. Найбільший розквіт цього стилю припадає на XIX і XX століття. У мистецтві та літературі реалізм прагне до найдосконалішого опису явищ без ідеалізації.

**Театр** (грец. θέατρον – місце видовища) – заклад або колектив, діяльність якого спрямована на створення, публічне виконання та публічний показ творів театрального мистецтва.

**Темпоритм** (термін К. Станіславського) – це показник психологічної напруги, емоційної насиченості й степені мобілізованості дії, яку виконують. Темпоритм – показник рівня фізичної готовності до здійснення будь-якої дії.

**Театральне мистецтво** – вид сценічного мистецтва, що відображає життя за допомогою сценічної дії, яку виконують актори перед глядачем.

**Техніка актора** – сукупність задатків, здібностей, а також сформованих на цій основі навичок і вмінь, за допомогою яких актор може створювати умови для природної й органічної дії на сцені, тобто сценічної творчості.

*До елементів внутрішньої техніки*, за К. Станіславським, належать: увага, уява, почуття віри і правди, спілкування; пам'ять фізичних дій та відчуттів (емоціональна пам'ять).

*До елементів зовнішньої техніки* належать: релаксація, голос, дихання, дикція, координація рухів, відчуття ритму, відчуття часу, пластика.

*Тренінг* – спеціально організована й неодноразово повторювана система виконання, оволодіння, удосконалення і закріплення дій – фахових умінь і навичок. Основний напрямок акторського тренінгу – розвиток елементів внутрішньої й зовнішньої техніки і на їх основі здатності до перетворення.

Особливу увагу приділяв тренінгу К. Станіславський.

В. Мейєрхольд теоретично обґрунтував проблеми просторово-часової композиції й спеціального акторського тренінгу – біомеханіки.

Леся Курбас широко використовував у своїй практиці вправи, що розвивають спостережливість, увагу, уяву, почуття ритму, вміння будувати сценічний сюжет, працювати з аксесуарами та імпровізувати. Особливе місце в системі Леся Курбаса відведено методу «перетворення».

М. Чехов особливу увагу приділяв розвиткові «відчуття цілого». Він вважав, що це комплексна категорія, що включає динамічну просторову уяву й здатність образного сприйняття дійсності. Особливе місце в системі М. Чехова відведено вченню про «психологічний жест».

*Увага* – один з елементів акторської психотехніки – вміння актора активно зацікавлюватися й захоплюватися сценічним об'єктом, концентрувати думку і формувати до нього своє ставлення. К. Станіславський запровадив у практику театру термін «коло уваги» (мале коло уваги – один об'єкт; середнє – два, три; велике – чотири й більше). Здатність актора концентрувати свідомість на вигаданому сценічному об'єкті уваги, залишаючи глядача поза увагою, К. Станіславський назвав публічною самотністю.

*Я в запропонованих обставинах* – у системі К. Станіславського – це основний принцип роботи актора над роллю та його існування у виставі.

*«Якби»* – у системі Станіславського – прийом роботи актора, спрямований на знаходження справжньої, продуктивної й доцільної дії. Актор створює у своїй уяві запропоновані обставини і ставить перед собою питання: як би я діяв, якщо б ці обставини були не вигадкою, а справжньою реальністю. Життєвий досвід, логіка, натренована уява, емоційна пам'ять, увага й воля допоможуть знайти відповідь. Так, за допомогою *«якби»* досягається перетворення в театрі переживання.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Антонен Арто и современная культура : материалы межвузовской конференции г. СПб, 24–27 октября 1996 г. СПб. : СПб ГАТИ, 1996. С. 128–130.
2. Біль Р. І. Виховання акторської харизми : методичний посібник. Вінниця : Нова книга, 2013. 232 с.
3. Богатирьов В. О. Ідеї Леся Курбаса та традиції виховання актора в українській театральній школі. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. Володимира Гнатюка. Сер. Мистецтвознавство*. Тернопіль, 2010. № 1. С. 148–153.
4. Бондарчук С. Український театр і українська драма. Театр «Березіль». *Сільський театр*. Харків, 1927. № 8. С. 31–32.
5. Брук П. Пустое пространство. Секретов нет. М. : Артист. Режиссер. Театр, 2003. 376 с.
6. Брук П. Блуждающая точка: Статьи. Выступления. Интервью / перев. с англ. М. Ф. Стронина, предисл. Л. А. Додина. СПб.; М. : Артист. Режиссёр. Театр, 1996. 270 с.
7. Василько В. С. Народний артист УРСР О. С. Курбас. Замість передмови. *Лесь Курбас: спогади сучасників* / за ред В. С. Василька. К. : Мистецтво, 1969. С. 5–37.
8. Велимчаниця О. Лесь Курбас і експресіонізм. *Кіно-Театр*. К., 2007. № 3. С. 12–13.
9. Верхацький М. Скарби великого майстра. *Лесь Курбас: спогади сучасників* / за ред В. С. Василька. К. : Мистецтво, 1969. С. 307–326.
10. Видатний митець ХХ століття : (До 120-річчя від дня народж. Леся Курбаса) : біобібліогр. інформ. посіб. / уклад.: Г. М. Єрофєєва, Л. О. Сашкова, Л. М. Федотова, Н. Ю. Казанцева. Харків : ХОУНБ, 2007. 72 с.
11. Гірняк Й. Й. Спомини. Нью-Йорк : Сучасність, 1982. 473 с.

12. Глумова-Глухарева Э. И. Драматургия Бертольда Брехта. М. : Высшая школа, 1962. 81 с.
13. Данилов С. С. Очерки по истории русского драматического театра. М.–Л. : Искусство, 1948. 588 с.
14. Деррида Ж. Театр жестокости и закрытие представления. СПб. : Академический проект, 2000. С. 293–316.
15. Заворотній О. Т. Психофізична техніка та тренінг актора : навч. посіб. Рівне : РДГУ, 2006. 270 с.
16. Клековкін О. Ю. Mise en scene: Ідеї. Концепції. Напрями. К. : ІПСМ, 2017. 800 с.
17. Клековкін О. Ю. Theatrica. Практика сцени : лексикон. К. : Арт Економі, 2010. 447 с.
18. Клековкін О. Ю. Лесь Курбас: Система і метод. Полемічні нотатки. *Український театр*. К., 1999. № 4. С. 27–30.
19. Кнебель М. О. Вся жизнь. М. : ВТО, 1967. 587 с.
20. Крег Е. Г. Про мистецтво театру. К. : Мистецтво, 1974. 320 с.
21. Курбас Л. Філософія театру : упоряд. М. Г. Лабінський. К. : Основи, 2001. 917 с.
22. Курбас Л. Березіль : із творчої спадщини : упоряд. та авт. прим. М. Г. Лабінський. К. : Дніпро, 1988. 530 с.
23. Лекция, по свидетельству Е. К. Зиллер-Беловицкой, прочитана американским актерам в Голливуде в сентябре 1955 г. Перевод В. В. Воронина. URL: <https://drugie-berega.my1.ru/publ/theatre/27-1-0-27>.
24. Лимаренко Л. І. Застосування акторського тренінгу в підготовці майбутніх учителів художньої культури. *Педагогічний процес: теорія і практика* : зб. наук. пр. К., 2003. Випуск 2. С. 38–44.
25. Мейерхольд В. Э. Формальный метод: Антология русского модернизма : в 3 т. Москва; Екатеринбург : Кабинетный ученый, 2016. Т. 3 : Условность. С. 503–752.



26. Неллі В. О. Про режисуру. К. : Мистецтво, 1977. 208 с.
27. Немирович-Данченко В. И. О творчестве актера. М. : Искусство, 1973. 426 с.
28. Немирович-Данченко В. И. Театральное наследие : в 2 т. / сост., ред., примеч.: В. Я. Виленкин. М. : Искусство, 1954. Т. 1. 442 с.
29. Полищук В. Актёрский тренинг Михаила Чехова. М. : АСТ, ВКТ, 2010. 256 с.
30. Родари Дж. Грамматика фантазии: введ. в искусство придумывания историй : пер. с итал. Ю. А. Добровольской. М. : Прогресс, 1990. 191 с.
31. Станиславский К. С. Собрание сочинений в 9 т. / ред. и авт. вступ. ст. А. М. Смелянского; коммент. Г. В. Кристи и В. В. Дыбовского. М. : Искусство, 1989. Т. 2. Ч. 1. 511 с. URL: [teatr-lib.ru/Library/Stanislavsky/selfwork](http://teatr-lib.ru/Library/Stanislavsky/selfwork).
32. Станиславский К. С. Собрание сочинений в 9 т. / общ. ред., А. М. Смелянского; вступит. ст. Б. А. Покровского, коммент. Г. В. Кристи и В. В. Дыбовского. М. : Искусство, 1990. Т. 3. Ч. 2. 508 с. URL: [teatr-lib.ru/Library/Stanislavsky](http://teatr-lib.ru/Library/Stanislavsky).
33. Станиславский К. С. Собрание сочинений в 9 т. / сост., вступит. ст., подгот. текста, комм. И. Н. Соловьевой. М. : Искусство, 1993. Т. 5. Кн. 1. 630 с. URL: [teatr-lib.ru/Library/Stanislavsky](http://teatr-lib.ru/Library/Stanislavsky).
34. Станиславский К. С. Собрание сочинений в 9 т. / сост., ред., вступ. ст., коммент. И. Н. Виноградской. М. : Искусство, 1994. Т. 6. 638 с. URL: [teatr-lib.ru/Library/Stanislavsky/T\\_6](http://teatr-lib.ru/Library/Stanislavsky/T_6).
35. Старицький М. «За двома зайцями». Бібліотека української літератури. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=1341>.
36. Стрельчук В. О. Імпровізація як важливий чинник виховання майбутніх режисерів естради. *Вісник КНУКіМ. Серія : Мистецтвознавство*. 2015. Вип. 33. С. 155–159.
37. Сурков Е. Д. Путь к Брехту / Театр: Пьесы. Статьи. Высказывания : в 5 т. М. : Искусство, 1965. Т. 5/1. URL: [http://lib.ru/INPROZ/BREHT/breht0\\_2.txt](http://lib.ru/INPROZ/BREHT/breht0_2.txt).

38. Театр. енциклопедія Вікіпедія – вільна енциклопедія, укр. мова. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A2%D0%B5%D0%B0%D1%82%D1%80>.
39. Филиппов В. А. Актёр Южин. Опыт. Характеристики. М., Л. : ВТО, 1941. 147 с.
40. Френкель М. А. Актор і предметний світ сцени. *Український театр*. 1979. № 4. С. 5–8.
41. Фруктова Т. С. Антропологічний поворот ігрової концепції театру Єжи Гротовського: естетика нової чуттєвості : наук. зап. *НаУКМА. Сер. Теорія та історія культури*, К., 2009. Т. 88. С. 9–14.
42. Чехов М. А. Воспоминания. Письма. М. : Локид-Пресс, 2001. 668 с.
43. Чехов М. А. Литературное наследие : в 2-х т. М. : Искусство, 1986. Т. 2 : Об искусстве актёра. 462 с.
44. Чехов М. А. Об искусстве актёра. М. : Искусство, 1999. 271 с.
45. Чехов. М. О технике актёра. Учебник по актерскому мастерству. URL: [https://mdeksperiment.org/etv\\_page.php?page\\_id=31&album\\_id=17&category=Library](https://mdeksperiment.org/etv_page.php?page_id=31&album_id=17&category=Library).
46. Чечель Н. П. Акторська школа Леся Курбаса і кіно. *Кіно-Театр*. К., 2007. № 3. С. 12.
47. Шкуро А. Театр Арто: життя як наслідування мистецтва. *Мистецтво*. 2018. 4 червня. URL: <http://theoutlook.com.ua/article/7215/teatr-arto-zhittya-yak-nasliduvannya-mistetstva.html>.

## СПИСОК РЕКОМЕНДОВАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Азы актёрского мастерства / сост. Е. Р. Ганелин. СПб. : Речь, 2002. 239 с.
2. Акторська майстерність корифеїв : зб. статей / упоряд.: І. О. Волошин. К. : Мистецтво, 1973. 184 с.
3. Бармак А. А. Семь шагов к театру. Книга для начинающих. М. : ГИТИС, 2016. 264 с.
4. Барнич М. М. Майстерність актора. Техніка «обману» : навч. посібник, видання 2-ге, виправлене та доповнене. К. : Ліра-К, 2016. 304 с.
5. Бартоу А. Актёрское мастерство: американская школа. М. : Альпина Паблише, 2015. 408 с.
6. Білан Т. О. Історія театру : навч. посіб. Дрогобич : редакційно-видавничий віділ ДЛПУ імені Івана Франка, 2015. 94 с.
7. Бояджиєв Г. Н. Душа театру. К. : Мистецтво, 1983. 271 с.
8. Брук П. Жодних секретів. Думки про акторську майстерність і театр. Львів : вид. центр ЛНУ ім. І. Франка, 2005. 136 с.
9. Василько В. С. Про перевтілення в мистецтві актора. К. : Знання, 1976. 230 с.
10. Волицька І. В. Театральна юність Леся Курбаса: (проблема формування творчої особистості). Львів : Ін-т народознавства НАН України, 1995. 152 с.
11. Гвоздев А. А. История европейского театра. М. : Либроком, 2012. 336 с.
12. Гиппиус С. В. Актёрский тренинг. Гимнастика чувств. СПб. : Прайм-ЕВРОЗНАК, 2006. 377 с.
13. Горчаков Н. М. Режиссерские уроки Станиславского. М. : Искусство, 1952. 96 с.
14. Грачева Л. В. Тренинг внутренней свободы. Актуализация творческого потенциала. СПб. : Издательство «Речь», 2005. 60 с.
15. Грачева Л. В. Психотехника актёра : учебное пособие. М. : Лань, 2015. 384 с.

16. Гринишина М. О. Театральна культура рубежу ХІХ–ХХ століть: Реалізм. Дискурс. Київ : Фенікс, 2013. 344 с.
17. Грицан А. В. Виховання режисера: психофізичний та інтелектуальний тренінг : навч. посібник для студ. вищих навч. закл. К. : Техніка, 2005. 128 с.
18. Дробот О. В. Професійна свідомість керівника : навч. посіб. К. : Талком, 2016. 340 с.
19. Єрмакова Н. П. Березільська культура: історія, досвід. К. : Фенікс, 2012. 512 с.
20. Єрмакова Н. П. Лесь Курбас – театральний педагог. *Проблеми театральної освіти в Україні* : матеріали наукової конференції. К. : ВВП «КОМПАС», 2003. С. 9–11.
21. Зайцев В. П. Майстерність артиста і ведучого : навч. посіб. для студ. вищих навч. закл. К. : НАКККіМ, 2016. 233 с.
22. Захава Б. Е. Мастерство актёра и режиссёра : учеб. пособие, 5-е изд. М. : РАТИ–ГИТИС, 2008. 432 с.
23. Захава Б. Е. Современники. Вахтангов. Мейерхольд. СПб. : Лань, 2017. 412 с.
24. Кипнис. М. Ш. Актёрский тренинг. М. : АСТ; СПб. : Прайм–ЕВРОЗНАК, 2008. 250 с.
25. Козак Б. М. Життя і творчість Леся Курбаса. Львів; К.; Харків : Літопис, 2012. 656 с.
26. Кокорин А. К. Вам привет от Станиславского : учебное пособие. М. : Просвещение, 2002. 222 с.
27. Колмановский Э. С. Книга о театральном актёре. Л. : Искусство, 1984. 224 с.
28. Кордон М. В. Українська та зарубіжна культура : навч. посібник. К. : Центр учбової літератури, 2007. 584 с.
29. Кристи Г. В. Воспитание актёра школы Станиславского. М. : Искусство, 1968. 455 с.

30. Лесь Курбас : спогади сучасників / за ред. В. С. Василька. К. : Мистецтво, 1969. 359 с.
31. Лідер Д. Д. Театр для себе. К. : Факт, 2014. 104 с.
32. Мар'яненко І. О. Сцена. Актори. Ролі. К. : Мистецтво, 1964. 290 с.
33. Мокульский С. С. История западноевропейского театра : учеб. пособие. М. : Худож. лит-ра, 1936. Ч.1. 600 с.
34. Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ століття / редкол. В. Сидоренко (голова) та ін. К. : Інтертехнологія, 2006. 1054 с.
35. Немирович-Данченко В. И. Театральное наследие : в 2 т. / сост., ред., примеч.: В. Я. Виленкин. М. : Искусство, 1952. Т. 1. 442 с.
36. Олійник Л. А. До питання виховання акторів на першому курсі. *Проблеми театральної освіти в Україні* : матеріали наукової конф., м. К. : ВВП «Компас», 2003. С. 12–21.
37. Петров В. А. Нулевой класс актёра. М. : Искусство, 1985. 80 с.
38. Полищук В. Актёрский тренинг Михаила Чехова. М. : АСТ, ВКТ, 2010. 256 с.
39. Сарабьян Э. Актёрский тренинг по системе Станиславского. Как быть максимально естественным и убедительным. М. : Харвест, 2011. 221 с.
40. Сарабьян Э. Большая книга актёрского мастерства. Уникальное собрание тренингов по методикам величайших режиссёров: Станиславский. Мейерхольд. Чехов. Товстоногов. М. : АСТ, 2016. 789 с.
41. Сахновський-Панкеев В. О. Драма і театр. К. : Мистецтво, 1982. 132 с.
42. Станиславский К. С. Система Станиславского. Работа актёра над собой. М. : Т 8, 2016. Ч 1. 632 с.
43. Станиславский К. С. Этика. М. : Искусство, 1962. 46 с.
44. Станиславский К. С., Гиппиус С. В. Полный курс актёрского мастерства. М. : АСТ, 2016. 784 с.
45. Топорков В. О. О технике актёра. М. : Искусство, 1954. 124 с.

46. Фунтусов В. П. Тренинг актёрской психотехники. М. : Искусство, 2012. 236 с.
47. Чехов М. А. Путь актёра. М. : АСТ, 2016. 512 с.
48. Чехов М. А. Тайны актёрского мастерства. Путь актёра. М. : АСТ, 2009. 560 с.
49. Шаварський О. М. Як стати актором. К. : Логос, 2011. 572 с.
50. Шихматов Л. М. Сценічні етюди. К. : Мистецтво, 1968. 180 с.