

НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ
ІНСТИТУТ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА
КАФЕДРА РЕЖИСУРИ ТА АКТОРСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ ІМЕНІ НАРОДНОЇ
АРТИСТКИ УКРАЇНИ ЛАРИСИ ХОРОЛЕЦЬ

«ЗАТВЕРДЖУЮ»

Перший проректор
з науково-педагогічної роботи
Людмила СТЕПАНЕНКО
«31» серпня 2022 р.

РОБОЧА ПРОГРАМА НАВЧАЛЬНОЇ ДИСЦИПЛІНИ
ТВОРЧІ МЕТОДИ АКТОРСЬКОГО МИСТЕЦТВА
XX–XXI ст.
для здобувачів вищої освіти

Галузь знань	02 «Культура і мистецтво»
Спеціальність	026 «Сценічне мистецтво»
Освітній рівень	другий (магістерський)
Освітня програма	«Акторська майстерність»
Спеціалізація	
	(за наявності)
Вид дисципліни	обов'язкова
Форма навчання	<u>денна, заочна</u>
Навчальний рік	<u>2022/2023</u>
Кількість кредитів ECTS	<u>4/120</u>
Мова викладання, навчання й оцінювання	<u>українська</u>
Форма підсумкового контролю	<u>екзамен</u>

Викладач: Шлемко Ольга Дмитрівна

Пролонгація за рішенням науково-методичної ради НАКККіМ

УДК 792.036(075.8)

Розробник:

ШЛЕМКО Ольга Дмитрівна, кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри режисури та акторської майстерності імені народної артистки України Лариси Хоролець, заслужена артистка України.

ПОГОДЖЕНО:

директор інституту
сучасного мистецтва

Михайло
КУЛИНЯК

ЗАТВЕРДЖЕНО:

в.о. зав. кафедри режисури та
акторської майстерності імені народної
артистки України Лариси Хоролець

Віктор
ГИРИЧ

Протокол № 1 від «29» серпня 2022 р. Протокол № 1 від «29» серпня 2022 р.

Погоджено з гарантом освітньої програми «Акторська майстерність»

Гарант освітньої програми Світлана САДОВЕНКО

Схвалено науково-методичною радою Академії

Протокол від «30» серпня 2022 р. № 5

Голова науково-методичної ради Людмила СТЕПАНЕНКО

© Шлемко О. Д., 2022

© НАКККіМ, 2022

1. ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА НАВЧАЛЬНОЇ ДИСЦИПЛІНИ

1. Анотація (опис) навчальної дисципліни (у т. ч. міждисциплінарні зв'язки):

Навчальна дисципліна «Творчі методи акторського мистецтва ХХ–ХХІ ст.» передбачена ОПП «Акторська майстерність» другого (магістерського) рівня. Відповідно до навчального плану навчальна дисципліна є обов'язковою і вивчається здобувачами вищої освіти на першому курсі протягом третього семестру. Формою підсумкового контролю є екзамен.

У робочій програмі подано анотації до лекцій, завдання до практичних і семінарських занять, а також для самостійної роботи. Особливістю цієї робочої програми є подання розширеного варіанту анотацій, що дає підстави означити цей нормативний документ як своєрідну робочу програму-конспект.

Навчальна дисципліна «Творчі методи акторського мистецтва ХХ–ХХІ ст.» має міждисциплінарний зв'язок з такими дисциплінами: «Мистецтво актора», «Мистецтво художнього слова», «Методика викладання сценічної майстерності», «Цілісний аналіз драматургічних творів», «Музика в сценічному мистецтві».

Мета дисципліни: виховання високопрофесійного фахівця, здатного використати набуті знання, вміння, навички щодо методів акторського мистецтва у своїй професійній акторській діяльності.

Завдання курсу – надати здобувачам знання, вміння, навички щодо:

- методів акторського мистецтва в українському театрі (корифеї, Лесь Курбас, Б. Ступка та ін.);
- методів акторського мистецтва в європейському театрі (Б. Брехт, А. Арто, Є. Гротовський);
- методів акторського мистецтва в російському театрі (К. Станіславський, Є. Вахтангов, М. Чехов, В. Меєрхольд);
- методів акторської підготовки провідних американських митців: Л. Страсберга, С. Адлер, С. Мейзнера, У. Хаген, І. Чаббак.
- специфіки роботи актора в різноманітних театральних жанрах;
- створення художніх образів різноманітними засобами акторської виразності;
- різних форм взаємозв'язку актора з режисером;
- побудови дійової лінії персонажа;
- видів акторського тренажу;
- виховання образного бачення, художнього мислення, уяви, фантазії, ритмічності, пластичності, музичності, емпатії;
- оволодіння методикою дійового аналізу п'єси і ролі;
- використання засобів сценічної виразності: вербальних і невербальних, костюма, гриму, світла, музичного оформлення;
- досягнення живого контакту з аудиторією;
- здатності використовувати набуті знання, вміння та навички у власній професійній діяльності.

4. Компетентності, яких набуває здобувач при вивченні дисципліни

відповідно до освітньо-професійної програми:

Загальні компетентності (ЗК):

ЗК1. Здатність до спілкування державною мовою усно і письмово.

ЗК2. Здатність здійснення міжнародної культурної та наукової комунікації.

ЗК3. Здатність уявляти сучасну картину світу на основі цілісної системи гуманітарних знань, орієнтуватися в цінностях життя та культури.

ЗК4. Володіння культурою мислення, усвідомлення мети та вибору шляхів її досягнення.

ЗК5. Вміння виявляти, ставити та вирішувати проблеми.

ЗК7. Здатність проявляти розвинуті комунікативні та адаптивні особистісні властивості, працювати і взаємодіяти з іншими людьми у різних творчих ситуаціях. Здатність працювати в команді.

ЗК8. Здатність до критики та самокритики

ЗК9. Здатність вибудовувати і реалізовувати стратегію і тактику свого інтелектуального, культурного, професійного саморозвитку та самовдосконалення.

ЗК10. Здатність толерантно сприймати культурні різниці, цінувати та поважати різноманітності та мультикультурності.

ЗК12. Здатність оцінювати та забезпечувати якість виконуваних робіт.

Спеціальні (фахові, предметні компетентності (СК):

СК02. Вміння на особистісному високому професійному рівні створювати, реалізовувати і висловлювати власні художні концепції.

СК09. Здатність збирати, аналізувати, синтезувати художню інформацію та застосовувати її в процесі виконавської та педагогічної інтерпретації.

СК11. Здатність планувати педагогічну діяльність, окреслювати цілі та завдання виховання та навчання з врахуванням вікових та індивідуальних особливостей учня.

СК12. Здатність здійснювати режисерсько-акторську, редакторську, менеджерську діяльність у сфері сценічного мистецтва.

СК15. Здатність сприймати новітні концепції в сфері акторської майстерності, сценічного виконавства, театрознавства, методології, театральної педагогіки та свідомо поєднувати інновації з усталеними вітчизняними та світовими традиціями.

СК16. Здатність здійснення аналізу сучасних проблем культури і мистецтва, розуміння філософської та соціальної природи мистецтва.

СК17. Здатність визначення культурно-мистецьких явищ та виявлення закономірностей розвитку сценічних видовищних мистецтв.

СК22. Здатність до використання професійно-профільованих знань при здійсненні постановки синтетичного за своєю природою сценічного твору, участі у складі творчої групи в процесі його підготовки.

СК25. Вміння проектувати та проводити пошукові та розвідувальні роботи в театральній педагогіці, сценічному мистецтві, художньому (акторському) виконавстві та мистецтвознавстві.

5. Програмні результати навчання (ПРН):

ПРН1. Набути концептуальні знання, включаючи певні знання сучасних досягнень в сценічному мистецтві та виробництві.

ПРН4. Виявити знання сутності процесів навчання й виховання у вищій школі, їх психолого-педагогічних основ; методів формування навичок самостійної роботи й розвитку творчих здібностей і логічного мислення особистості.

ПРН7. Уміти використовувати набуті знання під час професійної мистецької сценічної діяльності в якості творчого працівника (актора).

ПРН10. Уміти критично мислити та узагальнювати проблеми сучасного мистецтва під час професійної діяльності.

ПРН11. Уміти самостійно працювати над сценічним втіленням різних за жанрами літературних творів засобами сценічного мовлення; застосовувати грим для підкреслення характеру сценічного героя згідно із засвоєними теоретичними знаннями; уміти професійно володіти своїм тілом, рухами та пластикою.

ПРН12. Уміти встановлювати соціально-психологічний комунікативний контакт, індивідуально орієнтовану взаємодію, що забезпечує творчий характер процесу професійної діяльності і навчання на високому мистецькому рівні.

ПРН13. Уміти доносити власні думки та творчі ідеї, висновки, знання та їх обґрунтування до осіб, які є творчими працівниками, чи тих, хто навчається сценічному мистецтву.

ПРН14. Розуміти значення культури як форми людського існування, цінувати різноманіття та мультикультурність світу і керуватися у своїй діяльності сучасними принципами толерантності, діалогу і співробітництва.

ПРН17. Виявляти відповідальність за розвиток мистецьких знань і професійних практик, оцінку стратегічного розвитку мистецтва, творчого та навчального колективу.

ПРН18. Вільно застосовувати основні принципи творчого розвитку сценічного мистецтва, намагаючись впливати на соціокультурні зміни.

ПРН19. Креативно мислити відповідно до проблематики сценічного мистецтва, генерувати ідеї, бути рішучим у провадженні нових стратегій.

Програма навчальної дисципліни складається з 4 модулів:

1. Завдання дисципліни. Методи акторського мистецтва К.С. Станіславського та його послідовників
2. Методи акторського мистецтва українського театру
3. Методи акторського мистецтва європейського театру
4. Методи акторського мистецтва провідних американських діячів театрального мистецтва

2. СТРУКТУРА НАВЧАЛЬНОЇ ДИСЦИПЛІНИ

(для денної форми навчання)

№ з/п	Назва розділу і теми	Кількість годин						
		денна форма						
		Усього	у тому числі					
Л	С		П	Інд.	Л.	М.К.	С.р.	
МОДУЛЬ 1. ЗАВДАННЯ ДИСЦИПЛІНИ. МЕТОДИ АКТОРСЬКОГО МИСТЕЦТВА К. С. СТАНІСЛАВСЬКОГО ТА ЙОГО ПОСЛІДОВНИКІВ								
1.1.	Предмет, мета та завдання дисципліни. Генеза методів акторської гри	2,5	0,5		1			1
1.2.	Система К.С. Станіславського та виховання актора театру переживання	6	1		2			3
1.3.	Метод акторського мистецтва Є.Б. Вахтангова	4,5	0,5		2			2
1.4.	Біомеханіка В.Е. Меєрхольда	4,5	0,5		2			2
1.5.	Метод акторського мистецтва М.О. Чехова	5	1	1	1			2
1.6.	Метод дійового аналізу п'єси і ролі	5,5	0,5		2			3
1.7.	Модульний контроль № 1	2					2	
	Разом за 1 модуль	30	4	1	10		2	13
МОДУЛЬ 2. МЕТОДИ АКТОРСЬКОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ								
2.1.	Акторське мистецтво театру корифеїв	4,5	0,5		2			2
2.2.	Метод акторського мистецтва П.К. Саксаганського	5,5	0,5		2			3
2.3.	Метод перетворень Леся Курбаса та виховання нового актора – «розумного Арлекіна»	7	1	1	2			3
2.4.	Метод автентичного акторського мистецтва Гуцульського театру Гната Хоткевича	5,5	0,5		2			3
2.5.	Метод акторського мистецтва Б. Ступки	5,5	0,5		2			3
2.6.	Модульний контроль № 2	2					2	
	Разом за 2 модуль	30	3	1	10		2	14
МОДУЛЬ 3. МЕТОДИ АКТОРСЬКОГО МИСТЕЦТВА ЄВРОПЕЙСЬКОГО ТЕАТРУ								
3.1.	Епічний театр Б. Брехта як підґрунтя для нового методу акторської гри	5,5	0,5		2			3
3.2.	Ефект відчуження як складова методу акторської гри	7,5	0,5		3			4
3.3.	Метод акторського мистецтва театру Жорстокості А. Арто	6,5	0,5		2			4
3.4.	Методика виховання Є. Гротовським актора – «Перформера»	8,5	0,5	1	3			4
3.5.	Модульний контроль № 3	2					2	
	Разом за 3 модуль	30	2	1	10		2	15

МОДУЛЬ 4. МЕТОДИ АКТОРСЬКОГО МИСТЕЦТВА ПРОВІДНИХ АМЕРИКАНСЬКИХ ДІЯЧІВ ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА								
4.1.	Специфіка акторської підготовки в США	4,5	0,5	1	2			1
4.2.	Метод акторської підготовки Стелли Адлер	5,5	0,5		2			3
4.3.	Метод акторської підготовки Сенфорда Мейснера	5,5	0,5		2			3
4.4.	Метод акторської підготовки Лі Страсберга	5,5	0,5		2			3
4.5.	Метод акторської підготовки Ути Хаген	3,5	0,5		1			2
4.6.	Метод акторської підготовки Іванни Чаббак	3,5	0,5		1			2
4.7.	Модульний контроль № 4	2					2	
	Разом за 4 модуль	30	3	1	10		2	14
	Разом за дисципліну	120	12	4	40		8	56

(для заочної форми навчання)

№ з/п	Назва розділу і теми	Кількість годин						
		Усього	Заочна форма					
			у тому числі					
		л	с	п	інд.	лаб.	м.к.	с.р.
МОДУЛЬ 1. ЗАВДАННЯ ДИСЦИПЛІНИ. МЕТОДИ АКТОРСЬКОГО МИСТЕЦТВА К.С. СТАНІСЛАВСЬКОГО ТА ЙОГО ПОСЛІДОВНИКІВ								
1.1.	Предмет, мета та завдання дисципліни. Генеза методів акторської гри	3,5			0,5			3
1.2.	Система К.С. Станіславського та виховання актора театру переживання	6	0,5		0,5			5
1.3.	Метод акторського мистецтва театру Є.Б.Вахтангова	4,5			0,5			4
1.4.	Біомеханіка В.Е. Меєрхольда.	4,5			0,5			4
1.5.	Метод акторського мистецтва М.О. Чехова	6	0,5		0,5			5
1.6.	Метод дійового аналізу п'єси і ролі	5,5			0,5			5
	Разом за 1 модуль	30	1		3			26
МОДУЛЬ 2. МЕТОДИ АКТОРСЬКОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ								
2.1.	Акторське мистецтво театру корифеїв	5,5			0,5			5
2.2.	Метод акторського мистецтва П. Саксаганського	6	0,5		0,5			5
2.3.	Метод перетворень Леся Курбаса та виховання нового актора – «розумного Арлекіна»	6,5	0,5		1			5
2.4.	Метод автентичного акторського мистецтва Гуцульського театру Гната Хоткевича	4,5			0,5			4
2.5.	Метод акторського мистецтва Б. Ступки	5,5			0,5			5
2.6.	Модульний контроль № 1.	2					2	

	Разом за 2 модуль	30	1		3			2	24
МОДУЛЬ 3. МЕТОДИ АКТОРСЬКОГО МИСТЕЦТВА ЄВРОПЕЙСЬКОГО ТЕАТРУ									
3.1.	Епічний театр як підґрунтя для нового методу акторської гри.	6,5			0,5				6
3.2.	Метод відчуження Б. Брехта	8	0,5		0,5				7
3.3.	Метод акторського мистецтва театру Жорстокості А. Арто	7,5			0,5				7
3.4.	Методика виховання Є. Гротовським актора – «Перформера»	8	0,5		0,5				7
	Разом за 3 модуль	30	1		2				27
МОДУЛЬ 4. МЕТОДИ АКТОРСЬКОГО МИСТЕЦТВА ПРОВІДНИХ АМЕРИКАНСЬКИХ ДІЯЧІВ ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА									
4.1.	Специфіка акторської підготовки в США	4,5	0,5						4
4.2.	Метод акторської підготовки Стелли Адлер	5,5			0,5				5
4.3.	Метод акторської підготовки Сенфорда Мейзнера	5,5			0,5				5
4.4.	Метод акторської підготовки Лі Страсберга	5,5	0,5						5
4.5.	Метод акторської підготовки Ути Хаген	4,5			0,5				4
4.6.	Метод акторської підготовки Іванни Чаббак	4,5			0,5				4
	Разом за 4 модуль	30	1		2				27
	Разом за дисципліну	120	4		10			2	104

3. ПРОГРАМА НАВЧАЛЬНОЇ ДИСЦИПЛІНИ

МОДУЛЬ 1. ЗАВДАННЯ ДИСЦИПЛІНИ. МЕТОДИ АКТОРСЬКОГО МИСТЕЦТВА К.С. СТАНІСЛАВСЬКОГО ТА ЙОГО ПОСЛІДОВНИКІВ

Тема 1.1. Предмет, мета та завдання дисципліни. Гене́за методів акторської гри

Анотація до лекції 1.1.

Метою дисципліни є глибоке вивчення мистецтва актора, опанування базовими фаховими знаннями в галузях теоретичного та практичного сценічного мистецтва, необхідними для професійної діяльності актора театру.

Професійне навчання актора, методика акторської гри є проблемою, якій приділяють значну увагу діячі театрального мистецтва ще від часів виникнення в Давньому Римі професійних театрів. Від I ст. до н. е. у Римі відкривали спеціальні акторські школи. Одну з таких відвідував Цицерон з метою вдосконалення красномовства. За часів Римської імперії сформувалися головні уявлення про інструменти акторського ремесла, серед яких основними визнавали слово, жест, пластику. Вчителі акторської майстерності та самі актори, опановуючи премудрості професії, застосовували певні засоби, однак перевагу надавали природному акторському таланту. Але ні загальної системи, ні концепції, ні методики акторського мистецтва, окрім використання постійної маски персонажа, створено не було, хоча в античному театрі маска – головний інструмент майстерності виконання образу, який забезпечує розвиток словесної та фізичної дії.

Суттєвий внесок у театральну справу здійснив Д. Дідро – французький філософ-просвітник, драматург, енциклопедист. Концепція творчості актора викладена ним у творі «Парадокс про актора». Сценічна теорія Д. Дідро спрямована проти крайнощів акторського суб'єктивізму, індивідуалізму, який, на його думку, заважає актору вивчати людську природу та суспільне життя. Вчений стверджував, що актор повинен мати «холодну голову», «абсолютний» самоконтроль, свідомий технічний розрахунок, щоб викликати у глядача реакції, які відповідають певному образу. Дені Дідро бачив мету театру, як і інших мистецтв, у створенні «ідеальних образів». Він вважав, що актор не повинен «грати свій особистий характер», бо це призводить до примітивізму в акторському ремеслі. У цьому Д. Дідро близький до естетичних позицій Г.Е. Лессінга – просвітника і драматурга. При цьому Д. Дідро не заперечував акторського натхнення і не наголошував на акторській техніці.

Михайло Щепкін (1788–1863), драматичний актор, співак (бас), реформатор українського та російського театрів, заклав основи теорії та практики сценічного реалізму, «театру переживання», перевтілення у сценічний образ. Його метод базувався на відтворенні правди життя, але не простому копіюванні її, а художньому осмисленні та розкритті її внутрішнього змісту. Його учнями та послідовниками на українській сцені були М. Кропивницький, М. Заньковецька, М. Садовський, П. Саксаганський.

Романтичне акторське мистецтво багато в чому підготувало реалістичну систему гри, що зайняла в середині та другій половині XIX ст. панівне становище на європейській сцені (мистецтво Т. Сальвіні, Е. Дузе в Італії, Сари Бернар у Франції та ін.). Реалістична драматургія вимагала від акторського мистецтва розкриття соціальних закономірностей у суспільному розвитку, трактування характеру його обумовленості громадським середовищем і епохою.

Першою конкретною і змістовною концепцією роботи актора у сценічному мистецтві є практичний посібник Франсуа Дельсарта (1811–1871) – французького співака, вокального педагога і теоретика сценічного мистецтва – «Міміка. Характер. Жести».

У надрах МХТ визріла теорія К.С. Станіславського, склалася методологія виховання актора – система Станіславського, яка мала величезний вплив на світове акторське мистецтво. Під керівництвом Станіславського та В.І. Немировича-Данченка у МХТ було виховано плеяду визначних акторів. К. Станіславський переглянув старі засоби творчості та знайшов нові шляхи в акторському мистецтві. Одним із питань, яке поставив і практично вирішив режисер, було опанування внутрішнього життя ролі через її зовнішній, матеріальний прояв, через логіку дії та поведінки людини, що як нитку, розплутує складний клубок людських відносин.

Протягом останніх десятиліть естетика сценічного перевтілення, способи існування актора в образі еволюціонували в бік злиття актора з втіленим персонажем. Це відбувалося в силу різноманітних об'єктивних причин і обставин, серед яких чільне місце належить впливу кінематографа, з його докладною виразністю і абсолютною достовірністю крупних планів.

Метод акторського мистецтва – це комплекс сценічних виражальних засобів актора, його психотехніка, спосіб праці над роллю, створення образу персонажа та взаємодії з глядачем.

План

1. Предмет, мета та завдання дисципліни.
2. Генеза методів акторської гри.
3. Метод акторського мистецтва.

Практичне заняття до теми 1.1. № 1

Мета: засвоїти предмет, мету, завдання дисципліни та генезу методів акторської гри.

Практичні завдання

1. Предмет, мета та завдання дисципліни.
2. Генеза методів акторської гри.
3. Метод акторського мистецтва.

Завдання для самостійної роботи до теми 1.1.

Практичні завдання

1. З'ясувати предмет, мету та завдання дисципліни.
2. Розкрити генезу методів акторської гри.
3. З'ясувати методи акторського мистецтва.
4. Розкрити поняття «метод акторського мистецтва».
5. Опрацювати літературу з теми заняття.

Література: 12, 13, 15, 16, 18, 24, 25, 27, 30, 33, 34, 37, 41, 42, 47, 65, 66.

Тема 1.2. Система К.С. Станіславського та виховання актора театру переживання

Анотація до лекції 1.2.

Кінцевим етапом творчого процесу в акторському мистецтві, з точки зору К.С. Станіславського, є створення сценічного образу через органічне творче перетворення актора у цей образ. Принцип перевтілення є вирішальним принципом системи. Де немає художніх образів, там немає і мистецтва. Але мистецтво актора – вторинне, виконавське; актор у своїй творчості спирається на інше мистецтво – на мистецтво драматурга.

Не себе в образі має любити актор, вчить К.С. Станіславський, а образ у собі. Не для того актор має виходити на сцену, щоб ілюструвати самого себе, а для того, щоб розкривати перед глядачем створюваний ним образ. Величезне значення надавав К.С. Станіславський зовнішньої характерності та мистецтва перевтілення актора. Принцип перевтілення – один із наріжних каменів системи К.С. Станіславського, яка містить низку прийомів сценічної творчості. Один з них полягає в тому, що актор ставить самого себе в запропоновані обставини і в роботі над роллю йде від себе. Однак це чудове правило іноді отримує таке помилкове тлумачення і практичне застосування, що в результаті виходить дещо прямо протилежне тому, що хотів К.С. Станіславський. Система вимагає створення образу, через перевтілення і характерність, а іноді виходить те саме нескінченне «самопоказування», проти якого так рішуче протестував великий реформатор театру.

П'ять основних засад системи К.С. Станіславського, на які має спиратися професійне (сценічне) виховання актора:

- 1) принцип життєвої правди;
- 2) принцип ідейної активності мистецтва, який знайшов своє вираження у вченні про надзавдання;
- 3) принцип, що стверджує дію як збудник сценічних переживань і основного матеріалу в акторському мистецтві;
- 4) принцип органічності творчості актора;
- 5) принцип творчого перетворення актора в образ.

Система К.С. Станіславського має універсальний, позачасовий і загальний характер. Актор добре грає тільки в тих випадках, коли його гра

підпорядковується природним, органічним законам акторської творчості, що корениться у самій природі людини. Гра великих талановитих акторів завжди стихійно підкорялася і підпорядковувалася цим законам. Це відбувалося і тоді, коли не існувало не лише системи Станіславського, а й самого Костянтина Сергійовича. Оскільки система не що інше, як практичне вчення про природні органічні закони творчості, то звідси й випливає, що коли б актор не грав – хоч би двісті років тому, якщо він грав добре, тобто переконливо, щиро, заразливо, він неодмінно грав «за системою Станіславського», незалежно від того, усвідомлював він це, чи не усвідомлював, діяв навмисно або стихійно підкорявся голосу свого таланту, вимогам самої матері-природи. Станіславський не вигадував законів акторського мистецтва, він їх відкривав. У цьому його велика історична заслуга.

Говорячи про професійне виховання актора, необхідно наголосити, що ніяка театральна школа не може і не повинна ставити собі завдання дати рецепти творчості, навчити грати. Навчити актора створювати найнеобхідніші для творчості умови, усувати внутрішні та зовнішні перешкоди, що лежать на шляху до органічної творчості, розчищати йому дорогу – ось найважливіші завдання професійного навчання. Однак рухатися розчищеним шляхом учень повинен сам. Художня творчість – це органічний процес. Навчитися творити лише шляхом засвоєння технічних прийомів неможливо.

План

1. Причини виникнення системи театального мистецтва К.С. Станіславського.
2. Сутність системи К.С. Станіславського.
3. П'ять основних засад системи К.С. Станіславського, на які має спиратися професійне (сценічне) виховання актора.

Практичне заняття до теми 1.2. № 2

Мета: опанувати систему К.С. Станіславського, з'ясувати методику виховання актора театру переживання.

Практичні завдання

1. Сутність системи К.С. Станіславського.
2. П'ять основних засад системи К.С. Станіславського, на які має спиратися професійне (сценічне) виховання актора.
3. Виховання актора театру переживання.

Завдання для самостійної роботи до теми 1.2.

Практичні завдання

1. З'ясувати сутність системи К. С. Станіславського.
 2. Розкрити п'ять основних засад системи К.С. Станіславського, на які має спиратися професійне (сценічне) виховання актора.
 3. Засвоїти методику виховання актора театру переживання.
 4. Опрацювати літературу з теми заняття.
- Література:* 6, 8, 13, 30, 31, 33, 44, 48, 50, 60.

Тема 1.3. Метод акторського мистецтва Є.Б. Вахтангова

Анотація до лекції 1.3.

Євген Багратіонович Вахтангов – (1883, Владикавказ – 1922, Москва) – радянський актор, режисер театру, фундатор і керівник (з 1913 року) Студентської драматичної (в подальшому «Мансурівської») студії, яка в 1921 році стала Третьою студією МХТ, а з 1926 року – театром ім. Євгена Вахтангова.

Крім Першої та Мансурівської студій Є. Вахтангов викладав і в Другій студії МХТ, читав лекції за системою К. Станіславського у «Культур-лізі», у Пролеткульті, в студіях Б.В. Чайковського та А.О. Гунст. У Шаляпінській студії він проводив репетиції «Зеленого папуги». Працював на Пречистенських курсах робітників. Брав участь в організації Пролетарської студії робітників Замоскворецького району, організував Народний театр біля В. Кам'яного мосту, де грала Мансурівська студія.

Робота в різних студіях давала Є. Вахтангову величезний людський і акторський матеріал. Він жадібно та пристрасно любив акторів. І завжди намагався ближче дізнатися про людину, з якою спілкувався, випробувати її творчі можливості, у кожній людині знайти актора. Незважаючи на велику кількість колективів, в яких працював Вахтангов, головною справою його життя слід вважати все ж таки Третю студію. Цій студії було віддано особливо багато душевних сил, і саме тут формулювалися багато театральних ідей Вахтангова.

Принцип студійності. Виховання актора Є. Вахтангов починав не з роботи над зовнішньою технікою, і навіть не з внутрішньої техніки, але з самого поняття «стадійності». Вахтангов вважав, що надмірна гонитва за художніми насолодами шкідлива для молодого артиста. Студія – це така установа, яка ще не має бути театром. Студієць повинен зберігати чистоту перед богом мистецтва, не бути цинічним у дружбі та суворо дотримуватися етичних норм. Велику дисципліну МХТ Вахтангов перетворив на театральну магію. «Студійність, – говорив Вахтангов, – це, насамперед, дисципліна. Немає дисципліни – немає студії».

У Третій студії було створено своєрідну ієрархію її учасників відповідно до міри їхньої студійності. Ступінь таланту при цьому окремо не враховувалася. Студійці ділилися на: 1) дійсних членів студії; 2) членів студії; 3) членів-змагань. Студією управляли збори дійсних членів, які за результатами року переводили змагань у члени, або зовсім виключали зі студії. Пізніше структуру студії було змінено. Було створено Раду, яку не обирали, а «визнавали».

Заняття вели блискучі актори МХТ, Першої студії (Бірман, Гіацинтова, Пижова) та найстаріші члени Студії. Після проходження початкового курсу студійці потрапляли у своєрідну педагогічну асистентуру, займалися зі знову прийнятими. У Третій студії накопичувальний період був дуже довгим. Перші збори відбулися наприкінці 1913 року, а повноцінні вистави почали

випускатися лише 1918-го. Після реорганізації студії 1919-го року Вахтангов заявив, що часи мансурівської студії, яка п'ять років формувала групу акторів, закінчилися. Студія вступає на новий шлях – шлях трупи. Потрібне нове життя, нова етика, нові взаємини.

Принцип студійності було доповнено нерозривною формулою: «Школа – Студія – Театр». Три в одному. Студія зберігає сам дух мистецтва. Школа виховує професійних акторів певного типу, єдиної естетики. Театр – місце справжньої творчості актора. Не можна створити театр. Театр може утворитися лише сам собою, зберігаючи у собі школу та студію.

Таким чином, формула «Студія – Школа – Театр» є постійною та універсальною для будь-якого справді творчого театрального колективу.

«Школа». Хоч Є. Вахтангов і зазначав, що головна помилка шкіл у тому, що вони беруться навчати, тим часом, як треба виховувати – у своїй власній педагогічній діяльності він водночас *виховував і навчав*. Завдання педагога визначалися ним так: знайти індивідуальність учня, розвинути його природні здібності та «спрагу творчості», щоб в актора не було відчуття: «не хочу грати». Дати прийоми та методи підходу до роботи над роллю у театрі – навчити володіти увагою, розбирати п'єсу на шматки. Виробити зовнішню техніку, внутрішню техніку, розвинути фантазію, темперамент, смак – другу природу актора.

Наголошуючи постійно щодо високої місії студії, Є. Вахтангов заявляв, що театральна релігія – це той бог, якому вчить молитися Костянтин Сергійович. Як і у К. Станіславського, мова у Є. Вахтангова йшла, насамперед, про затиски і свободу м'язів, яка неможлива без зосередженості, уваги, без спрямованості уваги на певний об'єкт. Творити можна лише тоді, коли є віра у важливість своєї творчості. Для віри потрібне виправдання, тобто розуміння причини кожної дії, становища, стану. Є. Вахтангов виділяв низку елементів, які повинен вміти виправдовувати актор: 1) позу; 2) місце; 3) дію; 4) стан; 5) низку нескладних положень. Завдання педагога – за допомогою вправ розвинути в акторові здатність до виправдання всього сценічного життя.

Акторська віра ґрунтується на особливій сценічній наївності. Актор не може не знати, що він перебуває на сцені, але завдяки вірі може правдиво відгукуватися почуттям на вигадку. Все існування актора на сцені підпорядковане певному сценічному завданню. Завдання існує в кожному момент акторської гри, і саме воно визначає і віру, і внутрішнє коло актора. На думку Вахтангова, сценічне завдання складається з трьох елементів: 1) з дієвої мети (для чого я вийшов на сцену), 2) бажання (заради чого я здійснюю цю мету) та 3) способу виконання, або пристосування. Є. Вахтангов був переконаний, що сценічним завданням може бути лише дія, але не почуття.

У Є. Вахтангова при роботі над роллю йшлося завжди про внутрішнє перетворення актора, про «вирощування» образу (зерна ролі) у його душі. У вахтангівській методиці роботи актора над роллю зовнішнє та внутрішнє завжди співіснувало на рівних. Кожна фізична дія в театрі повинна мати внутрішнє виправдання, а будь-яка характерність не може бути «приліпленою»

– вона не примус, а природний стан, зовнішній вираз певної внутрішньої сутності.

Є. Вахтангов не любив довгих розборів п'єс за столом, але відразу шукав дію, намагався відчувати тип образності п'єси та психологічну сутність окремих персонажів. Він невтомно пропонував артистам фантазувати навколо ролі. Вахтангов-режисер вчив актора в роботі над роллю звертати основну увагу не на слова, а на дії та почуття, які ховаються за діями, тобто на підтекст, на підводні течії.

Вахтангов-режисер впливав на акторів різними способами. Його основним творчим способом був показ. Показуючи актору, Є. Вахтангов діяв сугестивним способом, тобто шляхом навіювання, прагнучи не просто змусити виконавця зробити щось, але «розворушити» його фантазію в пошуках правильного здоров'я. Він заражав актора і своїм темпераментом, і своєю наївною вірою в образ. Мрія про актора-імпровізатора, який грає від «зерна» ролі, була однією з улюблених ідей Вахтангова.

Свій театральний метод Є. Вахтангов незадовго перед смертю став називати «*фантастичним реалізмом*», заявляючи, що принцип «у театрі не повинно бути жодного театру» має бути відкинтий. У театрі має бути саме театр. При цьому режисер не відмовлявся від принципів психологічного реалізму, від внутрішньої духовної техніки актора. Він, як і раніше, вимагав від акторів справжності почуттів, заявляв, що справжнє сценічне мистецтво настає тоді, коли актор сприймає за правду те, що він створив своєю сценічною фантазією.

План

1. Творчий шлях Є. Вахтангова.
2. Принцип стадійності.
3. Формула «Школа – Студія – Театр».
4. Завдання театрального педагога.
5. Сценічне завдання та його елементи.
6. Методика роботи актора над роллю.
7. Показ як творчий спосіб роботи з акторами Є. Вахтангова.
8. Метод «фантастичного реалізму».

Практичне заняття до теми 1.3. № 3

Мета: засвоїти метод акторського мистецтва Є. Б. Вахтангова.

Практичні завдання

1. Театральна педагогіка Є. Вахтангова.
2. Принцип стадійності.
3. Формула: «Школа – Студія – Театр».
4. Завдання театрального педагога.
5. Сценічне завдання та його елементи.
6. Методика роботи актора над роллю.
7. Показ як творчий спосіб роботи з акторами Є. Вахтангова.
8. Метод «фантастичного реалізму».

Завдання для самостійної роботи до теми 1.3.

Практичні завдання

1. З'ясувати особливості театральної педагогіки Є. Вахтангова.
2. Розкрити принцип стадійності.
3. З'ясувати формулу: «Школа – Студія – Театр».
4. Засвоїти завдання театального педагога.
5. Розкрити сценічне завдання та його елементи.
6. Розкрити методіку роботи актора над роллю.
7. З'ясувати особливості методу «фантастичного реалізму».
8. Опрацювати літературу з теми заняття.

Література: 27, 42.

Тема 1.4. Біомеханіка В. Е. Меєрхольда

Анотація до лекції 1.4.

Всеволод Емільович Меєрхольд (справжнє ім'я – *Карл Казимир Теодор Меєрхольд*) (1874, Пенза – 1940, Москва) – російський і радянський театральний режисер, актор, педагог. Один із реформаторів театру, розробник оригінальної системи фізичного вдосконалення актора – біомеханіки.

З 1902 року почалася самостійна режисерська робота В. Меєрхольда. Він очолив разом з О. Кошеверовим групу молодих акторів у Херсоні, яка називалася «Товариство нової драми». З 1902 по 1905 роки В. Меєрхольд здійснив постановку 170 вистав. У цей час почалося формування мистецької програми режисера, пов'язаної з поетикою символізму, з принципами та стилістикою умовного театру. Найповніше ця стилістика втілювалася в Петербурзькому театрі імені В.Ф. Комісаржевської, де в 1906 році В. Меєрхольд став головним режисером. У 1908 році В. Меєрхольд був запрошений до складу режисури петербурзьких імператорських театрів. Він 10 років пропрацював в Олександрійському та Маріїнському театрах, поставив там 21 драматичну і 10 музичних вистав.

У 1913 році відкрилася студія В. Меєрхольда, де він розвивав ідею виховання актора, який впевнено володіє своїм тілом, голосом, здатного в потрібному темпі та ритмі виконати будь-яке завдання режисера. У книзі «Про театр» (1913) він теоретично обґрунтував концепцію «умовного театру», протиставлену сценічному натуралізму.

Після революції 1917 року, яку Меєрхольд вітав, він брав активну участь у роботі Театрального відділу Народного комісаріату освіти. У 1918 році він першим ыз видатних діячів театру вступив у члени ВКП(б), співпрацював з Театральною радою, а після переїзду уряду до Москви став заступником завідувача відділення Петроградського ТЕО Наркомпросу.

У 1921 році В. Меєрхольд організував Вищі режисерські майстерні, на базі яких у 1922 році було створено Державний інститут театального мистецтва (ГИТИС), при якому існував театр ГІТІСу. У 1923 році він був

офіційно перейменований у Театр імені Всеволода Меєрхольда (ТІМ), з 1926 року – Державний театр імені Всеволода Меєрхольда (ГОСТІМ).

Режисерська діяльність В. Меєрхольда з 1920-х рр. зосередилася в Театрі імені Всеволода Меєрхольда, який він очолював з 1920 по 1938 рік. Там він поставив 26 п'єс, більша частина з яких належала сучасним радянським авторам. Незважаючи на це, театр був звинувачений у відриві від радянського життя і від радянської літератури, в тязі до письменників, які виявилися ворогами народу, в протистоянні загального курсу на соціалістичний реалізм.

7 січня 1938 року постановою Комітету в справах мистецтв при Раднаркомі СРСР ТІМ був ліквідований як такий, що займає «чужі радянському мистецтву, наскрізь буржуазні формалістичні позиції». У ці трагічні дні К. Станіславський не побоявся простягти опальному митцеві руку підтримки. В. Меєрхольд на запрошення К. Станіславського перейшов у його оперний театр. Однак 7 серпня 1938 року К. Станіславський помер і вже ніщо не могло врятувати опального В. Меєрхольда.

Метод біомеханіки В. Мейєрхольда вчить артиста організовувати та контролювати свій психофізичний апарат у просторі та часі сценічної дії. Тіло артиста – машина, він – машиніст. Усе починається з думки, за допомогою якої організовується та контролюється дія, емоція приборкується і теж контролюється артистом. Це своєрідний рух канатом, де відхід від організації та контролю, неприборкання емоції відразу провокує втрату рівноваги, а значить – падіння. Біомеханічний артист спостерігає за своїм тілом, «прислуховується» до нього, управляє собою і виконує керовані рухи. В. Мейєрхольду був необхідний новий артист, що володіє усвідомленням свого місця в багатоскладовій композиції сценічної дії та готовий, свідомо користуючись своїм тілом і голосом, відповідально брати участь у творчому процесі. Способом «народження» такого артиста стала біомеханіка, яка змінила парадигму акторської роботи. Створений шляхом експерименту, біомеханічний тренінг не є технікою акторської гри, що підлягає наслідуванню. Це, швидше, сценарій «підготовленого досвіду», який можна актуалізувати, дозволяючи акторові зрозуміти загальні принципи, які керують професією і, дотримуючись їх, створювати композицію власних дій у будь-якому контексті. Ідея біомеханіки спрямована на те, щоб артист зрозумів, яким чином він повинен конструювати дію. Це рівень його розуміння того, що відбувається в тілі, що треба робити, щоб тіло почало певним чином функціонувати.

Біомеханічна система В. Мейєрхольда може бути визначена не тільки як спосіб акторської підготовки та сценічного вираження, але і як аспект (не до кінця закінчений, однак досить певний) глобальної театральної системи. При цьому слід мати на увазі, що під театральної системою слід мати на увазі «відносини між драматургією, сценою, акторською грою і глядачами». Саме між відносинами цих чотирьох елементів: сценічного простору, публіки, акторської гри і драматичного матеріалу, доповнені режисером і його роллю, виражаються головні особливості творчості В. Мейєргольда, а в цих рамках і теорія біомеханіки.

Головні принципи біомеханіки можна підсумувати так:

- творчістю актора є творчість пластичних форм у просторі;
- мистецтвом актора є вміння правильно використовувати виразні засоби свого тіла;
- шлях до образу і до почуття треба починати не з переживання і не з осмислення ролі, не зі спроби засвоїти психологічну сутність явища, взагалі не «зсередини», а ззовні – починати з руху.

Звідси випливали і **головні вимоги до актора**: починати з руху може тільки такий актор, який чудово натренований, володіє музичною ритмічністю і легкою рефлекторною збудливістю. Для цього природні дані актора повинні бути розвинені систематичними тренуваннями.

Головна увага приділяється *ритму і темпу* акторської гри. *Головна вимога* – музична організованість пластичного і словесного малюнка ролі. Такими тренуваннями могли стати тільки спеціальні біомеханічні вправи.

Мета біомеханіки – технологічно підготувати «комедіанта» нового театру до виконання будь-яких найскладніших ігрових завдань. **Девіз біомеханіки** – цей «новий» актор, «який все може», це всемогутній актор.

План

1. Творчий шлях В. Мейєрхольда.
2. Метод біомеханіки.
3. Головні принципи біомеханіки.
4. Головні вимоги до актора.
5. Мета та девіз біомеханіки.

Практичне заняття до теми 1.4. № 4

Мета: засвоїти метод біомеханіки В.Е. Мейєрхольда.

Практичні завдання

1. Метод біомеханіки.
2. Головні принципи біомеханіки.
3. Головні вимоги до актора.
4. Мета та девіз біомеханіки.

Завдання для самостійної роботи до теми 1.4.

Практичні завдання

1. З'ясувати метод біомеханіки В.Е. Мейєрхольда.
2. Розкрити головні принципи методу біомеханіки.
3. Розкрити головні вимоги до актора.
4. Вказати мету та девіз біомеханіки.
5. Опрацювати літературу з теми заняття.

Література: 25, 27.

Тема 1.5. Метод акторського мистецтва Михайла Чехова

Анотація до лекції 1.5.

Михайло Чехов (1891, Санкт-Петербург – 1955, Беверлі-Гіллз, Каліфорнія, США) – видатний актор, чільний представник театральної педагогіки, головним призначенням театру вважав виховання релігійності, тобто духовності.

М.О. Чехов був одним із яскравих учнів К.С. Станіславського, який згодом набув світової популярності. Він потрапив до МХТ у 1912 р. на запрошення К. Станіславського, через рік уже працював під керівництвом Є. Вахтангова та Л. Сулержицького. М. Чехов багато чому навчився в маститих режисерів, що надалі допомогло йому у власній творчості, написанні театральних праць, формуванні авторської системи підготовки актора.

Так, наприклад, на відміну від К. Станіславського, який вважав, що актор має йти до ролі «від себе», тобто з огляду на «правду переживань», М. Чехов зазначав, що акторське «Я» – носій егоцентричної акторської свідомості – не може виступати як матеріал ролі, оскільки це, в кращому разі, призводить до «нудьги» на сцені. Осмислення того, що художній образ – це щось очищене від повсякденних почуттів актора, посприяло розумінню М. Чеховим того, що світ художніх образів існує поза людиною.

На творчість М. Чехова мала вплив антропософія Р. Штайнера, австрійського доктора філософії, окультиста та соціального реформатора. Саме на основі комбінування антропософії Р. Штайнера та методу К. Станіславського М. Чехов почав розробляти власний «психофізичний» підхід до сценічного виконавства.

М. Чехов висунув концепцію створення сценічного образу актора, яка не входить до системи К. Станіславського, – *концепцію імітації*. У її рамках актору належало створити образ в *уяві*, а потім імітувати внутрішні та зовнішні якості.

Отже, головна відмінність системи М. Чехова від системи К. Станіславського полягає в різноманітному осмисленні процесу роботи над образом – замість позиціонування образу як результату акторської діяльності М. Чехов зробив його щоденним матеріалом для роботи, сформувавши нову концепцію створення сценічного образу актора – *концепцію імітації*, відповідно до якої актор має створювати образ у власній уяві, а потім імітувати внутрішні та зовнішні якості.

М. Чехов звернувся до творчих можливостей акторської уяви та відмовився від використання в грі особистих переживань, вважаючи, що емоційний досвід кожного окремого індивідуума перебуває в іншому вимірі, ніж «ідеальна» галузь мистецтва. Перехід до методу фантазування (тобто уяви) та імітації образу стало початком відмежування М. Чехова від театру К. Станіславського і початок власного пошуку ідеальної природи акторського мистецтва зокрема, і театрального загалом.

У своїй праці «*Про техніку актора*» М. Чехов виділив і описав принципи, що регулюють організацію репетиційного процесу.

1. **Уява та увага.** Цей принцип вимагав при організації репетиційного процесу приділяти особливу увагу образам персонажів, вчив актора «активно чекати». Для його реалізації був підготовлений цілий комплекс вправ, головною метою якого виявився розвиток уяви та, зрештою, досягнення особливого творчого стану.

2. **Атмосфера.** Значна увага приділялася створенню атмосфери як засобу особливого зв'язку між актором і глядачем під час вистави, розглядалися її види.

3. **Індивідуальне почуття дії** з певним забарвленням. Цей принцип полягав у тому, що надавалося «певне емоційне забарвлення» сценкам або цілим постановкам, що давало актору інформацію, як слід рухатися на сцені, «не шукати емоції».

4. **Психологічний жест.** Режисер повинен враховувати, що первинним буде жест, а лише потім емоції, які він може викликати. Спеціально для відпрацювання цього було створено комплекс вправ, який допомагав прибрати зайвий «натуралізм», додати фарб і розмаху техніці актора.

5. **Втілення образу та характерність.** Цей принцип пропонував втілення образу актором не відразу, а поступово, частинами, що допомагало уникнути перевантаження актора, його органів сприйняття. Особлива увага приділялася характерності, описувалися елементи характеру і те, як акторові слід було аналізувати та імітувати «характер» на сцені.

6. **Імпровізація.** Особливо важливим і складним у вихованні актора є формування у нього творчого начала, тобто «актора-творця». Існує актор, здатний лише на дослівне відтворення тексту та вдалих прийомів гри, вироблених на репетиціях, але більшою варіативністю та впевненістю, кращою технікою гри володітиме актор, здатний на імпровізацію. Усі згадані принципи перебували у безпосередньому взаємозв'язку один з одним.

Згадані положення стали **основою педагогічної системи М. Чехова**, допомогли визначити мету й умови для організації підготовки актора, а також визначили розробку М. Чеховим особливого комплексу вправ і методів навчання. Головною метою навчального (і репетиційного) процесу було формування не лише психотехніки актора, а й досягнення ним особливого стану – «збудження творчого пориву».

У системі вправ, запропонованих М. Чеховим, простежується динаміка оволодіння прийомами гри від простих до найскладніших: репетиційний процес розбивався на компоненти, переходити від одного до іншого слід було крок за кроком. Пропонувалося розпочинати роботу з простих вправ на увагу, що мало привести до поліпшення гри актора.

Велику роль у своїй діяльності М. Чехов відводив етюдному методу, за допомогою якого можна домогтися імпровізаційного стану, вільного самопочуття, мовою мистецтва це означає боротьбу у вибудованому конфлікті за законами драматургії. Цей метод передбачав відпрацювання трьох компонентів акторської психотехніки: 1) виховання творчої особи; 2) формування внутрішньої психотехніки; 3) розвиток зовнішньої техніки. Чехов наголошував на важливості попередньої роботи з актором – визначення

трьох важливих питань: хто ми (характеристика дійових осіб), ким є один одному (розстановка дійових осіб у конфлікті), які обставини (подієвий ряд), у яких ми діятимемо, і, головне, що слугувало відправною точкою конфлікту, якою є висхідна авторська запропонована обставина.

Важливе значення під час підготовки та виховання актора М. Чехов відводив *театральному колективу*. Він вважав, що «хоч би який був талановитий актор, він не може повною мірою виявити своє обдарування, якщо внутрішньо ізолює себе від колективів».

Критикуючи і заперечуючи «систему К. Станіславського», М. Чехов проте багато в чому спирався на погляди та розробки свого вчителя, можна стверджувати, що створене ним практичне керівництво було покращеною версією системи підготовки актора психологічного театру. Якщо порівнювати системи К. Станіславського та М. Чехова, то можна дійти загального основного положення: головна якість актора, що виділяється обома режисерами, – *уява*, адже інших якостей, як голос, зовнішні дані, гнучкість тіла, недостатньо. *Основна різниця* полягала у роботі з образами. У К. Станіславського образ був *кінцевим результатом роботи*, якщо вона проведена правильно і успішно, а у М. Чехова – *щоденним матеріалом* для роботи. М. Чехов, досліджуючи питання акторської психотехніки, виявив протиріччя поглядам Станіславського з його «я в передбачуваних обставинах». Так, у К. Станіславського актор шукав подібність між «я» і персонажем; у М. Чехова підкреслювалася різниця між «я» і персонажем, актор не шукав у собі подібність із ним, а втілював образ на сцені. Актор не грав персонажа, а шукав образ, діючи за законами органіки.

На думку М. Чехова, його система була простішою і зручнішою, не вела до «натуралізму», допомагала забезпечити об'єктивне ставлення до образу, не потрібно було шукати емоції, які не відповідають образу.

Отже, М. Чехов розробив основні засади репетиційного процесу, його структуру та розгорнутий комплекс особливих вправ, – все це склало оригінальну, авторську *систему підготовки актора*, що має у витоках систему Станіславського, але істотно відрізняється від неї.

Зв'язок між рухом, звуком і голосом. М. Чехов, згідно з рекомендаціями Штайнера, застосовує до мовлення принцип Гете, відповідно до якого мікрокосм – це макрокосм у мініатюрі. Сила слова залежить не так від сили діафрагми, як від ступеня його відчуття. Марія Кнебель розповідає, як у МХТ-2 за допомогою жестів «читалися» Пушкін, сонети Шекспіра, хори з Фауста.

Вправи, які М. Чехов змушує робити своїх учнів після переїзду в Англію, описані Алісою Кроутер, ученицею Штайнера, яка розповідає: «Через звучання голосних можна дозволити вогню, що горить у нас, дозволити вийти на свободу. Ми звільняємося від емоцій через голосні звуки, але нести емоції повинні приголосні [...] До того, як почати говорити, потрібно приготувати жест голосу, щоб він випромінювався на всі сторони». Голосні виражають суб'єктивність, приголосні відбивають зовнішній світ.

Ритм. Актор не повинен вживатись у свій персонаж. Він повинен бачити і представляти його з допомогою ритму.

Випромінювання. Уявляючи конкретне джерело, з якого виходить енергія, актор руйнує автоматичні, повсякденні реакції та рухи та створює нову, особливу систему взаємних напружень і динаміку. З 1918 року у своїй студії на Арбаті М. Чехов практикує вправу з м'ячем. Актори мали спрямувати м'яч (енергію) від грудей руками, які символізували промені. Вправа з м'ячем була однією з перших на репетиції «Гамлета» (1924).

План

1. Педагогічна система М. Чехова щодо виховання актора.
2. Принципи, що регулюють організацію репетиційного процесу.
3. Концепція створення сценічного образу актора – концепція імітації.
4. Етюдний метод.
5. Порівняльна характеристика системи Станіславського та системи М. Чехова.
6. Розробка М. Чеховим особливого комплексу вправ і методів навчання.
7. Зв'язок між рухом, звуком і голосом.
8. Ритм у творчості актора.
9. Випромінювання актора.

Практичне заняття до теми 1.5. № 5

Мета: засвоїти метод акторського мистецтва Михайла Чехова, його педагогічну систему виховання актора.

Практичні завдання

1. Педагогічна система М. Чехова щодо виховання актора.
2. Принципи, що регулюють організацію репетиційного процесу.
3. Концепція створення сценічного образу актора – концепція імітації.
4. Етюдний метод.
5. Порівняльна характеристика системи Станіславського та системи М. Чехова.
6. Розробка М. Чеховим особливого комплексу вправ і методів навчання.
7. Зв'язок між рухом, звуком і голосом.
8. Ритм у творчості актора.
9. Випромінювання актора.

Семінарське заняття до теми 1.5. № 1

Практичні завдання

1. Метод акторського мистецтва М. Чехова.
2. Педагогічна система М. Чехова щодо виховання актора.

Завдання для самостійної роботи до теми 1.5.

Практичні завдання

1. Засвоїти сутність педагогічної системи М. Чехова щодо виховання актора.
2. З'ясувати принципи, що регулюють організацію репетиційного процесу.

3. Осмислити концепцію створення сценічного образу актора – концепцію імітації.
 4. Засвоїти сутність етюдного методу.
 5. Здійснити порівняльну характеристику системи К. Станіславського та системи М. Чехова.
 6. Засвоїти розроблений М. Чеховим комплекс вправ і методів навчання.
 7. З'ясувати зв'язок між рухом, звуком і голосом.
 8. З'ясувати значення ритму у творчості актора.
 9. З'ясувати, що таке випромінювання актора.
 10. Опрацювати літературу з теми заняття.
- Література: 13, 42.*

Тема 1.6. Дійовий аналіз п'єси і ролі

Анотація до лекції 1.6.

Метод дійового аналізу – спосіб перекладу образів одного виду мистецтва – літератури, драматургії – на інший, переклад на мову сценічної творчості.

Перший етап методу дієвого аналізу – «розвідка п'єси розумом» – вивчення п'єси режисером і виконавцями. **Другий етап** – «розвідка п'єси тілом» за допомогою методу фізичних дій як інструменту методу дійового аналізу; фізична дія як частина триєдиного дійового процесу (розумова, словесна, фізична дія); сценічна композиція та мізансцена. Дійовий аналіз здійснюється всім психофізичним апаратом актора – не лише тілом, а й розумом, усім серцем і душею митця.

Конкретно-історичний аналіз твору невідривний від духовно-моральних проблем. Тому фундаментальним поняттям методу є **надзавдання** – тобто ідея твору, звернена в сьогодення, те, в ім'я чого здійснюється сьогодні вистава. Осягнення надзавдання допомагає проникненню в над-надзавдання автора, в його світогляд. Шлях втілення надзавдання – **наскрізна дія** – це реальна, конкретна боротьба, що відбувається на очах глядачів, у результаті якої стверджується надзавдання.

Дійовий аналіз передбачає визначення надзавдання, наскрізної дії, конфлікту, побудови «кінострічки бачень», виявлення підтексту, що криється за текстом, знаходження емоційної та смислової кульмінації, визначення головної мети виконання твору.

Г. Товстоногов вважав, що п'єса у своєму розвитку ґрунтується на п'яти подіях: 1) **вихідна подія** – своєрідний емоційний «зачин» вистави, його камертон, вона починається за межами вистави і закінчується на очах глядача; 2) **основна подія** – тут починається боротьба за наскрізною дією, набуває сили провідна запропонована обставина п'єси; 3) **центральна подія** – це у виставі найвищий пік боротьби за наскрізною дією; 4) у **фінальній події** завершується боротьба за наскрізною дією, вичерпується провідна запропонована обставина; 5) **головна подія** – остання подія вистави, що містить «зерно» надзавдання; у ньому ніби «висвічується» ідея твору; тут вирішується доля вихідної запропонованої обставини – ми дізнаємося, що сталося з нею, чи змінилася вона, чи залишилася такою ж самою.

Найважливіший етап народження режисерського (виконавського) задуму – визначення вихідної запропонованої обставини, того середовища, незмінного протягом усього розвитку п'єси (що увібрало в себе авторський біль), яке «вагітне» проблемою твору. Важливим є виявлення головного конфлікту, морального за своїм характером, що уособлює процес народження, становлення чи падіння, деградації особистості.

Усі названі вище параметри методу дійового аналізу взаємопов'язані, невідривні одне від одного, що забезпечує цілісність аналізу.

Метод дійового аналізу передбачає спільний імпровізаційний аналіз події та дії в ній, що здійснюють актори під керівництвом режисера, – це так звана «розвідка тілом». Ця частина методу називається *методом фізичних дій*. Справжній зміст *етюдного способу репетицій* – аналіз твору, здійснений у дії.

Будь-яка *подія* – це конфлікт, тобто конфліктний факт. *Дія* – це боротьба. Подія є дієвим, конфліктним фактом, що відбувається «тут, зараз, на моїх очах», тобто події реально відбуваються в п'єсі, а не за її межами.

Наскрізна дія – шлях втілення надзавдання, та реальна, конкретна боротьба, в результаті якої затверджується надзавдання. Звернена в сьогодення ідея, що містить сучасний біль, проблему, що хвилює зал, – це і є надзавдання п'єси. *Осягнення надзавдання* п'єси допомагає створити правильне уявлення про над-надзавдання автора.

Під час репетицій режисер спільно з акторами шукає найбільш яскравого та цілісного художнього вираження сенсу подій, створення повнокровних образів, а тому їхня увага звернена на мізансценування. *Мізансцена* – сенс події, виражений у просторі та в часі. Мізансценування передбачає акторську імпровізацію як обов'язкову умову репетиційного процесу.

Дійовий аналіз необхідний для пізнання, пізнання необхідне для пошуку збудників артистичного захоплення, захоплення необхідне для зародження інтуїції, а інтуїція необхідна для збудження творчого процесу. Метод дійового аналізу має поступово осягатися студентами протягом усього терміну навчання.

Аналізуючи текст монологу щодо бачення і підтексту, поглиблюючи та розширюючи свої знання про нього, виконавець поступово відтворює світ, про який пише автор, усвідомлює те, що послугувало основою для твору, для монологу, пізнаючи таким чином його смислове спрямування. Метод дієвого аналізу викликає активний процес відбору засобів вираження, типових для образу, що втілюється. Все це допомагає виконавцеві в роботі над роллю, над монологом.

Отже, метод дійового аналізу драматургічного твору, ролі (монологу) дає змогу виконавцеві визначити послідовність і перспективу розвитку думки автора; виявити лінію наскрізної дії, що охоплює всі шматки твору, і наближати ідею автора до надзавдання виконавця через відбір виражальних засобів, необхідних для втілення творчого задуму.

План

1. К. Станіславський – фундатор методу дійового аналізу п'єси і ролі.
2. Концепції методу дійового аналізу п'єси і ролі в працях М. Кнебель, О. Поламишева, Г. Товстоногова.
3. Метод фізичних дій як інструмент методу дійового аналізу.

4. Події, на яких ґрунтується розвиток п'єси.
5. Надзавдання та наскрізна дія як фундаментальні поняття методу дійового аналізу.
6. Конфлікт, події та запропоновані обставини.
7. Робота актора над роллю (знайомство з п'єсою; аналіз дією; позасценічне життя ролі; орієнтація на надзавдання; оцінка фактів і подій; створення логіки дій ролі; робота над словом; поглиблення запропонованих обставин; побудова мізансцен; партитура дії).
8. Підтекст і його практичне виявлення.
9. Розробка внутрішнього монологу.
10. Етюдний спосіб репетицій як аналіз твору, здійснений у дії.

Практичне заняття до теми 1.6. № 6

Мета: опанувати метод дійового аналізу п'єси і ролі (монологу).

Практичні завдання

1. Концепції методу дійового аналізу п'єси і ролі у працях М. Кнебель.
2. Метод фізичних дій як інструмент методу дійового аналізу.
3. Події, на яких ґрунтується розвиток п'єси.
4. Надзавдання та наскрізна дія як фундаментальні поняття методу дійового аналізу.
5. Конфлікт, події та запропоновані обставини.
6. Робота актора над роллю (знайомство з п'єсою; аналіз дією; позасценічне життя ролі; орієнтація на надзавдання; оцінка фактів і подій; створення логіки дій ролі; робота над словом; поглиблення запропонованих обставин; побудова мізансцен; партитура дії).
7. Подієвий ряд ролі героя.
8. Підтекст та його практичне виявлення.
9. Етюдний спосіб репетицій як аналіз твору, здійснений у дії.
10. Апробація методу дійового аналізу ролі та монологу.

Завдання для самостійної роботи до теми 1.6.

Практичні завдання

1. З'ясувати сутність концепцій методу дійового аналізу п'єси та ролі у працях М. Кнебель, О. Поламишева, Г. Товстоногова.
2. Засвоїти метод фізичних дій як інструмент методу дійового аналізу
3. Опанувати методику роботи актора над роллю (знайомство з п'єсою; аналіз дією; позасценічне життя ролі; орієнтація на надзавдання; оцінка фактів і подій; створення логіки дій ролі; робота над словом; поглиблення запропонованих обставин; побудова мізансцен; партитура дії).
4. Здійснити дійовий аналіз п'єси і вибраної ролі (монологу).
5. Опрацювати літературу з теми заняття.

Література: 13, 27, 42, 51.

МОДУЛЬНИЙ КОНТРОЛЬ № 1

Форма модульного контролю полягає у перевірці набутих студентами знань, умінь і навичок щодо предмету, мети та завдань дисципліни, генези методів акторської гри; системи К.С. Станіславського та виховання актора театру переживання; методу акторського мистецтва театру Є. Б. Вахтангова; біомеханіки В.Е. Меєрхольда; методу акторського мистецтва М.О. Чехова; методу дійового аналізу п'єси і ролі.

МОДУЛЬ 2. МЕТОДИ АКТОРСЬКОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ

Тема 2.1. Акторське мистецтво театру корифеїв

Анотація до лекції 2.1.

Феномен українського театру корифеїв із позиції сьогодення можна оцінити як культурну революцію. Українським митцям у важких умовах ХІХ століття в Російській імперії вдалося відстояти власний голос, власну мову та посісти окреме місце в розмаїтті світового театру.

Перший український професіональний театр вважають однією з найяскравіших сторінок українського театрального мистецтва. Його було відкрито 27 жовтня 1882 року в Єлисаветграді (тепер м. Кропивницький) тріумфальною постановкою «Наталки Полтавки» І. Котляревського. Засновником театру був Марко Кропивницький, що володів усіма театральними професіями. Цей театр поєднував драматичне й комедійне дійства, тут українці одержали можливість ставити вистави рідною мовою. Театр корифеїв був побудований на українському фольклорі, поєднував слово, музику та пластичні рухи. Особливістю стало впровадження у драматичну дію народних обрядів, пісень, народної хореографії, що створювало неповторну атмосферу. До утвердження і розквіту театру доклали зусиль найталановитіші літератори, режисери, актори і громадські діячі.

Марко Лукич Кропивницький (1840–1910), драматург, актор, режисер, театральний діяч, композитор – фундатор українського професіонального театру. Його акторський дебют відбувся в Одесі в 1871 р. (роль Стецька в комедії Г. Квітки-Основ'яненка «Сватання на Гончарівці»). Місцева преса і публіка високо оцінили талант молодого актора. М. Кропивницькому належить першорядне місце у формуванні оригінального вітчизняного репертуару. До своїх вистав він писав музичні твори, які відзначалися високою професійністю та мелодійністю, був хормейстером, малював декорації, навіть робив перуки.

М. Кропивницький як актор був майстром реалістичної гри, гідної наслідування. Як режисер він зумів створити ансамбль самотутніх акторів. Оця єдність трупи, здатність художнього злиття в загальному комічному чи драматичному дійстві полонила глядача і дивувала критиків з першої ж вистави. Намагаючись правильно донести до глядача ідею п'єси, Кропивницький-режисер у роботі з акторами вимагав простоти, життєвої правди, акцентуючи увагу на психологічному розкритті образу. Це стосувалось

як виконавців головних ролей, так і другорядних та учасників масових сцен. М. Кропивницький не обмежував творчої індивідуальності артиста, а давав можливість повністю розкритися в певній ролі. Якщо актор не міг втілити задум режисера, то він терпляче домагався виконання, що відповідало завданню вистави, часто сам показуючи актору, як треба грати той чи інший епізод. М. Кропивницький був противником зовнішніх ефектів, позування, зовнішньої яскравості за внутрішньої бездіяльності актора; він був категорично проти перегравання, фарсу, клоунади, кривляння. Його трупа – сузір'я акторів величезного таланту та яскравої індивідуальності: М. Заньковецька, М. Садовський, П. Сакаганський, І. Затиркевич-Карпінська. Та й сам він ніколи не дозволяв ані собі, ані іншим виходити з ансамблю, перетворювати вистави трупи на гастролі одного актора. Навіть такий надмірно вимогливий театральний критик, як О. Суворін не міг приховати свого захоплення від режисури Кропивницького й мимоволі визнавав, що в трупі в нього такий ансамбль, якого немає на імператорській Александринській сцені.

Майже сорок років не сходив з кону батько українського театру Марко Кропивницький, виховавши театральні кадри для всієї України; чарівник, який за кілька років збудував національний театр високої правди і краси! І ніхто не здогадувався, що після струсу мозку від навмисне спущеної на київській сцені на нього завіси (1883) М. Кропивницький почав глухнути, а під старість зовсім оглух. Внесок М. Л. Кропивницького у розвій національної культури назавжди зберегло його ім'я в пам'яті українського народу, в історії світового театального мистецтва.

Михайло Петрович Старицький (1839–1904), письменник (поет, драматург, прозаїк), театральний і культурний діяч. 1883 року став керівником і режисером першої об'єднаної української професійної трупи, потім залишив її і заснував нову з молодих акторів. Великий внесок зробив Старицький в українську драматургію. М. Старицького вкрай обурювало звужене розуміння ролі театру як розважальної, так само, як і спотворене зображення українського мужика як придуркуватого та п'яниці. У найскрутніші часи М. Старицький не покидав театру, в якому був антрепренером, режисером, інколи й актором. Тяжкі умови праці, вічна боротьба за існування, часті переїзди підірвали здоров'я, призвели до повного банкрутства, змусили покинути театр (1893) і віддатися цілковито літературній творчості. Десять років поневірянь із театальною трупою, боротьба за саме існування українського театального мистецтва, тривалі судові процеси за свою честь і гідність підірвали його здоров'я. М. Старицький дивом уник жандармської кари, залишився без маєтку і грошей, хворий, виснажений десятилітнім мандрівним життям, скривджений своїми і чужими, з борговими листками ліг у домовину.

Іван Карпович Карпенко-Карий (Тобілевич) (1845–1907), український письменник, драматург, актор, один з корифеїв національного побутового театру. Найповніше реалізував себе в жанрі комедії. Написав 18 п'єс, які стали значним явищем в історії української культури, неперевершеним взірцем для наступних поколінь комедіографів. Акторська палітра І. Карпенка-Карого мала широкий діапазон – від яскраво-комедійних до героїко-романтичних образів.

Кожен його персонаж позначений особливим українським. Організаторські здібності, талант драматурга й актора були повністю присвячені справі розвитку українського театрального мистецтва. Прийшовши на сцену без певної школи, без впливів певного артистичного напрямку, без попереднього досвіду, І. Карпенко-Карий спрямував свій талант на те, щоб допомогти українству створити власний професіональний театр. Плата за це – три роки заслання і довічна «опіка» жандармів – такий хрест випав І. Карпенку-Карому.

Микола Карпович Садовський (Тобілевич) (1856–1933). Найталановитішим серед братів Тобілевичів М. Старицький назвав Миколу Садовського. Природа щедро наділила його вродою і талантом. «Маючи виняткові сценічні дані, – згадував Гнат Юра, – високий зріст, статуру, чудову зовнішність, приємний оксамитового тембру голос, могутній темперамент, велику сценічну привабливість, – Микола Карпович немовби самою долею був призначений для виконання ролей героїчного минулого: Богдана Хмельницького, Сави Чалого, Гната Карого, Тараса з «Бондарівни» та ін., для втілення постатей борців і бунтарів. Але водночас М. Садовський був яскравим виконавцем характерних і комедійних ролей. Майстер сценічного перевтілення, він завжди знаходив для своїх персонажів нові, своєрідні риси, цікаві барви». В його особі Україна здобула самотутній незрівнянний талант актора й режисера, здатного осягати ідейну сутність і стильові особливості п'єси; заглиблюватися у внутрішній світ образу, філігранно відтворювати думки, надії, прагнення, побут народу, національний колорит. Грубий натуралізм був неприйнятний для нього ні в слові, ні в дії, ні в обставинах. Микола Карпович вимагав від акторів та інших співтворців спектаклю глибокого, органічного ансамблю, однієї манери гри, єдності тону і ритму вистави. У М. Садовського був гарний, широкого діапазону, добре відточений на всіх регістрах голос. Сценічні образи М. Садовського відзначалися історичною і соціальною конкретністю, психологічною глибиною й ідейною чіткістю.

Панас Карпович Саксаганський (Тобілевич) (1859–1940). Він був народжений для сцени, вирізняючись високим зростом, імпазантною фігурою, виразними очима, мелодійним, чистим голосом, пластикою рухів і міміки; його талант не вкладався в ранг спеціалізації чи загальноприйнятого поділу на коміків і трагіків. Різні за своїм характером, соціальним станом, віком і темпераментом, у виконанні артиста вони були живі, правдиві, переконливі. «Шліфованим алмазом», «чистої води брильянтом», «актором великої правди» назвав П. Саксаганського В. Немирович-Данченко.

Реформатор російської сцени К. Станіславський відніс М. Кропивницького, М. Заньковецьку, М. Садовського, П. Саксаганського до тієї блискучої плеяди майстрів української сцени, які «ввійшли золотими літерами на скрижалі історії світового мистецтва і нічим не поступаються перед знаменитостями – Щепкіним, Мочаловим, Соловцовим, Неделіним».

Дотримуючись принципу відтворення життєвої правди, корифеї української сцени зуміли створити образ українського народу з його високими морально-етичними принципами, піднести акторську культуру до пафосу громадянського звучання. Трупи корифеїв, що створювалися в надрах українського

народу зі строкато розрізнених акторських труп у середині 80-х рр., в обох столицях (Петербурзі і Москві) показали таких видатних артистів, такий ансамбль, таку режисуру, що не визнати його міг би хіба що сліпий. Вистави в столицях поставили найзатятіших українофобів перед фактом, що українці мають свій театр, а мова українська – жива, смілива і багата, гідна яскравої змістовної драматургії та ще яскравішої гри акторів.

Марія Костянтинівна Заньковецька (Адасовська) (1854–1934) народилася в селі Заньках (звідси і театральний псевдонім) Ніжинського повіту Чернігівської губернії в дворянській родині. З 8 років навчалася в приватному пансіоні Осовської. За її участі і в пансіоні, і в гімназії (Чернігів) часто влаштовувалися вистави. 1882 р. М. Заньковецька вступає в трупу М. Кропивницького і дебютує в ролі Наталки Полтавки. Як драматична актриса вона вперше виступила в драмі М. Кропивницького «Глитай, або ж Павук» в ролі Олени. З цього часу і починається популярність і слава Заньковецької, яка створила безліч безсмертних сценічних образів як у комічному, так і в трагічному амплуа.

Вишукана фігура, небуденна врода, чудовий і виразний голос, художнє чуття допомагали М. Заньковецькій вловлювати найтонші характерні риси сценічного образу й одухотворювати його, зливатися з ним, з його радістю, горем, стражданням, відчаєм і в художньому втіленні представити перед глядачем – щиро, правдиво, життєво. М. Заньковецька мала міцний, грудний, оксамитовий голос широкого діапазону, яким віртуозно володіла на всіх регістрах – від бурхливо-трагедійних низів до мелодійно-ліричних верхів. У тих п'єсах, які за своєю суттю були комічними операми чи оперетами, М. Заньковецька виконувала ролі, в яких демонструвала високу вокальну майстерність. Створені нею сценічні образи пройняті глибоким драматизмом та іскрометною комедійністю. На сцені артистка проживала життя свої героїнь, відтворювала їхню духовність, глибину почуттів, високу моральність, їхній біль, страждання та радощі так само емоційно, як власні.

Українська сцена завдячує М. Заньковецькій не тільки за геніально створені сценічні образи, а й за її артистичну школу. Всі кращі українські драматичні акторки є її прямими послідовницями, спадкоємицями і, можна стверджувати, ученицями. Усе життя вона віддала служінню рідному мистецтву. Багато разів її запрошували на російську, навіть імператорську сцену, обіцяючи високі гонорари, загальну всеєвропейську славу, та вона не покидала українську сцену. Разом з українськими митцями гордо і твердо йшла тернистим і трагічним шляхом українського національного театру. Заньковецька була справжньою патріоткою і довела це своїм життям і творчістю.

План

1. Діяльність першого українського професіонального театру.
2. Акторське та режисерське мистецтво театру корифеїв.
3. Особливості акторського та режисерського мистецтва М. Кропивницького.
4. Особливості акторського та драматургічного мистецтва М. Старицького.
5. Особливості акторського та драматургічного мистецтва І. Карпенка-Карого.

6. Особливості акторського та режисерського мистецтва М. Садовського.
7. Особливості акторського та режисерського мистецтва П. Саксаганського.
8. Особливості акторського мистецтва М. К. Заньковецької.

Практичне заняття до теми 2.1. № 7

Мета: засвоїти акторське та режисерське мистецтво театру корифеїв: М. Кропивницького, М. Старицького, І. Карпенка-Карого, М. Садовського, П. Саксаганського, виховання ними цілої плеяди талановитих артистів.

Практичні завдання

1. Діяльність першого українського професіонального театру.
2. Акторське та режисерське мистецтво театру корифеїв.
3. Особливості акторського та режисерського мистецтва М. Кропивницького.
4. Особливості акторського та драматургічного мистецтва М. Старицького.
5. Особливості акторського та драматургічного мистецтва І. Карпенка-Карого.
6. Особливості акторського та режисерського мистецтва М. Садовського.
7. Особливості акторського та режисерського мистецтва П. Саксаганського.
8. Особливості акторського мистецтва М. Заньковецької.

Завдання для самостійної роботи до теми 2.1.

Практичні завдання

1. Висвітлити діяльність першого українського професіонального театру.
2. Засвоїти особливості акторського та режисерського мистецтва театру корифеїв.
3. Розкрити особливості акторського та режисерського мистецтва М. Кропивницького.
4. Висвітлити особливості акторського та драматургічного мистецтва М. Старицького.
5. Розкрити особливості акторського та драматургічного мистецтва І. Карпенка-Карого.
6. Висвітлити особливості акторського та режисерського мистецтва М. Садовського.
7. Розкрити особливості акторського та режисерського мистецтва П. Саксаганського.
8. Висвітлити особливості акторського мистецтва М. Заньковецької.
9. Опрацювати літературу з теми заняття.

Література: 3, 4, 11, 29, 32, 34, 35, 46, 49, 54, 56, 61.

Тема 2.2. Метод акторського мистецтва П.К. Саксаганського

Анотація до лекції 2.2.

Павло Карпович Саксаганський був людиною, щедро обдарованою всім, чого вимагає сцена: висока, показна постать, виразні очі, жвавий погляд, гучний і чистий голос, котрим він вправно володів, пластична виразність,

уміння одягатися і гримуватися. Слід додати, що психічна конструкція П.К. Саксаганського була насичена артизмом, поетичністю і здібністю перетворювати світ. Він читав багато спеціальної літератури. Так, «Гамбурзька драматургія» Р. Е. Лессінга хоч і мало могла дати акторові, зате порушила перед ним багато питань. Усі ці питання зводились до того, чого мусить досягти актор, щоб дати закінчений мистецький образ.

Працюючи над роллю, П. Саксаганський детально вивчав усю п'єсу, багато разів переписував текст ролі, на берегах рукопису докладно записував: що робить, де стоїть, куди й коли переходить і де сідає, помічав паузи, а потім ще й малював олівцем того персонажа, що грав, думав про нього вдень, вночі, працював і перед дзеркалом. Усе, що спостерігав, занотовував, перевіряв на репетиціях, і знову працював, шукав інтонації, жести, – гармонії. Напружено працював до самої вистави, а в день вистави уникав усіляких сторонніх розмов, не обідаючи, від часу до часу прочитував у пам'яті важкі місця ролі. За дві години до початку вистави приходив до театру і, загримувавшись, налаштувався на роль.

Серед основних засад, які вимагав П. Саксаганський від актора, – широка загальна освіта, начитаність, ерудиція й театральна школа. Бажання вчитися і не задовольнятися малим успіхом, критично ставитись до самого себе, намагатися здобути якнайповнішу освіту, ніколи не покладатися на свою природну обдарованість, а шляхом роботи над собою розвивати і зміцнювати цю обдарованість. П. Саксаганський зазначав, що найкраще поєднати в собі і школу, і розум, і відчуття, інакше гра артиста – нерівна. П. Саксаганський у своїх теоретичних працях зазначає, що муштра тіла і язика забирала в нього багато часу і доводила до фізичної втоми. Щоб виробити чітку дикцію, він почав вивчати Гомера, оскільки гекзаметр дисциплінує артиста – саме тут не можна переставити або викинути слово. Він допомагає акторові досягти чіткості вимови. Коли актор розбірливо говорить на сцені, то жодне його слово не пропадає для публіки, між ним і глядачем ніколи не припиниться близький контакт.

П. Саксаганський вважав, що саме голосове розмаїття впливає на амплуа актора. Сам багато працював над диханням і дикцією. А найкращою вправою вважав скоромовки та гекзаметри з «Іліади» чи «Одіссеї». П. Саксаганський чудово володів сценічним словом і голосом.

Послідовність роботи П. Саксаганського *над сценічним мовленням* є такою:

- вивчення тексту п'єси й розуміння теми, ідеї, конфлікту;
- визначення подій і логіки мислення;
- перетворення слів автора на сценічну дію;
- створення яскравого й виразного підтексту та кінострічки бачень.

Тіло актора для нього було головним виробничим знаряддям: займався спортом, обливався холодною водою, зазначав, що рух є першою формою мистецького відображення. Актор дуже уважно ставився до одягу й аксесуарів на сцені, вважаючи, що один гарно підібраний аксесуар може зразу розповісти публіці про героя більше, ніж текст. Грим майже завжди наносив сам, для цього

вивчав анатомію голови людини, особливо звертаючи увагу на м'язи обличчя та шкіри. До кожної нової ролі він готувався, як полководець до генерального бою.

П. Саксаганський виступав проти афектації, утрирування і фальшивої дикції, проти захоплення зовнішньою формою віршованої мови, її ритмом і римою, проти ігнорування підтексту, внутрішнього темпоритму. Велике значення в роботі з акторами П. Саксаганський приділяв і зовнішнім засобам акторської діяльності, передусім у мистецтві володіння своєю мімікою. Саме через неї актор повинен вміти передати почуття, що охоплюють його персонажа в той чи інший момент. Це ж стосується і жестів. Усі рухи актора мусять іти від його внутрішнього зображення та відповідати характерові зображуваного ним персонажу. П. Саксаганський учив акторів працювати з уявними предметами, щоб напрацювати точні рухи, навчитися фіксувати кожен жест. Також П. Саксаганський радив молодим акторам працювати над характерним гримом, рухами, ходом, костюмом, щоб збагачувати свій образ, оскільки зовнішня характеристика пояснює, ілюструє і, таким чином, доносить до глядача внутрішній духовний малюнок ролі.

П. Саксаганський виробив *власний метод роботи над роллю*, яким завжди із задоволенням ділився з молодими акторами і своїми учнями. Своїм власним методом праці над роллю П. Саксаганський пояснював, як треба працювати над образом. Він розповідав, що, відібравши роль, читав п'єсу по десять разів. Потім брався до своєї ролі: обмірковував характер персонажа, аналізував кожне слово, намагаючись з'ясувати його психіку і всі властивості в стосунках з іншими персонажами. Усе це він продумував і писав коротку характеристику свого героя, виокремлюючи головне. Потім докладав зусиль відтворити потрібний йому образ у своїй уяві, намагаючись поставити себе на місце свого героя та якнайглибше зрозуміти його переживання і почуття. Коли, нарешті, потрібний образ сформується, стане немов живим і ніби заговорить до нього словами ролі, тоді він починав шукати серед живих людей схожу на його героя людину. Акторові треба завжди пам'ятати, що мистецтво без ідеї не має ніякого значення. Для чого і заради чого актор виходить на сцену завжди визначається ідеалами автора-драматурга та ідеалами тієї епохи, у якій жив і творив автор. Тому на актора покладено велику відповідальність – правильно донести до глядача думку автора. Актор повинен правильно зрозуміти і відкрити той образ, який йому підказує драматург. На глибоке переконання П. Саксаганського, окрім запасу життєвих спостережень, що проводяться все життя і фіксуються у коморі пам'яті, артист повинен мати сценічний талант і безупинно удосконалювати акторську техніку до віртуозності.

Основні принципи методу акторської майстерності за П. Саксаганським:

- досконала вчитка тексту всього твору (п'єси, вистави тощо) від початку і до кінця;
- зважити на характер персонажа, в якого актору треба перетілитися на сцені;
- кропітка дослідницька робота. Аналіз кожного слова, психіки героя, стосунків з іншим персонажами тощо;

- опис короткої характеристики персонажа, виділення головного в майбутній ролі;
- зіставлення себе – актора з персонажем – образом, в якого треба перевтілитися і душею, і серцем;
- інтонування тексту словами героя, враховуючи всі складові сценічного мовлення, її основні компоненти: тембр мовлення, інтенсивність, мелодику, смислові паузи;
- знаходження серед людей відповідний тип характеру, аби скопіювати потрібні рухи та міміку;
- день вистави – особливий день. Ніяких сторонніх розмов, лише входження в образ, перечитування в пам'яті складних місць ролі;
- за 2 годин до вистави – грим, костюм і налаштування на виставу, крок за кроком відлучитися від себе, перероджуватися в образ.

У теоретичних працях П. Саксаганського багато уваги приділялось театральній естетиці та етиці, зокрема акторській. Він узагальнив ті необхідні вимоги, що дозволяють відкритися акторському таланту, підкреслював необхідність добре володіти словом, жестом, мімікою, тілом, мати навички гримування і мати смак до сценічного вбрання. Він одним із перших театральних діячів почав приділяти велику увагу інтелектуальному рівню акторів. П. Саксаганський вважав, що глибоке осмислення кожної ролі дозволить якомога повніше розкрити зміст усієї вистави.

План

1. Психофізичні дані П. Саксаганського.
2. Методика роботи П. Саксаганського над сценічним мовленням.
3. Основні вимоги П. Саксаганського до актора.
4. Методика роботи П. Саксаганського над роллю.
5. Основні принципи методу акторської майстерності П. Саксаганського.
6. Етика та естетика у працях П. Саксаганського.

Практичне заняття до теми 2.2. № 8

Мета: з'ясувати методику роботи П. Саксаганського над роллю, над сценічним мовленням.

Практичні завдання

1. Основні вимоги П. Саксаганського до актора.
2. Методика роботи П. Саксаганського над сценічним мовленням.
3. Методика роботи П. Саксаганського над роллю.
4. Основні принципи методу акторської майстерності.
5. Етика та естетика у працях П. Саксаганського.

Завдання для самостійної роботи до теми 2.2.

Практичні завдання

1. З'ясувати основні вимоги П. Саксаганського до актора.
2. Розкрити методику роботи П. Саксаганського над сценічним мовленням.
3. Розкрити методику роботи П. Саксаганського над роллю.

4. Розкрити основні принципи методу акторської майстерності.
 5. З'ясувати питання етики та естетики в працях П. Саксаганського.
 6. Опрацювати літературу з теми заняття.
- Література: 11, 29, 32, 34, 35, 46, 54, 56, 61.*

Тема 2.3. Метод перетворень Леся Курбаса та виховання нового актора – «розумного Арлекіна»

Леся Курбас (1887–1937) – митець, що змінив український театр, підніс сцену на цілком новий рівень і сформував власну концепцію сценічного мистецтва, акторську та режисерську школи. Передусім режисер першим європеїзував український театр, що доти був переважно побутовим, національно-етнографічним.

Усю педагогічну роботу в МОБі умовно можна поділити надвоє: на **акторське та режисерське навчання** (йдеться, зазвичай, про весь творчий склад, а не тільки так званий «молодняк»). Нормою для березільців залишається майже цілодобове перебування в театрі, коли з вранішніх годин до вечірньої вистави (інколи нічних проб) усі наполегливо вдосконалювали свою майстерність. Л. Курбасем була сформована **система акторської гри**.

У другій половині 1920-х років митець продовжує досліджувати **ритм** у сценічному мистецтві, перевіряючи результати теоретичного пошуку на заняттях з акторської майстерності, зокрема й безпосередньо в студії театру.

Л. Курбас стверджував, що сучасний актор не ототожнює себе з роллю, а об'єктивізує її. Для нього було аксіомою, що актор-митець і створений ним образ – це різні речі. Навчання за курбасівською методикою починалося з практичних завдань на спостережливість, увагу, уяву. Учень мав виконати завдання-етюд або, як називали березільці, «мімодраму» на прості фізичні дії без предмета, під час яких вироблялись здібності виконавців до спостережень, уміння конкретно, достовірно відтворити життєвий факт. Вироблялось і перевірялось уміння учнів не лише відтворити життєву ситуацію, але й зафіксувати її. Отже, спрацьовував один із перших законів сценічної майстерності – вміння зафіксувати зроблене, тобто **закон фіксації**.

Відштовхуючись від того, що театр має специфічні **закони** показу і сприймання сценічного твору, для Курбаса основоположним був **закон виразності**: щоб тисячі глядачів, присутніх у театрі, могли побачити жест, рух актора, його мімічний вираз, треба навчитися робити їх виразно, тобто більш підкреслено, ніж то буває в житті.

Із законом виразності нерозривно пов'язаний і взаємодіє **закон ощадливості**. Тут без застережень спрацьовує порада: «мінімум засобів – максимум впливу» на глядачів. Не засмічувати роботу зайвими рухами, треба відбирати лише конче необхідне, виразне, забувати про свої власні, індивідуальні рухи. Першоосновою навчання березільців була техніка опанування акторською пластикою, що називалась практикою сцени, де запроваджувалась низка дисциплін, які мали розвивати культуру руху, пластичну виразність тіла. Це акробатика, ритміка, пластика, жонглювання та різні спортивні вправи.

Новим етапом у навчанні ставало опанування елементами психотехніки актора, а саме **закон сприйняття світу**, якому вихователі надавали найважливішого значення. У цьому законі визначилося три процеси: 1) сприйняття того, що почуто, побачено або відчуто (нюхом, дотиком, смаком); 2) усвідомлення, тобто оцінка, вирішення; 3) реакції, дії – вчинком чи словом. За свідченням В. Василька, **закон сприйняття** для Л. Курбаса був основоположним, бо сприяв позбуттю рефлексивності реакцій, спираючись у процесі сприймання світу на найважливіше, а саме на елемент усвідомлення, оцінки і вирішення.

У системі законів Л. Курбаса були й такі: **закон послідовності діяння**. Актор повинен робити все чітко, послідовно, доступно для сприймання глядачем. Кожен рух має свій малюнок, свої знаки зупинок: кома, крапка і тире. Як виняток, можуть бути і раптові реакції, але на сцені вони психологічно насичені та свідомо розроблені.

Закон мотивації. Усе, що робить актор на сцені, має бути доцільним, виправданим логікою поведінки дійової особи, вмотивованим не лише психологічно, але й фізіологічно. Жоден рух, жест, вчинок актора не повинен бути випадковим, а мати свою причину.

Закон перспективи. Інакше його можна назвати *архітектонікою сценічного твору*. Суть його полягає в умінні розташувати матеріал за законами розвитку дії, думки, почуття, визначити ударні місця ролі або монологу, свідомо використовувати засоби виразності.

Закон ритмічності. Враження від роботи актора може бути сильнішим і слабшим, але обов'язково – *безперервним!* Це досягається ритмічністю виконання. У ритмі немає пустоти, пауза – теж ритмічна величина. Малюнок ролі повинен мати ритмічну лінію, «переливатися» з виразу у вираз, як процес творчості, а не складатися механічно з набору окремих прийомів.

Закон контрастів, світлотіні. Кожне явище, характер, вчинок треба показувати в розвитку, зміні, а це значить, що в боротьбі протилежностей – контрасті сили й слабості, темряви і світла, горя й радощів, висоти і глибини – виявляється динамічність дії. Потрібно навчитися komponувати свою роботу за контрастами, за протиставленнями.

Доповнюючи свою систему мистецького виховання, Л. Курбас стверджував, що для минулої епохи **характерним було переживання, а для нашої – конструювання**. Переживання на сцені – це питання індивідуальності актора, більшої чи меншої «зараженості» тим, що він грає. Заперечуючи гру «нутром», майстер не відкидав значення емоційності взагалі в театральному мистецтві. Проте він вважав, що емоції повинні бути «приборкані», бути лише елементом творчості, її засобом, барвою, а не основою.

Проаналізувавши «**закони системи Леся Курбаса**» у ґрунтовному викладі В. Василька та інших, можна побачити, що початкова курбасівська педагогіка багато в чому збігається з положеннями системи К.С. Станіславського.

Навчально-виховна програма Леся Курбаса визначає цілий педагогічний комплекс нового професійного театру, де «переживання» оголошується пройденим етапом, особливістю «старого» театру, новий театр має йти шляхом

«конструювання» за допомогою мистецького відбору визначальних рис поведінки актора, тих «двох штрихів» художника, які виражають і внутрішню, і зовнішню сутність людини.

«Перетворення» – це образне іносказання, часом метафора, це образний вияв суті поняття, події засобами театрального мистецтва. **Мета «перетворення»** – це пошук способу поглиблення змісту, насичення ролі чи постановки художньою правдою. Переживання перетворюють на дію, поняття на образ, підсвідоме на відчутне, видиме.

Культура мовлення в театрі Леся Курбаса була поставлена на високий рівень, а в навчальній, експериментальній і творчій роботі виняткового значення надавалось роботі над мелодикою мови та різноманіттям її інтонування. Дихання Л. Курбаса вважав найважливішим процесом людського організму. На пропозицію Л. Курбаса під час київського періоду «Березоля» було обрано **Комісію з питань голосу:** (І. Мар'яненко, П. Кудрицький, Л. Гакебуш, Л. Сердюк) і **Комісію з питань слова:** (В. Чистякова, Р. Нещадименко, З. Пігулович, І. Стешенко, В. Василько). Систематично велася практична робота над розкриттям внутрішнього змісту слова в поєднанні з динамікою руху, пластики, тобто виразна художньо-образна форма слова мала впливати не тільки на актора, а й на глядача.

Мистецькі засади курбасівської системи не втратили своєї мистецької сили і сьогодні. Тому цілком доречним було б повноцінно використовувати її в сучасному процесі навчання студентів акторської майстерності та режисури.

План

1. Творчий шлях Л. Курбаса.
2. Метод перетворення.
3. Навчально-виховна програма Л. Курбаса.
4. Система виховання актора.
5. Система акторської гри.
6. Закони системи Л. Курбаса: закон фіксації; закон виразності; закон ощадливості; закон сприйняття світу; закон послідовності діяння; закон мотивації; закон перспективи; закон ритмічності; закон контрастів, світлотіні.
7. Культура мовлення в театрі Л. Курбаса.
8. Актуальність створеної Л. Курбасом системи виховання актора.

Семінарське заняття до теми 2.3. № 2

Практичні завдання

1. Метод перетворення.
2. Система виховання актора.
3. Закони системи Леся Курбаса.

Практичне заняття до теми 2.3. № 9

Мета: засвоїти специфіку створеної Л. Курбасом системи виховання актора, закони цієї системи.

Практичні завдання

1. Творчий шлях Л. Курбаса.
2. Метод перетворення.
3. Навчально-виховна програма Л. Курбаса.
4. Система виховання актора.
5. Система акторської гри.
6. Закон фіксації.
7. Закон виразності.
8. Закон ощадливості.
9. Закон сприйняття світу.
10. Закон послідовності діяння.
11. Закон мотивації.
12. Закон перспективи.
13. Закон ритмічності.
14. Закон контрастів, світлотіні.
15. Культура мовлення в театрі Л. Курбаса.
16. Актуальність створеної Л. Курбасом системи виховання актора.

Завдання для самостійної роботи до теми 2.3.

Практичні завдання

1. Ознайомитись з творчим шляхом Л. Курбаса.
2. З'ясувати сутність методу перетворення.
3. Навчально-виховна програма Л. Курбаса.
4. Розкрити сутність системи виховання актора.
5. З'ясувати специфіку системи акторської гри.
6. Засвоїти закон фіксації.
7. Засвоїти закон виразності.
8. Засвоїти закон ощадливості.
9. Засвоїти закон сприйняття світу.
10. Засвоїти закон послідовності діяння.
11. Засвоїти закон мотивації.
12. Засвоїти закон перспективи.
13. Засвоїти закон ритмічності.
14. Засвоїти закон контрастів, світлотіні.
15. Розкрити специфіку опанування в театрі Л. Курбаса сценічним мовленням.
16. Охарактеризувати створену Л. Курбасом систему виховання актора.
17. Опрацювати літературу з теми заняття.

Література: 2, 5, 7, 20, 22, 24, 34, 35, 36, 52, 53, 57, 59, 62, 63, 64.

Тема 2.4. Метод автентичного акторського мистецтва Гуцульського театру Гната Хоткевича

Анотація до лекції 2.4.

Гуцульський театр, створений 1910 р. в гірському селі Красноїллі (нині село Красноїлів Верховинського р-ну Івано-Франківської обл.) видатним діячем української культури Г. Хоткевичем (1877–1938), став мистецьким і етносоціокультурним феноменом не лише українського, а й світового театрального мистецтва. З Гуцульським театром пов'язані також імена Л. Курбаса – режисера, актора й адміністратора цього театру, а згодом – реформатора українського театру.

Феномен Гуцульського театру полягає, насамперед, у його генетичному зв'язку з традиційною культурою автохтонного народу, глибокій народності, унікальному поєднанні у своєму репертуарі гуцульської тематики та говірки, формуванні трупи з місцевих народних професіоналів – носіїв фольклорних знань, які чудово володіли мистецтвом слова, співу, жести, танцю, імпровізації, гри на музичних інструментах. Серед концептуальних засад Гуцульського театру – забезпечення принципу сценічного тринома: гуцульський актор – гуцульська говірка – гуцульський репертуар. Нарешті, згаданий феномен полягає також у жертівній праці й одержимості учасників Гуцульського театру, у проходженні в надзвичайно стислі терміни шляху від звичайного аматорського гуртка до напівпрофесіонального театру, який за інтенсивністю гастрольної діяльності посідав друге місце в Галичині після професіонального театру товариства «Руська Бесіда».

Весь **репертуар**, що складався з чотирьох п'єс Г. Хоткевича (соціально-історичних драм «Антін Ревізорчук» і «Довбуш», фантастичної драми «Непросте», казкової драми «Практикований жовнір») – це, по суті, одна цілісна гуцульська драма, що відтворює колізії життя гуцулів у його трагедійному, драматичному, комедійному проявах, піднімає на поверхню унікальні праукраїнські культурні пласти, актуалізує насувні проблеми краю.

Серед **мистецьких ознак**, які надають Гуцульському театрові особливого забарвлення і вирізняють з-поміж інших тогочасних українських мандрівних театрів, – це глибоко народна сутність, етнографічність, фольклорність, мовний автентизм, театральність, акторська самобутність, імпровізаційність, а також такі риси гуцульських артистів і керівництва театру, як одержимість, жертівність, патріотизм.

Самобутність гуцульських акторів полягає, насамперед, у їх безпосередньому зв'язку з рідним краєм, природнім середовищем, у самоідентифікації себе як гуцулів, доброму знанні місцевого життя, традицій, обрядів, відсутності акторських штампів, характерних для професійних акторів. У Гуцульському театрі намагались дотримуватись правила – не брати до трупи негуцулів, оскільки в такому разі театрові загрожувала б втрата своєї автентичності та самобутності. Гуцульський актор був включений у театральне дійство, що відтворювало знайоме йому життя, відображало його світогляд, не вимагало насильства над своєю психікою та мовою. Тому виконання ролей негуцулів, зазвичай, доручали адміністратору та режисеру Л. Курбасу і директору театру О. Ремезу.

Фактично на базі Гуцульського театру Г. Хоткевич створив своєрідну мистецьку лабораторію, де здійснювалось написання п'єс, добір і виховання акторів, підготовка вистав, тривали пошуки нових сценічних виражальних засобів, збір і сценічна адаптація фольклорних надбань гуцулів. Митець творив на сцені просторово-часову гармонію, що об'єднувала драматичний твір, акторів і глядачів, дбав про наскрізну лінію, розвиток конфлікту, розкриття ідеї твору.

Гуцульська говірка є важливим стилеутворюючим фактором. Вона стала також важливим дійовим засобом вияву глибинної сутності вистав Гуцульського театру, підняла на поверхню приховані історією пласти самотньої праукраїнської культури. Мова дійових осіб гуцульських п'єс Г. Хоткевича не позбавлена поетичності, романтичності, метафоричності, але без зайвої нарочитості, оскільки такою вона є в дійсності.

Бездоганно відтворити зафіксовану в драматичних творах мову було під силу лише гуцульським акторам, які з молоком матері увібрали в себе мелодику, ритми, інтонації рідної мови. Саме їм належало оживити текст п'єси, надати йому відповідного змісту і емоційного забарвлення. Живе слово, насичене енергією і волею гуцульських акторів, здатне було магічно впливати на глядача. Талановитий гуцульський актор – це своєрідний Перформер (визначення Є. Гротовського), людина дії, що є і танцюристом, і священнослужителем, і воїном, «уміє поєднати імпульс тіла з піснею», утворює «в організмі канали, через які припливають Енергії», відкриває в собі прадавню тілесність, з якою ми пов'язані потужними родовими узами.

По суті гуцульські актори, як духовні нащадки древніх жерців і носії автентичного говору та міфологічних фольклорних знань, стали акторами-жерцями, які магією слова зцілювали душі людей, уражених соціальними і фізичними хворобами, виникнення яких за міфологічними уявленнями відбувається внаслідок відхилення від першонорми.

Серед принципів режисерської роботи Г. Хоткевича в Гуцульському театрі було поєднання традиції та новаторства, створення акторського ансамблю, дотримання жорсткої виконавської дисципліни, індивідуальна робота з гуцульськими акторами, прискіпливе опрацювання масових сцен.

Л. Курбас вступив до Гуцульського театру після закінчення навчання у Віденському університеті та театральній студії при Віденській консерваторії і працював з кінця 1911 по квітень 1912 рр. Виконував у Гуцульському театрі функції актора, режисера й організатора глядача. Митець виконував у виставах цього театру заголовну роль Антося Ревізорчука («Антін Ревізорчук» Г. Хоткевича) і роль священика («Довбуш» Г. Хоткевича).

Також готувався до постановки в Гуцульському театрі п'єси «Практикований жовнір» Г. Хоткевича, однак через різні обставини здійснити це не вдалося. Досвід роботи Л. Курбаса в Гуцульському театрі загартував його як митця, занурив у стихію міфопоетичного світосприйняття гуцулів та їх багатой фольклорної спадщини, поглибив образне мислення, заклав підґрунтя для формування мистецьких устремлінь майбутнього реформатора українського театру.

Тріумфальними були гастролі групи акторів Гуцульському театру до Російської імперії. У Харкові програма «Гуцульського вечора» складалася з двох частин і була насичена піснями, колядками, танцями, грою на музичних інструментах та виконанням гуцульської казки. Про виступ Ганни Гулейчук у Харкові Х. Алчевська писала: «Жодна найвправніша декламаторка, жодна найталановитіша артистка не могла б відтворити цієї казки так виразно, так чудово, як це дитя народу. Вона позитивно захопилася своєю розповіддю і на обличчі її яскраво відбивалися: то переляк, то зневіра, то розпач, то радість... Увесь зал слухав цю казку, затамувавши подих і не зводячи очей з оповідачки».

Успішна гастрольна подорож до деяких міст Наддніпрянської України (Харків, Одеса) та до Москви концертної групи Гуцульського театру, учасники якої виконували автентичні гуцульські танці, пісні, колядки, казки, грали на традиційних музичних інструментах, а також демонстрували глядачам екзотичні гуцульські страви та вишукані вироби декоративно-ужиткового мистецтва, що виготовлялись в організованій Г. Хоткевичем гуцульській майстерні, сприяли популяризації Гуцульщини та її самобутнього мистецтва, духовно-культурному єднанню розділених кордонами західних і східних українців. Гуцульський театр, створений Г. Хоткевичем 1910 р. у гуцульському селі Красноїллі, є унікальним мистецьким і етносоціокультурним явищем не лише українського, а й загальноєвропейського театрального мистецтва.

План

1. Історія створення Гнатом Хоткевичем Гуцульського театру.
2. Феномен Гуцульського театру.
3. Мистецькі ознаки Гуцульського театру.
4. Репертуар Гуцульського театру як одна цілісна гуцульська драма.
5. Самобутність гуцульських акторів.
6. Автентичне акторське мистецтво Гуцульського театру.
7. Принципи режисерської роботи Г. Хоткевича в Гуцульському театрі.
8. Праця Л. Курбаса в Гуцульському театрі.
9. Гастролі групи акторів Гуцульського театру до Російської імперії.

Практичне заняття до теми 2.4. № 10

Мета: з'ясувати феномен Гуцульського театру та його автентичне акторське мистецтво.

Практичні завдання

1. Феномен Гуцульського театру.
2. Мистецькі ознаки Гуцульського театру.
3. Репертуар Гуцульського театру як одна цілісна гуцульська драма.
4. Самобутність гуцульських акторів.
5. Автентичне акторське мистецтво Гуцульського театру.
6. Принципи режисерської роботи Г. Хоткевича в Гуцульському театрі.
7. Праця Л. Курбаса в Гуцульському театрі.
8. Гастролі групи акторів Гуцульського театру до Російської імперії.
9. Специфіка виконання акторкою Гуцульського театру Ганни Гулейчук гуцульської народної казки.

Завдання для самостійної роботи до теми 2.4.

Практичні завдання

1. З'ясувати історію створення Г. Хоткевичем Гуцульського театру.
2. З'ясувати феномен Гуцульського театру.
3. Розкрити мистецькі ознаки Гуцульського театру.
4. Охарактеризувати репертуар Гуцульського театру.
5. Розкрити самотність гуцульських акторів.
6. Розкрити автентичне акторське мистецтво Гуцульського театру.
7. З'ясувати принципи режисерської роботи Г. Хоткевича в Гуцульському театрі.
8. З'ясувати особливості праці Л. Курбаса в Гуцульському театрі.
9. Розкрити специфіку виконання акторкою Гуцульського театру Ганною Гулейчук гуцульської народної казки.
10. Опрацювати літературу з теми заняття.

Література: 1, 2, 5, 7, 35, 36, 37, 63, 64.

Тема 2.5. Метод акторського мистецтва Б. Ступки

Анотація до лекції 2.5.

Художньо-творча діяльність Б. Ступки (1941–2012) є прикладом для сучасної школи акторської майстерності та займає значне місце в сучасному національному театральному процесі, оскільки в його творчості відображені суттєві пошуки та досягнення провідних вітчизняних діячів сценічного мистецтва ХХІ ст.

До сцени Богдана привчили родичі: батько співав у хорі Львівського оперного театру, мамин старший брат був там же солістом, а тітка – головним концертмейстером.

Восени 1959 р. Б. Ступка вступив до студії при Львівському театрі імені Марії Заньковецької, де набув значного теоретико-практичного досвіду завдяки спілкуванню з акторами театру ім. М. Заньковецької – Б. Романицьким, В. Яременком, Л. Кривицькою, Ф. Гаєнко й іншими, а також під час репетицій, гастрольних поїздок. Серед студійців Б. Ступка вирізнявся особливою індивідуальністю, в якій органічно поєднувалися гострота форми, психологічна глибина та надзвичайна емоційність, що проявлялася в найрізноманітніших ролях.

Курбасівець Б. Тягно, режисура якого базувалася на прагненні метафоричного перетворення дійсності у виставу, вчив студійців показувати на сцені узагальнений образ людини, застерігаючи від «правдоподібного» реалізму. На другому курсі студії Б. Тягно призначив Б. Ступку як найкращого студента на роль Механтропа у виставі «Фауст і смерть» за однойменною віршованою п'єсою О. Левади. Б. Ступка блискуче виконував роль кібернетичної подоби людини, яку до нього на сцені радянського театру ніхто ніколи не грав, а його вирішення образу кіборга, поєднання пластичного малюнку людини і механічної істоти було «незвичним і новим не тільки для українського, але й радянського театру взагалі».

На формування творчої особистості Б. Ступки як провідного майстра сцени безумовно вплинув початковий досвід артиста на сцені Львівського академічного драматичного театру ім. М. Заньковецької. Протягом дев'ятнадцяти років творчої діяльності в колективі заньківчан сформувалася творча манера Б. Ступки, що характеризувалася чіткістю зовнішнього малюнку ролі, надзвичайній внутрішній зібраності, пристрасністю та логічному, на межі з математичною точністю, розрахунку, інтелектуальним і емоційним навантаженням образу, переконливістю почуттів героїв.

З 1965 р. починається співпраця актора з С. Данченком – театральним режисером, з творчою діяльністю якого надалі була нерозривно пов'язана творчість Б. Ступки. Сформовані протягом роботи в колективі Львівського академічного театру ім. Марії Заньковецької риси творчого почерку Богдана Ступки отримали значний розвиток на сцені Київського драматичного театру ім. Івана Франка, багато в чому завдяки тісній співпраці з С. Данченком, який не лише сприяв створенню унікального репертуару, що складається з творів серйозної вітчизняної та світової драматургії, а й специфічної творчої атмосфери, в якій актор отримує усі можливості для глибокої інтерпретації образу свого персонажа та його розкриття. Отже, акторське кредо Б. Ступки остаточно сформувалося завдяки єдиному режисеру, який зміг зрозуміти та відчувати унікальність його таланту, специфіку бачення театрального мистецтва загалом та акторської гри зокрема, С. Данченку.

До «духовного стрижня» театру Данченка – Ступки можна віднести вистави «Украдене щастя» І. Франка (1979 р., Микола Задорожний), «Дядя Ваня» А. Чехова (1980 р., Іван Петрович Войницький), «Енеїда» І. Котляревського (1986 р., Автор), «Тев'є-Тевель» Г. Горіна за Шолом-Алейхемом (1989 р., Тев'є-Тевель), «Росмерсгольм» Г. Ібсена (1994 р., Росмер), «Мерлін, або Спустошена країна» Т. Дорста (1996 р., Мерлін), «Король Лір» У. Шекспіра (1997 р., Лір). Втілені в них художні образи головних персонажів беззаперечно ввійшли до золотого фонду української театральної культури, а успіх вистав, що підняв український національний театр на світовий рівень, зумовлений геніальним втіленням Ступкою Данченкових ідей.

Першою виставою, постановку якої на сцені київського театру імені Івана Франка здійснив С. Данченко, стала оновлена версія «Украденого щастя» І. Франка, в якій Б. Ступка зіграв роль Миколи Задорожного. Відповідно до режисерського задуму, Б. Ступка розкриває глибинну психологічну основу ролі Миколи Задорожного, репрезентуючи глядачу «безсмертний образ» непересічної особистості, змінивши традиційне прочитання портрету галицького селянина, якого зраджує вродлива молода дружина, надавши «іконописних рис», зводячи його «на п'єдестал мучеництва». Актор створює образ доброго, людяного чоловіка, маломовного, працьовитого, дещо простого та наївного, який майже фізично відчуває біль, переживаючи несправедливість. Пластика персонажа, його жести, рухи та погляд Б. Ступкою було розроблено під емоційно-асоціативним впливом графічних робіт українських художників С. Караффи-Корбут, О. Кульчицької, С. Гебус-Баранецької та ін.

З мемуарів Б. Ступки дізнаємося особливості народження образу Миколи Задорожного: «Оживає в мені акторська пам'ять – пам'ять дотику, м'язів, відчуттів... Тіло згадує шорстку свіжість чистої домотканої сорочки, яку подала Анна, в душі народжується раювання, стихає біль кривди, ніби чую, як пахне хлібом, як дихає теплом натоплена піч – у мені оживає мій Микола».

Не менш майстерно Б. Ступка створює образ Івана Петровича Войницького у виставі «Дядя Ваня» А. Чехова, постановку якої С. Данченко здійснив у 1980 р. Критики порівнювали Б. Ступку в ролі Войницького з пружиною, «що постійно вібрує, розтягується й вибухає, боляче вдаряючи то одного, то іншого персонажа», наголошуючи, що таким чином бунтівна поведінка героя не сприяла змінам, а посилювала руйнування усіх сподівань на краще життя. Б. Ступка, завдяки розумінню свого персонажа на глибинному філософському рівні, виявляє його страждання в несподіваних експресивних кульмінаціях. Надзвичайно майстерно в процесі розкриття образу Войницького Б. Ступка використовує міміку. На думку рецензентів, наймайстерніше актор володів саме мистецтвом виразної міміки. Віртуозність його міміки давала йому варіювати початковою мотивацією. Наприклад, майстер міг зіграти на контрасті протилежні почуття: стражданням надати комічний ефект.

У листопаді 1997 р. на зламі двох століть відбулася феєрична прем'єра вистави У. Шекспіра «Король Лір» у постановці режисера В. Данченка з Б. Ступкою в головній ролі. Актор, створюючи образ короля Ліра, знаходить надзвичайно майстерний хід, шукаючи можливість передати серцевий біль свого персонажа, уникнувши штампів – у сцені, коли Лір слухає сповідь Корделії, замість того, щоб торкатися рукою лівої сторони грудини, Б. Ступка лише стискає лівою рукою скрючені пальці. Жест, названий актором «пульсуюче серце короля», – перше свідчення початку його трагедії.

Можна зазначити, що розквіт сценічної особистості Б. Ступки невіддільний від особливостей втілення режисерських задумів С. Данченка, однією з характерних рис творчого підходу якого була творча розкутість актора в процесі створення образу за умови монополії режисера на концепцію постановки. Унікального виявлення в постановках Театру Данченка – Ступки отримали сценічна виразність людського тіла, жести, пози, ходи актора, пластичне рішення образу та мізансцени.

Головними ознаками акторської майстерності Б. Ступки, її специфічними рисами в процесі створення сценічного образу стали: дотримання ключових критеріїв естетичної цінності постановки; глибинне проникнення в психологію персонажа та її повноцінне розкриття; філософський підхід до осмислення літературного першоджерела; правильна природа почуттів і способу існування персонажа; наділення персонажа жорстко організованою пластикою.

Передусім життєва філософія Ступки і філософія Ступки-професіонала задекларовані у його фразах: «Я вчу молодих людей, як себе морально поводити в житті. Я не вчу їх грати, тому що цього навчити неможливо. Я вчу, як їм бути, працювати, зрештою, жити». Секретом творчого успіху Богдана Ступки було – «Щоб створити якусь достойну художню річ, потрібно завжди сумніватися в собі».

Б. Ступка зазначав: «У нашій професії потрібно мати сильний характер, щоб чогось добитися. Актор, з одного боку, м'яка губка, а з другого – вольова людина. Це дуже важка праця, насильство над собою: змінюєш ходу, звички, мелодику мови. Якщо треба для ролі, то калікою станеш. Наприклад, коли грав Річарда III, у якого була скалічена рука, то навіть ховав її під плащем, а коли витягував, то вона була покручена. Після вистави друзі її вправляли [...] Я завжди важко працюю над ролями. Може, всього лише в одну або другу увійшов із першого прочитання чи репетиції. Перевтілюєшся лише тоді, коли знаходиш абсолютно іншу, відмінну від власної, пластику героя».

Як художній керівник Театру ім. І. Франка Б. Ступка запрошував різних режисерів не лише з України, а й із-за кордону (Роберт Стурра, Кшиштоф Зануссі), і від цієї співпраці народжувалися цікаві вистави.

План

1. Студійний період творчості Б. Ступки.
2. Формування творчої манери Б. Ступки на сцені Львівського академічного театру ім. Марії Заньковецької.
3. Праця Б. Ступка на сцені Національного академічного драматичного театру імені Івана Франка.
4. Творчий тандем Ступка – Данченко.
5. Феномен акторської майстерності Б. Ступки.

Практичне заняття до теми 2.5. № 11

Мета: з'ясувати феномен акторської майстерності Б. Ступки.

Практичні завдання

1. Студійний період творчості Б. Ступки.
2. Формування творчої манери Б. Ступки на сцені Львівського театру ім. Марії Заньковецької.
3. Праця Б. Ступка на сцені Національного академічного драматичного театру імені Івана Франка.
4. Творчий тандем Ступка – Данченко.
5. Феномен акторської майстерності Б. Ступки.

Завдання для самостійної роботи до теми 2.5.

Практичні завдання

1. З'ясувати особливості студійного періоду творчості Б. Ступки.
2. Розкрити процес формування творчої манери Б. Ступки на сцені Львівського театру ім. Марії Заньковецької.
3. З'ясувати специфіку праці Б. Ступки на сцені Національного академічного драматичного театру імені Івана Франка.
4. Розкрити результати творчого тандему Ступка – Данченко.
5. З'ясувати феномен акторської майстерності Б. Ступки.
6. Опрацювати літературу з теми заняття.

Література: 14, 19, 34, 55, 59, 63.

МОДУЛЬНИЙ КОНТРОЛЬ № 2

Форма модульного контролю полягає у перевірці набутих здобувачами знань, умінь і навичок щодо акторського мистецтва театру корифеїв; методу акторського мистецтва П. Саксаганського; методу перетворень Леся Курбаса та виховання нового розумного актора; методу автентичного акторського мистецтва Гуцульського театру Г. Хоткевича; методу акторського мистецтва Б.Ступки.

МОДУЛЬ 3. МЕТОДИ АКТОРСЬКОГО МИСТЕЦТВА ЄВРОПЕЙСЬКОГО ТЕАТРУ

Тема 3.1. Епічний театр Б. Брехта як підґрунтя для нового методу акторської гри

Анотація до лекції 3.1.

Бертольт Брехт (1898–1956) народився в Аугсбурзі в сім'ї директора фабрики, навчався в гімназії на філологічному і медичному факультетах Мюнхенського університету (1917–1921), займався медициною в Мюнхені та був призваний до армії як санітар. Учасник Листопадової революції 1918 в Німеччині. У 1920 р. – драматург Мюнхен. камер. ігор. У 1924 р. переїхав до Берліна, працював драматургом у театрах М. Рейнгардта та Е. Піскатора.

Своєрідність драматичного таланту і театральної системи Брехта-драматурга і режисера формувалися у 20-ті роки минулого століття, коли він, прагнучи створити новий сучасний театр, висуває вимогу активізувати глядача, який, на його думку, відвідуючи театр, має не просто насолоджуватися, а зайняти позицію розумного спостерігача. Саме установка на перетворення світу і психології сучасника за допомогою театрального виховання становить суть новаторських поглядів Б. Брехта. Він розробляє основні положення «теорії епічного театру».

З 1920-х рр. Б. Брехт розробляє теорію й практику так званого «епічного» театру, в який вводить хори, мовців, голоси, відійшовши від принципу катарсису, створюючи ефект відчуження, породжуючи атмосферу притчевої повчальності.

Теорію «епічного театру», предмет якої, за визначенням самого автора, становили «взаємини між сценою і залом для глядачів», Б. Брехт допрацьовував і уточнював до кінця життя, проте основні принципи, сформульовані у другій половині 30-х років, залишалися незмінними. З арсеналу епічного мистецтва Б. Брехт використав багато способів – коментування події з боку, уповільнення ходу дії та її несподівано швидкий новий поворот. У той самий час Б. Брехт розширив драму за допомогою лірики. До вистави включалися виступи хору, пісні-зонги, своєрідні вставні номери, які найчастіше не пов'язані з сюжетом п'єси. Особливою популярністю користувалися зонги на музику Курта Вейля до вистави «Тригрошова опера» (1928) та Пауля Дессау для постановки п'єси «Матінка Кураж та її діти» (1939).

«Аристотелівська» драма в поданні Б. Брехта побудована таким чином, що вся її дія рухається до розв'язки («назустріч катастрофі»), відповідно, саме

розв'язка, і нерідко тільки вона одна – не хід дії, і тим більше не хід думки автора – викликає інтерес у глядача. Вистава, заснована на такій драмі, в натуралістичному театрі створює ілюзію автентичності того, що відбувається на сцені, прагне втягнути глядача в дію і змусити його співпереживати; для цього використовується метод «вживання»: актор вживається в образ, глядач – у почуття персонажа, що, за Брехтом, виключає можливість критичної оцінки. Вплив, таким чином, заснований не на переконанні, а на простому навіюванні.

Характеризуючи свою систему, Б. Брехт користувався то терміном «неаристотелівський театр», то – «епічний театр». Між цими термінами є певна різниця. Термін «неаристотелівський театр» пов'язаний, насамперед, із запереченням старих систем, «епічний театр» – із затвердженням нової. В основі «неаристотелівського» театру лежить критика центрального поняття, що становить, згідно з Аристотелем, суть трагедії, – катарсису. Б. Брехт пов'язує свій епічний театр із зверненням до розуму, не заперечуючи почуття.

Театральна система Б. Брехта складалася одночасно й у нерозривному зв'язку із формуванням у його творчості методу соціалістичного реалізму. Основа системи – «ефект відчуження» – є естетична форма знаменитого висловлювання К. Маркса з «Тез про Фейєрбаха»: «Філософи лише по-різному пояснювали світ, але справа полягає в тому, щоб змінити його».

Розмежовуючи драматичний і епічний види театру, Б. Брехт наголошував, що ця схема вказує не на абсолютне протистояння двох форм театру, а переважно на зміщення акцентів. На його думку, в рамках кожної з цих форм театру можна віддати перевагу чуттєво-сугестивному чи суто раціональному. Можна виділити кілька ознак «епічного театру», сформульованих Брехтом у 20-х роках ХХ століття.

1. В основі – розповідь про дію.
2. Зображується саме буття, загальні закономірності.
3. Глядачі в позиції спостерігача, що змушує замислитись над подіями.
4. Характерне інтелектуально-аналітичне начало.
5. Використання нетрадиційної поетики (притчевість, «ефект відчуження»).

Починаючи з другої половини 20-х років ХХ ст. теорія «епічного театру» стає універсальною саме тому, що вона охоплювала основні сфери театрального мистецтва, на яких базувалася творча робота драматурга, режисера, актора, композитора, художника театру.

Одним із стрижневих принципів теорії та практики «епічного театру», спрямованих на звільнення людини з емоційного полону під час театральної вистави, став принцип, названий *ефектом відчуження*. У його основі – вміння митця зобразити навколишній світ у незвичайному аспекті, зруйнувати об'єктивну видимість, позбавити вже відоме явище побутової стереотипності, значне показати незвичним, щоб викликати у глядача аналітичне і критичне ставлення до зображуваних подій.

Характерною ознакою «епічного театру» Б. Брехта є збагачення драматичного мистецтва епічними елементами. «Епічний театр» Брехта – це філософський театр, оскільки драматург прагне у своїх творах осмислити актуальні проблеми людської екзистенції, бо вже на початку ХХ століття

цінності та базові етичні принципи, що панували у світі останні декілька століть, виявили свою антиномічність.

Б. Брехт намагався знайти чи відтворити суспільно-історичну правду. Він свідомо старався, щоб його епічний театр мав певну дидактичну місію. Брехт був проти культу індивідуалів поза суспільством, йому не цікаво, що герої переживають у своїй душі. Тому він твердив, що екстерналізація, деперсоналізація його героїв допомагає їм втрачати свою ідентичність і успішніше адаптуватися, щоб вижити.

Б. Брехт бачив суперечність між принципом перетворення в театрі, принципом розчинення автора в героях і необхідністю безпосереднього, агітаційно-наочного виявлення філософської та політичної позиції письменника. Б. Брехт знаходить своє вирішення цього суперечливого питання: театральна вистава, сценічна дія не співпадають у нього з фабулою п'єси. Фабула, історія дійових осіб переривається прямими авторськими коментарями, ліричними відступами, а іноді навіть демонстрацією фізичних дослідів, читанням газет і своєрідним, завжди актуальним конферансом. Б. Брехт розбиває у театрі ілюзію безперервного розвитку подій, руйнує магію скрупульозного відтворення дійсності. Театр – справжня творчість, що далеко перевершує просту правдоподібність. Акторам недостатня лише «природна поведінка у запропонованих обставинах». Розвиваючи свою естетику, Б. Брехт використовує традиції, віддані забуттю у побутовому, психологічному театрі кінця ХІХ – початку ХХ ст., він вводить хори та зонги сучасних йому політичних кабаре, ліричні відступи, характерні для поем, і філософські трактати. Б. Брехт допускає зміну коментуючого початку при поновленнях своїх п'єс: у нього іноді два варіанти зонгів і хорів до однієї і тієї ж фабули (наприклад, різні зонги в постановках «Тригрошової опери» в 1928 і 1946 рр.).

У виставах Б. Брехта широко використовувалися написи та плакати, які виконували завдання своєрідного коментаря до дії п'єси. На екран могли проєктуватися і написи, що «відчужують» глядачів від безпосереднього змісту сцен (наприклад, «Не дивіться так романтично!»). Раз у раз автор перемикав свідомість глядачів з однієї дійсності на іншу. Перед глядачем поставали співак чи оповідач, коментують те, що відбувається зовсім не так, як це могли зробити герої. Цей ефект у театральній системі Б. Брехта отримав назву «ефекту відчуження» (люди та явища поставали перед глядачем з найнесподіванішого боку). На місці важких завіс було залишено лише невеликий шматок тканини, щоб підкреслити, що сцена – не особливе магічне місце, а лише частина повсякденного світу. Брехт писав: «...Театр покликаний не створювати ілюзію життєподібності, а, навпаки, її руйнувати, «відстороняти», «відчужувати».

План

1. Біографія і творчий шлях Б. Брехта.
2. Витоки епічного театру.
3. Теорія епічного театру.
4. Театральна система Б. Брехта і метод соціалістичного реалізму.
5. Основні ознаки «епічного театру».
6. Критика Б. Брехтом «аристотелівської» драми.

7. Створення Б. Брехтом неаристотелівської – епічної драми.
8. Драматургічна теорія Б. Брехта.
9. Проблематика і поетика п'єси «Матінка Кураж та її діти».

Практичне заняття до теми 3.1. № 12

Мета: з'ясувати сутність епічного театру Б. Брехта як підґрунтя для нового методу акторської гри.

Практичні завдання

1. Теорія епічного театру.
2. Театральна система Брехта і метод соціалістичного реалізму.
3. Основні ознаки «епічного театру».
4. Критика Б. Брехтом «аристотелівської» драми.
5. Основні ознаки епічної драми.
6. Драматургічна теорія Б. Брехта.
7. Проблематика і поетика п'єси «Матінка Кураж та її діти».

Завдання для самостійної роботи до теми 3.1.

Практичні завдання

1. З'ясувати біографію і творчий шлях Б. Брехта.
 2. З'ясувати витоки епічного театру.
 3. Розкрити теорію епічного театру.
 4. З'ясувати, які принципи аристотелівського театру заперечував Б. Брехт?
 5. З'ясувати зв'язок театральної системи Брехта і методу соціалістичного реалізму.
 6. З'ясувати основні ознаки «епічного театру».
 7. З'ясувати основні ознаки епічної драми.
 8. Розкрити сутність драматургічної теорії Б. Брехта.
 9. Чому Брехт називав мистецтво епічного театру «бойовим», «дієвим»?
 10. З'ясувати проблематику і поетику п'єси «Матінка Кураж та її діти».
 11. Опрацювати літературу з теми заняття.
- Література:* 15, 27, 36, 63.

Тема 3.2. Ефект відчуження як складова методу акторської гри

Анотація до лекції 3.2.

Основним принципом брехтівського епічного театру є **ефект відчуження**. Цей принцип характерний для традиційних театрів Сходу (китайський театр музичної драми, японські театри «Но» і «Кабукі»). Проте в німецького драматурга ефект відчуження має новий зміст. Він сприяє посиленню сценічної умовності й активізує розумову діяльність глядача.

Ефект відчуження досягається системою акторської майстерності, оформленням сцени, музикою. З цією метою Б. Брехт часто вводить у свої п'єси хори і сольні пісні, в яких пояснюються й оцінюються події спектаклю, а також розкривається звичайне з несподіваного боку. Будучи великим опонентом

системи К. Станіславського, системи перевтілення автора в роль, Б. Брехт вважав, що вплив акторів на уяву публіки, творення ними ілюзії стає наркотиком для глядача і створює засліплення (делюзію). 1935 р. у Москві він почув термін В. Шкловського «відчуження» (рос. – отстранение) й невдовзі в публікації 1936 р. назвав свою теорію «ефект відчуження». Отже, Б. Брехт не винайшов ефект відчуження, але тільки у нього цей ефект перетворився на теоретично розроблений метод побудови п'єс і вистав.

Ефект *відчуження* можна досягнути способом самоспостереження актора. Б. Брехт стверджував, що актор намагається здивувати, навіть вразити глядача. Він досягає це завдяки спостереженню власної гри з відчуженням. Себто актор має не перевтілюватися в роль Ліра, а лише продемонструвати глядачам його образ, дати ключ, аби глядач сам старався розуміти (а не відчувати) героя. Глядач має пережити демонстрацію подій, відділити, відчужити даний інцидент від суто театральної гри – і тим підкреслити його вартісність, насамперед суспільну. Це й лягло в основу відомої Брехтівської теорії епічного театру.

Ефект відчуження вимагав перегляду загально визнаних принципів і в плані акторської гри, і відносно декораційного, музичного і світлового вирішення спектаклю. «Техніка відчуження» виявилася особливо складною для акторів. Стосовно акторської гри Б. Брехт неодноразово підкреслював, що актор під час вистави уособлює і виконавця певної ролі, і образ п'єси. З цією метою він вводить до п'єси «зонги» – пісні-монологи героя або автора-оповідача. Загалом зонг – це пісня баладного типу на злободенну тему, ритмізований монолог, чи сольна пісня, функція якої – пряме звернення до глядача. Таким чином, вони грають визначну роль у розкритті авторської художньої думки, перетворюються на рупор ідей автора і підсумовують події, містять у собі міркування над їхнім смислом, загострюють висновки.

Відчуження можна досягнути, якщо згустити об'єктивну видимість, довести її до абсурду. Таким чином, відчуження – це одна з форм театральної умовності без ілюзії, правдоподібності. Образна основа його – метафора. Проте було б неправильним тлумачити брехтівські висловлювання як повне заперечення емоцій. На його думку, дія ефекту відчуження проявляється не як відсутність емоцій взагалі, а як емоцій, що зовсім не повинні збігатися з емоціями зображуваного персонажа. Б. Брехт робить «відчуження» найважливішим принципом філософського пізнання світу.

Мистецтво перетворення Брехт вважав обов'язковим, але недостатнім для актора. Набагато важливішим він вважав уміння виявити, продемонструвати на сцені свою особистість – і в громадянському, і творчому плані. У грі перетворення обов'язково має чергуватись, поєднуватись з демонстрацією художніх даних (декламації, пластики, співу), які цікаві якраз своєю неповторністю, і, головне, з демонстрацією особистої громадянської позиції актора, його людського *credo*.

Сутність «ефекту очуження» полягала в тому, що буденне явище подавалося у новому світлі й поставало як дивне, вирване зі звичного плину життя, «чуже». Це також підштовхувало глядача до аналізу того, що показувалося на кону. «Ефект очуження» був стрижнем, що пронизував усі

рівні епічної драми: сюжет, систему образів, художні деталі тощо, аж до декорацій, особливостей акторської техніки сценічного освітлення.

«Ефекту відчуження» режисер досягав за рахунок **умовності костюмів і декорацій**. Для посилення сценічного ефекту Б. Брехт використовував різні таблички з написами, що з'являлися над головами акторів перед початком кожного нового епізоду. У цьому він вбачав засіб критичного ставлення до того, що відбувалося на сцені.

Основне – **вплив на розум**, а не на почуття. З цією метою він ввів **пісні-зонги** (пісні-монологи героя або автора), які не є частиною сюжету, а пояснюють чи оцінюють події у зверненні акторів безпосередньо до глядача. Герой через їхню визначальну роль у розкритті художньої думки перетворювався на рупор ідей автора і підсумовував події, розмірковував над їх смислом, свої думки передав глядачеві.

Завдання театру Б. Брехт вбачав у створенні цілковитої ілюзії життя на сцені (дія не мала переносити глядача в певну епоху, актору не потрібно було повністю перевтілюватися. Його завдання полягало в тому, щоб грати і через гру показати, яким був герой, і примусити, таким чином, глядача, споглядаючи, думати).

В «епічному театрі» Б. Брехта **змінюється художня організація п'єс**. Фабула, історія дійових осіб перериваються авторськими коментарями, ліричними відступами, зонгами (піснями) тощо. Драматург намагається позбавити п'єси неперервного розвитку подій. Сцена розповідає про дію, ставить глядача в позицію спостерігача, стимулює його активність, змушує приймати рішення, показує глядачеві інше оточення, протиставляє його обставинам і змушує думати. Збуджує інтерес до розвитку подій, звертається до розуму. «Ефект відчуження» спричиняє особливий тип побудови дії в драмі, а отже, і акторського виконання – **«грати не одне за одним, а одне внаслідок іншого»**. Принцип асоціативного зіставлення стає провідним у створенні сюжету, драматичної дії. Відкриття Б. Брехтом нового композиційного принципу побудови драми, який полягає в тому, що п'єса вибудовується не за принципом зростання (коли одна подія органічно і неминуче виростає з іншої), а за **принципом монтажу сцен**, пов'язаного єдиним задумом.

Використання епічних елементів – виклад змісту на початку кожної картини, широке використання розповіді, монтаж частин, епізодів без їх злиття, без прагнення приховати стикування. Умовність в театрі Б. Брехта декорацій, принцип побудови яких – сувора обмеженість і доцільність останніх. Особливе місце в драматургії Брехта займає **музика**, що була не лише супроводом, тлом дії, а брала активну участь у її творенні. Використання «зонгів» (пісень), які пояснювали дію на сцені, оцінювали її, сприяли виробленню критичних суджень у публіки. Концепція «епічного театру» Б. Брехта ґрунтувалася на ідеї створення між глядачем і сценою дистанції, необхідної для того, щоб глядач міг ніби з боку спостерігати і робити висновок.

Б. Брехт наголошував на необхідності критичного ставлення автора до того, що відбувається у п'єсі й на сцені. Він вважав, що драму потрібно писати і ставити так, щоб глядач постійно пам'ятав, що перебуває в театрі, що перед

ним сцена, а на ній актори. З цією метою режисер звів до мінімуму декорації, костюми набули умовного характеру. Сутність драматичного *конфлікту* полягає в зіткненні та протиборстві ідей, розв'язка переноситься зі сцени в залу – дійти певного висновку має глядач.

Сам Б. Брехт так пояснює сутність своєї п'єси у статті «Матінка Кураж у двох інтерпретаціях» (1951): «За звичайного методу гри, який передбачає вживання глядача в головний образ, публіка, за численними свідченнями, переживає насолоду особливого типу: вона радіє тріумфу непоборної, життєво сильної особистості, яка перенесла всі воєнні злидні. Активна участь матінки Кураж у війні не береться до уваги, війна для неї – джерело існування і, можливо, єдине джерело... Кураж постає, головним чином, як мати і, подібно до Ніоби, неспроможна захистити своїх дітей від неминучого, тобто війни, її професія – маркітантка. І те, як вона займається своїм ремеслом, у кращому випадку надає їй деякої «реальності неідеального», проте жодним чином не знімає фатального характеру війни. Звичайно, війна – абсолютно негативне явище, але зрештою Кураж залишається живою, хоча й зазнає збитків. Торгівля у цьому випадку – безсумнівне джерело існування, але джерело вже отруєне, з якого Кураж пила свою власну смерть. Мати-маркітантка стала живим втіленням суперечності, і ця суперечність покалічила й деформувала маркітантку до невпізнанності.

Б. Брехт не вибачав Кураж і не звинувачував її. Більш велику істину він вклав у слова полкового священика: «Винні ті, хто затівають війну. Це з їхньої вини ниці пристрасті перемагають людей». П'єса наочно показує, як війна корінним чином спотворює всі добродетності, будь-яку мораль». «Хто вилив кров людську з людини, тому буде виллята його кров, бо Він учинив людину за образом Божим».

План

1. Витоки ефекту відчуження.
2. Ефект відчуження як складова епічного театру.
3. Ефект відчуження як теоретично розроблений метод побудови п'єс.
4. Режисерські виражальні засоби досягнення ефекту відчуження.
5. Акторські виражальні засоби досягнення ефекту відчуження.
6. Ефект відчуження в п'єсі та виставі «Матінка Кураж та її діти»

Б. Брехта.

Практичне заняття до теми 3.2. № 13

Мета: з'ясувати сутність ефекту відчуження як складової методу акторської гри.

Практичні завдання

1. Ефект відчуження як складова епічного театру.
2. Ефект відчуження як теоретично розроблений метод побудови п'єс.
3. Режисерські виражальні засоби досягнення ефекту відчуження.
4. Акторські виражальні засоби досягнення ефекту відчуження.
5. Ефект відчуження у п'єсі та виставі «Матінка Кураж та її діти»

Б. Брехта.

Завдання для самостійної роботи до теми 3.2.

Практичні завдання

1. З'ясувати витоки ефекту відчуження.
2. Розкрити сутність ефекту відчуження як складової епічного театру.
3. Розкрити режисерські виражальні засоби досягнення ефекту відчуження.
4. Розкрити акторські виражальні засоби досягнення ефекту відчуження.
5. Виявити ефект відчуження у п'єсі та виставі «Матінка Кураж та її діти»

Б. Брехта.

6. Опрацювати літературу з теми заняття.

Література: 15, 27, 36, 63.

Тема 3.3. Метод акторського мистецтва Театру жорстокості А. Арто

Анотація до лекції 3.3

Антонен Арто (1896–1948) у п'ятирічному віці захворів на менінгіт, ускладненням якого стала психічна хвороба, що її пізніше діагностують як шизофренію. Можливо, це й стало причиною беззахисності А. Арто, максимальної загостреності відчуттів.

У Парижі А. Арто 17-го лютого 1921-го року вперше виходить як актор на сцену театру Евр. Однак невдовзі актор залишає цей театр і вступає до трупи Шарля Дюлена. Тут Арто не тільки грає, але й стає сценографом і автором костюмів. Важливим для майбутньої концепції театру А. Арто стало враження від вистави камбоджійських акторів під час колоніальної виставки в Марселі влітку 1922-го року. У квітні 1923-го року він пориває з Дюленом і поступово зближується з сюрреалістами. З осені наступного року А. Арто стає одним з теоретиків сюрреалізму, а вже 1925-го ставить п'єсу Луї Арагона «До стінки». Новим етапом у творчих пошуках А. Арто стає театр «Альфред Жаррі». Поява першого маніфесту цього театру стає приводом для розриву з сюрреалістами.

Навіть як для сюрреалізму перші п'єси А. Арто були примітивними. У «Струмені крові» (1927) А. Арто використав людські останки та кавалки стін, що падали на сцену – для символічної репрезентації занепаду цивілізації. Розпочиналася вистава в ложі, була сповнена екстрадраматичних звернень до залу, а в фіналі в публіку стріляли з пістолета. Після закриття театру «Альфред Жаррі» ідея тотального впливу поступово остаточно перетворюється на теорію крюттичного театру. Першого жовтня 1932 р. в «Нувель Ревю Франсез» було опубліковано маніфест «Театр Жорстокості».

Намагаючись позбутися наркотичної залежності, А. Арто проходить кілька курсів лікування. Після невдалої спроби одружитись Арто їде до Ірландії, у нього з'являється інтерес до християнської культури, який переростає в одержимість. Він почав вважати себе Ісусом Христосом, який повинен врятувати людство від війни. До всього, у хворого театралла розвинулася манія переслідування, від чого А. Арто став агресивно поводитися. А тому, щойно він повернувся з Ірландії, його було госпіталізовано як небезпечного божевільного.

Подальші спроби творчості А. Арто – переважно листи друзям, і хоча його виписали з лікарні навесні 1946-го року, Антонену так і не вдалося повернутися до нормального життя. Помер Антонен Арто від раку 4 березня 1948-го року, останні кілька місяців він не обмежував вживання наркотиків, намагаючись заглушити біль.

Театр А. Арто називають «*крюотичним*» – від оригінального поняття автора «крюоте», тобто жорстокості. На його думку, з жорстокістю пов'язана будь-яка дія, у тому числі і творчий акт. Усвідомлення жорстокості переводить і персонажа, і актора в ситуацію трагічну. Причому усвідомлюється також невідворотність і повсякденність цієї жорстокості. На цьому базисі будуються всі людські стосунки. Усвідомлення витісненої жорстокості та вивільнення від неї у процесі вистави відкривають можливість істинного життя. Отже, в основі крюотичного театру лежить замкнений катарсичний процес, сформульований ще Аристотелем. Лють вбивці витрачається до решти в момент реалізації злочину. Індивідуальна енергія митця вичерпується в результаті творчого акту, перетворюючись у якісно нову енергію – енергію космічну, поза межами особистості, коли всі пробуджені суперечності знято.

А. Арто домагається *розмиття меж між сценою і глядачами*. Він не вимагає відмови від окремої сцени, віддаленої від глядачів, не вимагає шукати для кожної вистави відповідне просторове розміщення щодо принципу зіставлення двох ансамблів – акторського і глядацького. А. Арто пропонує розмістити глядачів посередині зали, а грати в чотирьох кутках. Таким чином немає розмиття меж між сценою і залом для глядачів, а лише відмова від класичної сцени у вигляді коробки та її заміна чимось іншим.

Терапевтична дія театру А. Арто полягає в тому, що актор здійснює «творчий акт назовні», і він має бути катарсичним для актора й аудиторії, звільняти від обмежень, які заважають людині жити повним життям. А. Арто пропонував позбутися будь-яких пут, закликав до сміливого порушення норм, висував ідею очищення насильством і жорстокістю, виходячи з того, що провокування таких стихійних сил на сцені нібито оберігатиме людину від них у житті.

Актор театру А. Арто – жорстока людина, що потерпає. Вона очищується через деструктивні імпульси, вивільняючи їх на поверхню. Успіх театру Арто в тому, щоб визнати: інстинкти завдають болю, та не допомагають.

Програму нового театру Арто можна звести до кількох пунктів:

1. Для споруди театру достатньо чотирьох голих стін (А. Арто загадує про ангар або стодолу). Глядачі повинні сидіти посередині так, щоб дія могла відбуватися довкола. Завдяки галереям і риштуванням дія розгортатиметься на різних рівнях, а світло та звук впливатимуть однаково і на глядачів, і на акторів. Сценографії як такої, отже, не буде взагалі; скоріше за все, промовлятиме сам простір.

2. Драматичні образи нового театру не будуть рабськими копіями реального життя. Цей театр матиме власний код, конкретну мову, створену, щоб збуджувати чутливість глядачів. Це буде театр великої активності та прямого досвіду, «поширеного за усі межі». Він діятиме гіпнотично на

свідомість, використовуючи видовище та відчуття. Актори гратимуть, наче гігантські істоти у великих масках. Цей театр пробуджуватиме ритуалізм, який натовп зможе з ним розділити.

3. Сцена поглине глядачів не словами, а фізичними і конкретними звуками й образами, музикою і танцем, випробовуючи нерви глядачів своїм сплавом і сумішшю. І колір, і світло, і костюми – весь антураж долучатиметься до ефектів. Якщо використовуються слова, то актори узгоджуватимуть їхнє звучання, інтонації та інкантації з новою музикою та новими інструментами.

4. Актор повинен «використовувати свої емоції, як атлет використовує свої м'язи», розвиваючи їх через вправи для тіла і дихання, щоб вони давали йому владу над аудиторією. Режисер стане новим магом, новим жерцем, «творцем міфу».

5. Нова драматургія звернеться до старих і нових богів, героїв, чудовиськ, до природних стихій, великих вселенських конфліктів, до «відомих людей, жорстоких злочинів, надлюдських подвигів». Усе це новий театр перетворить на свою власну поезію – з печаттю терору, жорстокості та еротизму, властивих «сум'яттю та неспокоєві нашої доби».

Хоча кожна частина цієї програми може видатися безглуздою, антиреалістична позиція А. Арто заявлена в ній на повну силу.

1935 р.А. Арто заснував свій недовговічний *Театр Жорстокості*. Разом зі своїми асистентами – молодими Жан Луї Барро та Рожером Бленом – він працював над виставою «Родина Ченчі» за мотивами п'єс Шеллі та Італійських хронік Стендаля. Виставу грали на круглій сцені з використанням ефектів і світлових спалахів. Музика лунала з кожного кутка залу, А. Арто виконував роль Графа з пристрасстю франта. Цей спектакль демонструє, як Арто поступово утверджував своє право брати великі п'єси та великі теми минулого і змінювати їх до невпізнання. Попри те, експеримент під назвою «Родина Ченчі» провалився (частково через невідповідне приміщення – величезний музичний зал Театру Фолі-Ваграм, а частково через невиразну гру головної актриси. Насправді, практичний доробок А. Арто був мізерний – три багатоактні та чотири одноактні п'єси за десять років плюс кілька сценаріїв до фільмів – надто мало як для митця з його репутацією.

Глядачі, які спостерігали за акторською грою А. Арто, розповідали, що кожную роль він проживав до кінця, народжуючись із першими секундами появи на сцені та помираючи з останньою реплікою персонажа. Головна роль у театрі Арто відводиться жестикуляції та міміці. Вимолені слова не так вже й важливі – адже ми часто брешемо, свідомо чи несвідомо іншим і самим собі, і лише фізичні реакції видають справжній стан справ. Ставлення до жестів як до ієрогліфів, котрі належить розгадати.

Крюотичний театр, або ж метафізичний, мав цілком відрізнятись від звичайного (психологічного) театру. По-перше, це нова театральна мова з використанням «знаків», або ж «ієрогліфів». *Знак* – це синтез голосу, міміки та жестів, які повинні мати конкретне значення і ставати символом зображуваного в постановці. Слова, репліки, які мають найважливіше значення у звичайному театрі, на думку Арто, лише збивають від переживання глядачами повною

мірою, треба їх захопити, змусити відчувати все на межі, у стані оголених нервів, пережити справжній катарсис, як це роблять неєвропейські народи під час ритуального дійства і глядачі за часів античного театру.

А. Арто намагався відобразити свою думку через символи-жести, костюми й інші невербальні засоби. Він вважав, що крик, удар, поштовх, які стають фізичними проявами емоційного стану, повинні бути задіяні в спектаклі. Важливо те, що в театральній постановці мають брати участь не лише актори, дії яких чітко передбачені сценарієм, але й глядачі. Тому негативні емоції, які людина відчуватиме та проявлятиме в театрі, будуть повністю усунені й позбавлять суспільство від агресії. Тобто «театр жорстокості» виконує терапевтичну місію як для кожного окремого суб'єкта, так і для суспільства в цілому.

Хоча спроба втілення концепції «театру жорстокості» не була та й не могла бути успішно втілена, вона залишилася чи не найбільшою спробою тотального оновлення європейської культури, звільнення її від механістичності й умовності. Однак для більшості ця спроба залишилася лише незрозумілими витівками божевільного.

План

1. Біографічні дані Антонена Арто.
2. Праця А. Арто в трупі Шарля Дюлена.
3. Причин виникнення ідеї «театру жорстокості».
4. Сутність крютотичного театру («театру жорстокості»).
5. Відмінність «театру жорстокості» від звичайного (традиційного) театру.
6. П'єси А. Арто.
7. Актор «театру жорстокості» та його виражальні засоби.
8. Терапевтична дія театру А. Арто.
9. Значення теоретичної та практичної спадщини А. Арто.

Практичне заняття до теми 3.3. № 14

Мета: з'ясувати метод акторського мистецтва «театру жорстокості» А. Арто.

Практичні завдання

1. Причин виникнення ідеї «театру жорстокості».
2. Сутність крютотичного театру («театру жорстокості»)
3. Відмінність «театру жорстокості» від звичайного театру.
4. П'єси А. Арто.
5. Актор «театру жорстокості» та його виражальні засоби.
6. Терапевтична дія театру А. Арто.
7. Значення теоретичної та практичної спадщини А. Арто.

Завдання для самостійної роботи до теми 3.3.

Практичні завдання

1. З'ясувати біографічні дані А. Арто.
2. З'ясувати причини виникнення ідеї «театру жорстокості».

3. Розкрити сутність кротоичного театру («театру жорстокості»)
 4. Вказати відмінність «театру жорстокості» від звичайного театру.
 5. З'ясувати зміст та проблематику п'єси А. Арто.
 6. Охарактеризувати виражальні засоби актора «театру жорстокості».
 7. Терапевтична дія театру А. Арто.
 8. З'ясувати значення теоретичної та практичної спадщини А. Арто.
 9. Опрацювати літературу з теми заняття.
- Література: 12, 27.*

Тема 3.4. Методика виховання Є. Гротовським актора – «Перформера»

Анотація до лекції 3.4.

Єжи Гротовський (1933–1999) народився у воєводському містечку Ряшові (Польща). У 1951 р. після закінчення лицю він вступає до Вищої акторської школі в Кракові, на той момент – найкращий театральний заклад Польщі. Після отримання диплома актора в 1955 р. Є. Гротовський їде вчитися режисури в Москву, вступає в ГІТІС, де активно опановує театральну систему свого кумира К. Станіславського, а також знайомиться з методикою В. Мейєрхольда та Є. Вахтангова. Після повернення з Росії він продовжує вчитися в театральній школі, але тепер вже на режисерському факультеті. Режисерським дебютом Є. Гротовського стала постановка «Убю король» за п'єсою Альфреда Жаррі.

Одразу після закінчення навчання Гротовський очолює невеличкий камерний театр «13 рядів» у маленькому місті Ополе. Разом із критиком Людвігом Флашеном Єжи планував перетворити його на вільний майданчик творчих експериментів і почав ангажувати до роботи молодих, малодосвідчених акторів. Театр «13 рядів» неодноразово звинувачували в елітарності й зарозумілості. Через брак фінансування режисер переїхав 1965 р. до Вроцлава, де театр одразу взяв під опіку мер міста.

Постановка на вроцлавській сцені «Стійкого принца» Кальдерона-Словацького стала початком міжнародного визнання Є. Гротовського. «Театр-Лабораторіум» (інша назва театру «13 рядів») багато гастролює: Італія, Швеція, Данія, Норвегія, Бельгія, Югославія. У Лондоні Є. Гротовський два тижні працює на запрошення Пітера Брука. У цей час Гротовський вже цілком зосередився на роботі з актором і де-факто перетворює театр на лабораторію дослідження акторського методу. У 1965 р. він опублікував один із найважливіших театральних маніфестів ХХ століття ***«На шляхах до вбогого театру»***: *Якби відкинути в театрі все те, що не є необхідним для його існування, залишиться в ньому актор і глядач.*

У «Театрі-Лабораторії» протягом 1965–1982 років Є. Гротовський здійснив лише три вистави, серед яких *Apocalypsis cum figuris*, де режисер, змішуючи біблійні тексти й «Великого інквізителя» Ф. Достоєвського, ставить питання, що могло би знаменувати повернення Ісуса Христа сьогодні. Після цієї вистави Є. Гротовський впав у депресію і поїхав до Індії, звідки повернувся майже непізнаваним. Однак у 1969–1978 рр. він із новими силами поринає в роботу: починається період т. зв. ***«театру участі»*** або ***паратеатру***. Єжи

працює з невеличкою групою молодих людей. Під його керівництвом вони поблизу Вроцлава практикували різноманітні театральні техніки самопізнання. У 1975 р. паратеатральні дослідження трансформуються в дослідження «театру джерел». *«Театр джерел»* охоплював досвід транскультурних експериментів. Із цим театром пов'язані подорожі-дослідження режисера прадавніх ритуалів. На Гаїті Є. Гротовський познайомився з обрядами вуду, в Індії – традиціями баулів. Він спостерігав за племенами йоруба в Нігерії, а Мексиці вивчав плем'я гуїчолів.

11 серпня 1982 р. Є. Гротовський завершив останній етап роботи над проектом «Театру джерел», і наступного дня, під час введення в Польщі військового стану, попросив політичного притулку в США. У 1983–1984 рр. Є. Гротовський – професор Каліфорнійського університету в Ірвіні, де реалізує програму *Об'єктивна Драма*.

У кінці 80-х років Є. Гротовський усамітнюється в невеличкому італійському селі за кілька кілометрів від міста Понтедери. Там народжується концепція *Центру Єжи Гротовського*. Закритий для широкої громадськості, Центр був осередком пізнання й дослідження ритуальних мистецтв. За словами Є. Гротовського, «вироджений ритуал є виставою. Перформер є людиною дії, а не людиною, яка грає іншу. Він є танцівником, священиком, воїном». Гротовський називав себе вчителем Перформера. У перші роки діяльності Центру майже 200 професіоналів з різних країн світу стажувалися в Гротовського. Взимку 1997-го Є. Гротовського призначили професором у Collège de France, де спеціально для нього створили кафедру театральної антропології, проте через погіршення стану здоров'я він відмовився від викладання. Єжи Гротовський помер 14 січня 1999 року у віці 66 років.

Є. Гротовський, почавши від заперечення театру як синтетичного виду мистецтва, через пошуки суто театральних законів і принципів, приходять до зовсім іншої естетики театру. Він намагається відновити на сцені ритуал, але не релігійний, а людський, ритуал, де на першому місці – людина, «через гру, а не через віру». Наприкінці життя, відмовившись від власного ритуального театру, він окреслює один із принципів, який увійде в подальшу театральну практику: *принцип вичерпної дії*, в якій актор звільняється від стану роздвоєності, розриву між тілом і душею, свідомістю і підсвідомістю, відкриваючи в собі нові джерела енергії. Саме він дав актору змогу звільнитися від стану роздвоєності, розриву між тілом і душею, свідомістю і підсвідомістю шляхом постійного відкриття в собі нових джерел енергії. Це відкриття, вочевидь, і стало тією подією для режисера, після якої він все далі відходить від театру публічної дії та прямує до театру-лабораторії, а згодом – до театру як лабораторії людського духу.

Між актором і роллю, вчив Є. Гротовський, немає антагонізму, актор – не привід для ролі, і роль – не привід для акторського самозамилування, *роль – це виклик*, кинутий людині, що взялася її виконувати. Жести, звуки та ситуації, близькі до основних базових станів людини, використовували як засоби, інструменти для акторів, аби спілкуватися з аудиторією на спільному рівні.

Техніка актора театру Є. Гротовського, коли актор «приносить у дар себе», нагадує *психоаналіз*, оскільки пацієнт абсолютно вільно розповідає, що його непокоїть. Актори працюють зсередини себе, концентруючись на фізичних жестах майже в медитативній манері. Є. Гротовський як провідник наглядає та керує, але не обирає рухи та звуки, що є творчим процесом.

Театр Є. Гротовського – це *спосіб і засіб самопізнання, самодослідження, це шлях до порятунку*, палітра актора – сам актор.

Головним у роботі акторів Є. Гротовського є те, що все виконується технічно, а отже, все вибудовано на високому структурному рівні. Це вже помітно на етапах тренінгу, але найвиразніше проявляється у творчих діях, або, як казав режисер, в Акціях. Працюючи в Понтедері, актори Є. Гротовського під час таких акцій повторювали ритуал. На відміну від театральної постановки, що відбувається завжди перед глядачами, які приходять до театру, тут єдино важливим є логіка і точність рухів, а через них – життя як процес, що його творять учасники. Тут немає місць для глядачів.

Від 1985 до 1999 року Є. Гротовський працює над тим, що називає **Ритуальними мистецтвами**. Ритуальним Майстер називає мистецтво дуже старої форми, коли ритуал і художня творчість – одне й те саме. Коли поезія була співом, спів – заклинанням, рух – танцем. Мистецтво до відокремлення тих часів, коли воно було гранично потужним у дії. Доторкаючись до нього, незалежно від філософської або теологічної мотивації, кожен з нас може відкрити себе. Усе мистецтво – в деталях, в елементах. Театр Є. Гротовського – *місце, де людина стає сама собою не граючи*, а, навпаки, позбавляючись безлічі соціальних ролей і звичайних масок.

Найважливішим у роботі Є. Гротовського є *ініціаційний аспект* (у традиційному значенні цього слова, а отже, пов'язаний із внутрішньою роботою, за своєю природою закритою, не для публіки).

Пройшовши кілька етапів розвитку через **Театр вистави, Паратеатр, Театр Джерел**, творчість Гротовського в останні роки його життя була спрямована до творення мистецтва, зосередженого на порядку, на точності, на творенні Монтажу, що існує не у сприйнятті глядача, а в уяві того, хто діє.

Пошуки, які Є. Гротовський вів останні чотирнадцять років свого життя (1985–1999), мали назву «**Мистецтво Ритуалу**» і проходили в Італії біля міста Понтедери, розташованого за двадцять кілометрів від Флоренції. Однак головною метою діяльності «Осередку Гротовського» в Понтедерах були не тільки пошуки акторських можливостей. Через спів, танець, ритм, структуровані елементи рухів, фізичну дію, давні тексти та їх мотиви Є. Гротовський разом із молодими акторами з різних країн шукав у природі їхнього акторського єства те, що спільне для всіх людей. Через його центр у Понтедері пройшли й українці — актор Григорій Гладій, співачка й актриса Наталія Половинка, група акторів Львівського театру ім. Леся Курбаса.

Театр Є. Гротовського перетворює традиційного актора на **актора без прикриття** (термін Є. Гротовського). Актор повинен, наче скальпелем, маніпулювати сценічним образом для препарації власної індивідуальності. Актор публічно здійснює акт провокації щодо інших через провокацію щодо

себе, і якщо він позбувається своєї повсякденної маски та через саморозкриття, профанацію, неприпустиме блюзнірство намагається пізнати дійсну правду про себе, тоді він дає змогу виникнути такому ж процесу й у глядача. Від моменту, коли актор не демонструє власне тіло, набиваючи йому ціну, а звільняє його від будь-якого опору стосовно духовних імпульсів, коли спалює його, коли неначе знищує, він уже не продає себе, перестаючи бути **актором-куртизаном**, а приносить у жертву, повторює жест покути, стає **актором-святим**. У такому театрі глядач необхідний так само, як потрібен священик, для того, щоб відбулася сповідь. Але священиком не може бути кожен, тому починається добір публіки. Трупа на сцені і трупа в залі. **Глядач перетворюється на свідка, актор – на Перформера, гра на сцені – на містичний акт**. Глядач присутній під час самооголення актора, коли той розповідає про свої страхи, бажання, комплекси, свою патологію.

Актор Є. Гротовського – Перформер, людина дії. Перформер здатний вилити імпульси свого тіла у звуки (життя, що ллється суцільним потоком, повинне бути артикульоване, стверджував Є. Гротовський). Життя свідків ритуалу стає більш напруженим, вони говорять, що відчувають чийсь присутність. Так Перформер вибудовує міст між свідком і чимось інше. У такому сенсі Перформер – це pontifex, будівник мостів.

Дія, хоча і може мати структуру вистави через ясний і чітко окреслений початок, кульмінацію та завершення, все-таки традиційною виставою не є. Дія, на відміну від вистави, не показує – вона несе. Створений таким чином учасниками Дії твір (opus) має строгу конструкцію, засновану на найтоншому ремеслі виконання, і є вже не видовищем, а знаряддям роботи над собою, носієм духовного розвитку (адже латиною слово opus означає і створений твір, і знаряддя). У цьому сенсі актор Є. Гротовського як суб'єкт гри – не гравець, адже крізь тих, хто грає, гра всього лише досягає свого здійснення. Суб'єкт гри – це сама гра, гра грається.

Жест актора переназиває речі, даючи їм «перші імена», перетворює звичну розмірність чуттєвості на нові, іноді неможливі топології, але сам себе не дає змоги назвати, забороняє будь-яке психологічне дистанціювання з боку учасників загальної Дії.

Метою психофізичного тренінгу Є. Гротовського є сприяння розробки актором власного діапазону фізичної виразності («фізичне прослуховування»). Методика Є. Гротовського сприяє віднайденню актором глибокого розуміння себе та своєї професії за допомогою психофізичного дослідження того, як вийти за межі звичок та блоків. **Специфіка інноваційних методик** навчання акторів полягає не в копіюванні концепцій і вправ тренінгу Є. Гротовського, а в своєрідній адаптації та розвитку набутих навичок у поєднанні з власними підходами.

З усього вищезазначеного можемо зробити висновок, що театр Є. Гротовського – це **певна ритуальна драма**, що вже вийшла за свої естетичні рамки: вона є релігійною і водночас космічною, міфологічною, соціальною та особистісною. Є. Гротовський як Учитель Перформера пропонує певну

формулу відкриття в собі. *Пізнавати себе – означає діяти*, і лише в процесі цієї Дії можливе внутрішнє становлення індивіда як повноцінної особистості.

План

1. Біографічні дані Є. Гротовського.
2. Навчання Є. Гротовського акторській та режисерській професії.
3. Початок професійної діяльності в театрі «13 рядів» (м. Ополе).
4. Праця в «Театрі-Лабораторії» (м. Вроцлав).
5. Публікація театрального маніфесту ХХ століття «На шляхах до вбогого театру» (1965).
6. Період «театру участі» або паратеатру.
7. Дослідження «театру джерел».
8. Концепція Центру Єжи Гротовського в Понтедерах.
9. «Мистецтво Ритуалу» (1985–1999).
10. Перформер – актор театру Є. Гротовського.
11. Актор-святий – актор-куртизан.
12. Принцип вичерпної дії актора.
13. Виразальні засоби та інструменти для акторів театру Є. Гротовського.
14. Жест актора.
15. Психофізичний тренінг Є. Гротовського.

Семінарське заняття до теми 3.4. № 3

Практичні завдання

1. Період «театру участі» або паратеатру.
2. Дослідження «театру джерел».
3. Концепція Центру Єжи Гротовського в Понтедерах.
4. «Мистецтво Ритуалу» (1985–1999).
5. Перформер – актор театру Є. Гротовського.
6. Актор-святий – актор-куртизан.
7. Принцип вичерпної дії актора.
8. Виразальні засоби та інструменти для акторів театру Є Гротовського.
9. Жест актора.
10. Психофізичний тренінг Є. Гротовського.

Практичне заняття до теми 3.4. № 15

Мета: з'ясувати методику виховання Є. Гротовським актора – «Перформера».

Практичні завдання

1. Праця Є. Гротовського в «Театрі-Лабораторії» (м. Вроцлав).
2. Публікація театрального маніфесту ХХ століття «На шляхах до вбогого театру» (1965).
3. Період «театру участі» або паратеатру.
4. Дослідження «театру джерел».
5. Концепція Центру Єжи Гротовського в Понтедерах.
6. «Мистецтво Ритуалу» (1985–1999).

7. Перформер – актор театру Є. Гротовського.
8. Актор-святий – актор-куртизан.
9. Принцип вичерпної дії актора.
10. Виразальні засоби та інструменти для акторів театру Є. Гротовського.
11. Жест актора.
12. Психофізичний тренінг Є. Гротовського.

Завдання для самостійної роботи до теми 3.4.

Практичні завдання

1. З'ясувати біографію Є. Гротовського.
 2. Розкрити працю в «Театрі-Лабораторії» (м. Вроцлав).
 3. З'ясувати зміст та призначення театрального маніфесту ХХ століття «На шляхах до вбогого театру» (1965).
 4. Розкрити період «театру участі» або паратеатру.
 5. З'ясувати дослідження «театру джерел».
 6. Розкрити концепція Центру Єжи Гротовського в Понтедерах.
 7. «Мистецтво Ритуалу» (1985–1999).
 8. З'ясувати визначення «Перформер» – актор театру Є. Гротовського.
 9. З'ясувати відмінність між актором-святим і актором-куртизаном.
 10. Розкрити сутність принципу вичерпної дії актора.
 11. З'ясувати виразальні засоби та інструменти для акторів театру Є. Гротовського.
 12. Охарактеризувати жест актора театру Є. Гротовського.
 13. Психофізичний тренінг Є. Гротовського.
 14. Опрацювати літературу з теми заняття.
- Література: 18, 27, 41.*

МОДУЛЬНИЙ КОНТРОЛЬ № 3

Форма модульного контролю полягає у перевірці набутих здобувачами знань, умінь і навичок щодо епічного театру як підґрунтя для нового методу акторської гри; ефекту відчуження як складової методу акторської гри; методу акторського мистецтва театру Жорстокості А. Арто; методики виховання Є. Гротовським актора – «Перформера».

МОДУЛЬ 4. МЕТОДИ АКТОРСЬКОГО МИСТЕЦТВА ПРОВІДНИХ АМЕРИКАНСЬКИХ ДІЯЧІВ ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА

Тема 4.1. Специфіка акторської підготовки в США

Анотація до лекції 4.1

Акторська підготовка в США пройшла шлях від кустарних методів (коли всі прийоми переймалися молодшим поколінням трупі від провідних акторів) до навчання у майстрів, які відкривають власні професійні студії, а потім до курсів університетів, які залишаються основною кузницею акторських кадрів

донині. На цьому останньому витку розвитку – від професійних студій до академічної підготовки – викладання стало м'якшим. Колишня система навчання, коли молодь «виховували» старші актори у стилі «роби, як я говорю, чи геть звідси», змінилася більшою турботою про емоційне здоров'я майбутніх акторів. Нині багато молоді цікавиться акторською професією. Тільки на курс драми Нью-Йоркського університету щороку подається майже 3000 заяв.

Усі підходи до акторської підготовки так чи інакше беруть початок у системі К. Станіславського – найповнішої на сьогоднішній день. Одні методики, що розглядаються, зосереджені на якомусь окремому аспекті його системи, інші розвивалися як опозиція їй, проте всі вони відштовхуються від мови, виробленої К. Станіславським. Існують й інші теорії, наприклад, праці Антонена Арто, біомеханіка В. Мейерхольда, епічний театр Б. Брехта. Вони часто потрапляють у поле зору американського актора, проте рідко беруться за основу для підготовки.

Щоб завоювати визнання, акторська гра має відбивати поточні погляди суспільства. Адептами та розробниками кожної нової методики рухало переконання, що попередні підходи не відповідають духу свого часу.

У зарубіжному театрі ХХ–ХХІ століть саме в США система Станіславського була сприйнята найповніше, тут вона мала важливе значення для формування національної акторської школи. У 1923 р. Нью-Йорк був підкорений Московським Художнім театром, на методиках якого буде будуватися вся школа акторської майстерності в Америці.

Колишній актор МХТ Річард Болеславський (1889–1937), який виїхав з Росії після революції, на початку 1920-х перебрався до Нью-Йорка і 1923 р. зустрівся там з колишніми колегами, які приїхали на гастролі. Під час гастролей (вистави грали російською мовою) Р. Болеславський провів кілька лекцій англійською, розповідаючи про методику К. Станіславського. Завдяки цим лекціям він отримав фінансову підтримку, яка дозволила заснувати Американську театральну лабораторію. Викладати в Лабораторії він умовив актрису МХТ Марію Успенську (1876–1949). Коли в 1924 р. МХТ повернувся до Росії, М. Успенська, звільнившись, залишилася в Лабораторії – навчати за системою К. Станіславського, що передбачала психологічне включення та злагоджену гру. Серед перших учнів Лабораторії були Лі Страсберг (1901–1982) і Стелла Адлер (1901–1992), які відіграли виняткову роль у розвитку американського театру.

Одним із найпопулярніших у США підходів до акторської гри є *метод* – набір навчальних і репетиційних прийомів, покликаних розвивати щирість, виразність та емоційну насиченість акторської гри. Заснований на роботах провідних театральних практиків, головним чином американських. В основі методу лежить система К. Станіславського. Серед американців, які зробили найбільший внесок у розвиток методу, виділяються: Лі Страсберг (психологічні аспекти), Стелла Адлер (соціологічні аспекти) та Сенфорд Мейснер (поведінкові аспекти). Саме ці троє вперше сформулювали основні принципи методу, коли працювали в театральній трупі в Нью-Йорку.

Отже, нині система К. Станіславського, переосмислена згаданими митцями, є домінуючою методологією підготовки американського актора, включаючи в себе фізичну й вокальну підготовку, розвиток його емоційно-чуттєвої природи, формування імпровізаційних навичок.

План

1. Шлях акторської підготовки в США.
2. Гастролі у 1923 р. в Нью-Йорку Московського Художнього академічного театру.
3. Створення Р. Болеславським Американської театральної лабораторії.
4. Вчення К. Станіславського як фундамент акторської школи в США.
5. Внесок у розвиток методу Лі Страсберга, Стелли Адлер та Сенфорда Мейснера.

Семінарське заняття до теми 4.1. № 4

Практичні завдання

1. Шлях акторської підготовки в США.
2. Внесок у розвиток методу Лі Страсберга, Стелли Адлер та Сенфорда Мейснера.

Практичне заняття до теми 4.1. № 16

Мета: з'ясувати шлях і специфіку акторської підготовки в США.

Практичні завдання

1. Шлях акторської підготовки в США.
2. Гастролі у 1923 р. в Нью-Йорку Московського Художнього академічного театру.
3. Створення Р. Болеславським Американської театральної лабораторії.
4. Вчення К. Станіславського як фундамент акторської школи в Америці.
5. Внесок Стелли Адлер та Сенфорда Мейснера у розвиток методу Лі Страсберга.

Завдання для самостійної роботи до теми 4.1.

Практичні завдання

1. З'ясувати шлях акторської підготовки в США.
2. Розкрити значення гастролей у 1923 р. в Нью-Йорку Московського Художнього академічного театру.
3. Розкрити значення вчення К. Станіславського для розвитку акторської школи в США.
4. З'ясувати внесок Стелли Адлер та Сенфорда Мейснера у розвиток методу Лі Страсберга.
5. Опрацювати літературу з теми заняття.

Література: 9, 38, 39, 40, 41, 43.

Тема 4.2. Метод акторської підготовки Лі Страсберга

Анотація до лекції 4.2.

Лі Страсберг (Ізраель Штрассберг) (1901–1982) народився у бідній єврейській родині в містечку Буданові, що входив до складу Австро-Угорщини (тепер це Тереховлянський район Тернопільської області).

У 1907 р. батько маленького Ізі, Барух Мейєр Штрассберг вирушив до Нью-Йорка, а через два роки перевіз до себе дружину, потім – доньку і трьох синів, з яких Ізя був наймолодшим.

Щоб спростити спілкування, Ізраель Штрассберг перетворився на Лі, а прізвище почав писати без подвійної приголосної. Хоча шкільні дисципліни давалися Лі Страсбергу легко, після передчасної смерті брата Залмана відмінник кинув школу і впав у депресію. Більше здобувати освіту офіційно не став, зосередившись на самоосвіті. Юнак брав участь в аматорських єврейських театрах, де грали на ідиші. У листопаді 1922 р. Лі Страсберг потрапив на виставу МХАТу К.С. Станіславського, що гастролював у Нью-Йорку, яка справила на нього незабутнє враження.

Починаючи з 1923 р. акторську майстерність Лі освоював у театральній школі «Clare Tree Major School Of The Theater», але викладанням залишився не задоволений. Того ж року Лі Страсберг почав навчатися акторській грі в Американському лабораторному театрі (American Laboratory Theatre), де відвідував майстер-класи – в минулому акторів МХТ, а в США – театральних педагогів: Річарда Болеславського та Марії Успенської. Вони були учнями К. Станіславського. У 1924 р. Л. Страсберг вступив до театру Guild Філіпа Леба і почав професійну театральну кар'єру як актор і помічник режисера.

У листопаді 1930 р. разом з актором і режисером Гарольдом Клерманом, Лі Страсберг заснував трупу «Group Theatre». Новаторська трупа проіснувала майже декаду (близько 10 років). У перші роки існування Group більшість вистав ставив Л. Страсберг, старанно застосовуючи метод К. Станіславського – тобто прийоми на основі афективної пам'яті. Протест проти прихильності Л. Страсберга до емоцій спалахнув у трупі в 1934 р., коли Стелла Адлер з'їздила до Парижа і поговорила там з К. Станіславським, який зазначив, що «стрижнем усієї системи» вважає концепцію «лінії наскрізної дії та надзавдання». С. Адлер повернулася до Нью-Йорка повна рішучості застосувати отримані знання в театрі Group, і, зрештою, у березні 1937 р. Л. Страсберг з театру пішов, не витримавши розколу та розбіжностей. Проте приємна подія сталася 16 січня 1939 р., коли Лі Страсберг став натуралізованим громадянином Сполучених Штатів Америки. Протягом 1938–1951 років він поставив 16 п'єс, а 1943 р. почав працювати з акторами в Голлівуді.

У 1941–1949 рр. артистична кар'єра Лі Страсберга пішла вниз. Роки, проведені у Нью-Йорку та Голлівуді, прийнято вважати прохідними. Однак Лі Страсберга запросили очолити акторську і режисерську підготовку в Акторській студії («Actors Studio»), заснованій у 1949 р. в Нью-Йорку. Незабаром Л. Страсберг з педагога перетворився на повноцінного художнього керівника і авторитет приватного навчального закладу непомірно зріс.

Вступити до цього навчального закладу було непросто. Так, щоб потрапити в студію, Джеку Ніколсону довелося пройти п'ять прослуховувань, чотири з яких він провалив. Під час одного з наборів на курс 1953 р. Лі Страсберг взяв тільки двох студентів, притому, що заявки подало близько 2000 абітурієнтів. У переважній більшості випускники школи акторської майстерності «Actors Studio» отримували ролі в Голлівуді, зокрема такі, про яких їх ненавченим колегам залишалося тільки мріяти.

У 1952 р. Лі Страсберг офіційно очолив «Actors Studio» у Нью-Йорку і відтоді навчав за власним розумінням, ґрунтуючись на системі К. С. Станіславського, доповненої ідеями Є. Вахтангова і В. Мейєрхольда.

Лі Страсберг розробив вправи на розслаблення, що розвивають сенсорну пам'ять п'яти органів чуття. Власну версію діючої системи К. Станіславського, яку розробив Лі Страсберг, і його підхід до пошуку глибоких емоцій актора як схвалювали, так і критикували.

Ніколи Лі Страсберг перед студійцями не поведився як рідний тато – ніякого панібратства, ніяких улюбленців, а тим більше – відносин на короткій нозі. Лі Страсберг був близьким другом відданої учениці – кінодіви Мерилін Монро. На його думку, Норма Джин, акторське амплуа якої Голлівуд незаслужено звужив до секс-бомби, стояла набагато вище інших його вихованців.

Лі Страсберг зазначав: «У моїй роботі в Акторській студії та на приватних уроках мають особливе значення дві області пізнання: імпровізація і емоційна пам'ять. Використовуючи ці техніки, актор може висловити ті емоції, які потрібні для його ролі».

У 1966 р. в Лос-Анджелесі Лі Страсберг відкрив філію – «Actors Studio West», а через три роки, у Нью-Йорку і Західному Голлівуді – філії іменного Інституту театру і кіно Лі Страсберга. Природно, педагогічна діяльність забиравала левову частку часу, вимагала творчих сил. Як на театральній сцені, так і на кіноекрані майстер не часто відзначався. Як режисер останню виставу він поставив у 1964 р., і були це «Три сестри» А. Чехова.

Серед випускників школи багато відомих акторів – Пол Ньюман, Аль Пачіно, Мерилін Монро, Джейн Фонда, Дастін Гоффман, Роберт де Ніро, Марлон Брандо, Міккі Рурк.

Л. Страсберга вважають *першим теоретиком* акторської майстерності в США, революціонером, який значно вплинув на американський театр і кіно. Техніка Страсберга тривалий час називалася лаконічно – «*Метод*» або «Метод акторської майстерності». У своїй техніці Страсберг багато чого запозичив у К. Станіславського. Так, наприклад, найбільш значущими речами у його методиці є *імпровізація та емоційна пам'ять*.

У 1947 р. в Америці почалися політичні утиски. Це супроводжувалося загостренням антикомуністичних настроїв і політичними репресіями проти «антиамериканських» громадян. Обмежувалися демократичні права, гонінню піддавалися ліві сили (комуністи, антивоєнні сили та рухи, громадяни, які симпатизували СРСР). Л. Страсберг використав завісу секретності, щоб виробити «абстрактне, важковизначене поняття *націоналізму в акторській*

гри», яке відповідає потребам холодної війни. Якщо інші вихідці з Group клялися у вірності К. Станіславському, Л. Страсберг «методично підкреслював непорушну перевагу американської школи» над російською. Новий стиль акторської гри проголошував **верховенство індивідуального над колективним**, особистого над суспільно-політичним. Ключ до створення нового трактування героя крився у неповторності американського характеру – **актор грає не роль, актор «грає себе»**. Завдання актора, що володіє Методом, – «відшукати у своїй особі нові риси, які підійдуть до зображуваного персонажа».

Л. Страсберг навчав своїх акторів, що емоція має превалювати над текстом п'єси. Метод допускав якщо не колективний, то індивідуальний культурний протест, що виражався не в тексті та діалогах, а в рухах і жестах. Рух став для страсбергівського актора чимось на кшталт «таємного листа». Акторська студія підносила на п'єдестал **жест**, даючи актору настанову – «грати між рядками». Усі прийоми страсбергівського актора – хмикання, бурмотіння, знизування плечима – звільняли його, але при цьому принижували та спотворювали текст.

Метод допомагав актору успішно демонструвати незалежний, індивідуалізований емоційний відгук у широкому спектрі ролей. Однак найкраще ця техніка проявила себе в кіно та інших розважальних жанрах. Навмисний антитеатральний натуралізм Л. Страсберга породив радикальну критику Методу. Розбіжності із цього приводу дійшли до широкої публіки.

Доопрацювання та переосмислення методики К. Станіславського в Акторській студії продовжилися. Перечитавши постулат К. Станіславського про необхідність «публічної самотності» актора, Л. Страсберг створив вправу на самотність, яка викликала чимало суперечок, незважаючи на свою ефективність. Страсберг вважав, що психоаналіз допомагає актору пізнати себе, так само він підвищує його акторські здібності.

Лі Страсберг навчав акторів **не грати, а жити**, виражаючи свою істину, а потім уже як актору достовірно проживати образ. Розроблені ним вправи життєві. **Метод** вчить акторів відтворювати – не копіювати, не зображати, а знаходити відоме вам і використовувати в образі персонажа. Прості речі творять просту дійсність. У своїй основі Метод вчить акторів користуватися **п'ятьма органами почуттів**. Вони починають із себе, з особистості, з власної унікальності та неповторності.

Перші вправи, основа основ Методу – це розслаблення та зосередження. Не освоївши мистецтво зосередження та розслаблення, ви не досягнете нічого. Перед виставою всі наші імпульси наче з ланцюга зриваються, тому їх треба заспокоїти та зосередити. Вправи на зосередження вчать фокусуватися на предметах, навколишньому становищі, на тактильних відчуттях.

У **перший рік навчання** ми не працюємо над емоціями – ми лише повертаємось до своїх відчуттів, відкриваємо їх наново, намагаємо з ними зв'язок. Тут поєднуються техніка та внутрішні переживання. Лі Страсберг дійшов висновку, що в емоційній пам'яті міститься ключ до таємниці творчості. Коли людина творить, вона підсвідомо використовує спогади про відчуття та емоції.

Метод складається із *трьох етапів*. На *першому етапі* ми вчимося довіряти відчуттям. Потім актори намагаються виконати ту ж роботу у поєднанні з монологом. Головним для Лі Страсберга завжди був драматург: «Основне – це текст».

На *другому етапі* ми беремо відчуття та афективну пам'ять і вводимо їх у сценічну роботу, перевіряючи, чи витримають перевірку сценою. Студентам *на другому курсі* доводиться нелегко, бо тепер вкладають у текст те, що освоїли за перший рік. Досить важко зосередитися на навичках, набутих на першому курсі, вимовляючи текст, тому іноді вони затискаються і концентрація пропадає. Не кожна вправа однаково потрібна для всіх.

Третій етап – робота над персонажем. Це також домашнє завдання. Великі актори завжди його готують. Шукають ходу, звикають до якихось характерних для персонажа жестів, роблять велику дослідницьку роботу. Суть у тому, щоб злитися з персонажем воєдино. Глядач не повинен бачити зворотну сторону акторської гри. Ми маємо стати персонажем, переконати в цьому залу. І якраз у найпростіших рухах, простих речах таїться одкровення, що змушує залу повірити разом із вами. Усе велике мистецтво будується на одкровенні. Ми не надягаємо маски. Це інший вид акторства. Так теж можна, але не чекайте співпереживання.

План

1. Біографічні дані Лі Страсберга.
2. Еміграція родини Лі Страсберга з Тернопільщини до Америки.
3. Праця в аматорському театрі.
4. Відвідування майстер-класів Річарда Болеславського та Марії Успенської в Американському лабораторному театрі.
5. Праця в лівому антикомерційному «Group Theatre» («Груповому Театрі»).
6. Творчі непорозуміння з Стеллою Адлер.
7. Керівництво Акторською студією ("Actors Studio") в Нью-Йорку.
8. Вироблення Л. Страсбергом у післявоєнний час націоналізму в акторській грі.
9. Три етапи Методу Л. Страсберга.
10. Система вправ, розроблених Л. Страсбергом.
11. Найбільш відомі вихованці Л. Страсберга.

Практичне заняття до теми 4.2. № 17

Мета: з'ясувати сутність методу акторської підготовки Лі Страсберга.

Практичні завдання

1. Праця Лі Страсберга в лівому антикомерційному «Group Theatre» («Груповому Театрі»).
2. Предмет творчих непорозумінь зі Стеллою Адлер.
3. Керівництво Акторською студією («Actors Studio») в Нью-Йорку.
4. Вироблення Л. Страсбергом у післявоєнний час націоналізму в акторській грі.
5. Три етапи Методу Л. Страсберга.
6. Система вправ, розроблених Л. Страсбергом.

Завдання для самостійної роботи до теми 4.2.

Практичні завдання

1. З'ясувати біографічні дані Лі Страсберга.
2. З'ясувати причини еміграції родини Лі Страсберга з Тернопільщини до Америки.
3. Розкрити особливості праці Лі Страсберга в лівому антикомерційному «Group Theatre» ("Груповому Театрі").
4. Вказати причину творчих непорозумінь Лі Страсберга зі Стеллою Адлер.
5. Розкрити керівництво Акторською студією («Actors Studio») в Нью-Йорку.
6. З'ясувати вироблення Лі Страсбергом у післявоєнний час націоналізму в акторській грі.
7. Розкрити три етапи Методу Лі Страсберга
8. З'ясувати систему вправ, розроблених Лі Страсбергом.
9. Вказати найбільш відомих вихованців Лі Страсберга.
10. Опрацювати літературу з теми заняття.

Література: 40, 41.

Тема 4.3. Метод акторської підготовки Стелли Адлер

Анотація до лекції 4.3.

Стелла Адлер (1901–1992) народилася у Нью-Йорку і в буквальному значенні слова виросла за лаштунками єврейського театру, що належав її батьку, Якову Адлеру. Батьки Стелли народились в Одесі. Мати – Сара Левицька грала в трупі єврейського театру у Росії до 1883 р., а після еміграції з 1884 р. проживала в Нью-Йорку, працювала акторкою єврейського театру понад тридцять років. Батько – Яків Адлер працював в Росії актором єврейського театру (1878–1882), а після еміграції проживав з 1888 р. у США, видатний актор єврейсько-американського театру, пізніше став власником Grand Theatre.

Стелла, так само як і її брати та сестри, вперше вийшла на сцену в чотири роки. Репертуар театру складали шедеври європейської драматургії (Гоголь, Ібсен, Горький, Толстой) та перекладення шекспірівських п'єс; усі спектаклі давалися на ідиші. Виступаючи разом із батьками, Стелла часто грала ролі хлопчиків і дівчаток.

Стелла Адлер приєдналася до американського лабораторного театру в 1925 р. і там познайомилася із вченням К. Станіславського. Вступивши до театру Group у 1931 р., С. Адлер перебувала під режисерським керівництвом Лі Страсберга. У трупу вона вже прийшла професійною акторкою. Характер у неї був вибуховий, тому не дивно, що вона конфліктувала з Л. Страсбергом і очолила групу незгодних з його залізними переконаннями, що провідну роль в акторській майстерності відіграє емоція.

У 1934 р. С. Адлер побувала в Парижі, де відвідувала протягом п'яти тижнів заняття з акторської майстерності К. Станіславського. За цей час вона

дізналася, що К. Станіславський переглянув свої погляди на театральне мистецтво, наголосивши, що актор має творити уявою, а не пам'яттю. Тож повернувшись додому, вона оголосила, що Л. Страсберг, вважаючи емоції головною спрямовуючою силою актора, неправильно інтерпретує систему К. Станіславського.

У 1949 р. С. Адлер відкрила свій театральний інститут, де викладала акторську майстерність протягом багатьох десятиліть. Свою акторську кар'єру вона завершила 1961 р., а у 1985 році відкрила академію Stella Adler Academy та театр у Лос-Анджелесі.

Метод С. Адлер ґрунтується на аналізі тексту та вправах на уяву. Першорядне завдання актора як майстра та митця – **розвиток**. І хоча в методі С. Адлер є й базові, практичні аспекти – наприклад, розуміння заданих п'єсою умов, аналіз тексту, розігрування дійства, – основною метою та невід'ємними компонентами її підходу є розвиток особистості, розробка бездонних кладезів уяви та повна відкритість світу та життю.

В уявленні С. Адлер трьома китами особистісного зростання та роботи над собою виступають *вивчення природи* (у тому числі людської), *мистецтва* (не лише театального) та *історії*. Здатність помічати окрему повсякденну подію та одночасно вловлювати її зв'язок з історією дуже важлива для розуміння взаємин між актором і персонажем, якого він грає.

Методика С. Адлер поділяється на три складові – **фундамент, роботу над персонажем та інтерпретацію сценарію**.

Фундамент. В основі цієї частини методики лежить концепція уяви як основного джерела акторської майстерності. Уява містить у собі все – від мистецтва до ідей, поезії, колективного несвідомого всього людства, минулого та сьогодення. Все, що ми говоримо, робимо, думаємо та відчуваємо на сцені, має бути пропущено через фільтр уяви. С. Адлер вчила, що актор бачить світ не звичайними очима, а через призму уяви.

Методика С. Адлер будується ще на постулаті, що акторська гра – це **дія**. Тому вона орієнтована на дію і виходить із переконання, що істину слід шукати в заданих умовах. С. Адлер розробила чимало вправ з розвитку уяви; на оволодіння діями, усвідомлення того, як поведінка визначається обставинами. Нерідко у вправі присутні всі три поняття одночасно.

У простій **вправі з квіткою** зібрано цілу низку основних, можливо, унікальних аспектів методики С. Адлер. Спершу потрібно розглянути квітку в найдрібніших подробицях, так само, як потім ви вивчатимете сценарій, повністю занурюючись у нього, пізнаючи краще, ніж себе самого. Потім потрібно каталогізувати про ці подробиці, щоб описати їх чітко і послідовно. Потім ви описуєте квітку так, щоб інші ніби побачили її на власні очі. Цей етап вимагає важливих сценічних навичок: встановити контакт зі слухачами, пам'ятати чіткий, досконально вивчений уявний образ, який не потрібно витягувати силою, зуміти донести його до слухача. На наступному етапі ви перейдете від самої квітки до образу, думки, ідеї, дії чи потреби. Управа спонукає актора підбирати тільки ті слова, які необхідні для створення потрібного образу, і ми таким чином осягаємо силу слова.

С. Адлер з трепетом ставилася до слова, до його емоційного й інтелектуального впливу, до сили театральної та поетичної мови. Вона вимагала від студентів виховувати в собі **мовне чуття**, викорінювати мовні штампи та діалектизми. Вона прагнула до того, щоб у студентів розвивався мовний слух, щоб, проникаючи «за» текст, вони могли за допомогою своїх думок, відчуттів, імпульсів у всій повноті передати виражене драматургом, як того вимагає персонаж у їхньому власному розумінні.

Робота над персонажем. Друга частина методики С. Адлер, присвячена персонажу, також унікальна. Вона багато уваги приділяла роботі над персонажем, зануренню актора у новий образ через набуття «нового себе». Для неї звичний повсякденний образ людини – це ретельно продумана роль, яку ми граємо день у день. Під цією маскою існує безліч інших образів. Для С. Адлер мета роботи над персонажем – не ухиляння від себе, а самонабуття.

На заняттях акторам пропонувалися різні підходи та вправи. Одні передбачали шлях від зовнішнього до внутрішнього – відшукувати образи навколо себе, приклади одухотворених і неживих об'єктів. Коли потрібний образ знаходився, студента просили «приміряти його на себе», щоб відчути внутрішній резонанс із ним. Наприклад, перенестися в громадський транспорт, щоб вжитися в образ трамвайного хама, або передати велич гори, щоб перейнятися самовідчуттям королівської особи. Або студентам пропонувалося рухатися до персонажа зворотним шляхом, від внутрішнього до зовнішнього. Наприклад, вибрати якесь почуття, відчуття, якість, властиве даному герою, а потім проаналізувати анатомічно. Скажімо, боязкість – як вона відчувається, як вона функціонує?

Ще один шлях до персонажа – **дослідження п'яти головних архетипів**, як їх називала С. Адлер: аристократа, військового, священника, представника середнього класу та селянина. Тут на допомогу приходять живопис, скульптура, архітектура, музика, історичний костюм та різні форми руху – танець, військові марші, ходьба, сидіння, стояння в уявному просторі та часі. С. Адлер говорила: «Актор – це криниця колективної свідомості. Він виступає наступником усіх існуючих знань і мудрості. Завдяки широті уяви він переймає мудрість предків, минаючи особистий досвід. Актор споконвіку мав глибоке розуміння Космосу».

Приєм абстрагування полягає в тому, щоб побачити персонаж очима його соціальної протилежності чи, в крайньому разі, когось радикально відмінного. Наприклад, подивитися на слугу з погляду господаря, на капіталіста – із соціалістичної позиції, на голлівудську старлетку – очима християнського фундаменталіста, на лікаря – очима дитини.

Третя складова методики С. Адлер, інтерпретація сценарію, виростає з її любові до драматургії, успадкованої від батька. На заняттях з інтерпретації отримує втілення підхід С. Адлер до конкретних п'єс і драматургів. Цей підхід будується на уяві. Вона обирає драматурга, збирає спільні для його творчості проблеми, ідеї та питання, а потім поміщає їх в історико-географіко-соціальний контекст.

Усі *три складові методики* Стелли Адлер (фундамент, робота над персонажем та інтерпретація сценарію) становлять єдиний підхід – непростий, трудомісткий, що змушує актора віддаватись грі повністю. Він має на увазі готовність змінюватися, розвиватися, рости. Головне в ньому – не боятися мислити самостійно та приймати рішення.

План

1. Біографічні дані С. Адлер.
2. Навчання акторській майстерності у К. Станіславського.
3. Заснування власного театрального інституту.
4. Особливості методики С. Адлер.
5. Фундамент як перша складова методики.
6. Персонаж як друга складова методики.
7. Інтерпретація сценарію як третя складова методики.
8. Дослідження п'яти головних архетипів як шлях персонажа.

Практичне заняття до теми 4.3. № 18

Мета: з'ясувати метод акторської підготовки Стелли Адлер.

Практичні завдання

1. Навчання С. Адлер акторській майстерності у К. Станіславського.
2. Заснування власного театрального інституту.
3. Особливості методики С. Адлер.
4. Фундамент як перша складова методики.
5. Персонаж як друга складова методики.
6. Інтерпретація сценарію як третя складова методики.
7. Дослідження п'яти головних архетипів як шлях до персонажа.

Завдання для самостійної роботи до теми 4.3.

Практичні завдання

1. З'ясувати біографічні дані С. Адлер.
 2. Що досягнула С. Адлер під час навчання акторській майстерності у К. Станіславського.
 3. Заснування власного театрального інституту та праця в ньому.
 4. З'ясувати особливості методики С. Адлер.
 5. Розкрити першу складова методики – фундамент.
 6. Розкрити другу складову методики – персонаж.
 7. Розкрити третю складову методики – інтерпретацію сценарію.
 8. З'ясувати дослідження С. Адлер п'яти головних архетипів як шляху до персонажа.
 9. Опрацювати літературу з теми заняття.
- Література:* 9, 38, 41.

Тема 4.4. Метод акторської підготовки Сенфорда Мейснера

Анотація до лекції 4.4.

Сенфорд Мейснер (1905–1997) народився в Брукліні в сім'ї єврейських іммігрантів, які приїхали до Сполучених Штатів з Угорщини. У дитинстві Сенфорд відзначався слабким здоров'ям. Для відновлення його здоров'я вся сім'я вирушила в гори Катскіл. Однак під час цієї поїздки його брат Якоб захворів на туберкульоз і незабаром помер. Сенфорд відчував себе винуватцем його смерті і назвав цю подію «головною емоційною подією, що вплинула на все його життя», зробивши його нелюдимим і відчуженим. Навчався фаху концертного піаніста в музичному інституті, однак під час Великої депресії, на прохання батька, залишив навчання і почав допомагати йому в сімейному бізнесі, в Нью-Йорку. Як зізнавався сам С. Мейснер, навчання фаху концертного піаніста допомогло йому розвинути почуття мелодії, щось схоже до ідеального слуху. Згодом, вже як викладач акторської майстерності, він саме *слухав* своїх студентів, що допомагало йому відчутти атмосферу сцени, точно визначати справжні та хибні моменти їхньої гри. У 19 років він вступає до Театру «Гілд», знайомиться з Лі Страсбергом., який мав значний вплив на становлення молодого актора.

У 1931 р. С. Мейснер опинився в числі 28 акторів, вибраних для трупи новосформованого Театру «Груп» (Group Theatre). Це був перший в історії США театр з постійною акторською трупкою, який спеціалізувався не лише на постановці вистав, а й на навчанні акторського методу Лі Страсберга. У 1934 р. в театрі стався розкол на ґрунті методу акторського існування на сцені. Лі Страсберг наполягав на тому, що саме афективна пам'ять є центральним елементом правдивого акторського існування, а Стелла Адлер стверджувала, що спиратися на особистісну емоційну пам'ять у творчості актора неефективно і пропонувала інший спосіб досягнення правди на сцені через фізичну дію і віру в запропоновані обставини. С. Мейснера ж цікавили спонтанні емоції, імпровізація та партнерство. Усі ці розбіжності призвели до того, що С. Мейснер почав розвивати свій власний метод.

Коли в 1940 р. Театр «Груп» розпався, С. Мейснер продовжував керувати акторською майстернею в Neighborhood Playhouse School of the Theatre, де він викладав з 1935 року. Саме там він познайомився зі своєю першою дружиною, молодою актрисою Пеггі Мередіт.

Педагогічна діяльність С. Мейснера в Neighborhood Playhouse School of the Theatre тривала протягом 1935–1990 років, а в період з 1990 по 1997 рр., тобто до своєї смерті він був почесним директором цієї театральної школи. За роки роботи в театрі та під час педагогічної праці розробив і вдосконалив свою техніку, яку згодом назвуть «Техніка Мейснера».

У 1983 р. С. Мейснер і його партнер Джеймс Карвілл заснували Школу акторської майстерності Мейснер/Карвілл на Карибському острові Бекія. Студенти з усього світу приїжджали щоліта, щоб узяти участь в інтенсивному літньому семінарі з С. Мейснером. Школа акторської майстерності Мейснера та Карвілла діяла також, починаючи з 1985 р., у Північному Голлівуді. Навесні

1995 р. на зміну згаданій школі прийшов Центр мистецтв імені Сенфорда Мейснера, театральна компанія та школа в Північному Голлівуді, засновані Мейснером і трьома іншими митцями.

С. Мейснер був двічі одружений і обидва шлюби закінчилися розлученням. Однак С. Мейснер був бісексуалом, і залишок свого життя провів із Джеймсом Карвіллом. У 1970 р. С. Мейснеру був поставлений діагноз рак горла, і була зроблена ларинготомія. Після цієї операції він прожив майже три десятки років, до лютого 1997 р., коли помер уві сні у віці 91 року у своєму будинку в Шерман-Оукс поблизу Лос-Анджелеса.

Навчання за методом Сенфорда Мейснера поділено на *два етапи*: освоєння акторського інструментарію та створення ролі.

На *першому етапі* актор навчається працювати в партнерстві, розпізнавати складові роботи над роллю, природно почувати себе в театральній дійсності, яка відрізняється від повсякденної. Роботи над персонажем як такої немає, актор в уявних обставинах залишається собою. Актор усвідомлює, як він сам діє у запропонованих обставинах.

На *другому етапі* вже набуті навички застосовуються в процесі створення ролі. Тепер актор відштовхується від п'єси та персонажа, в які має вдихнути життя. Актор створює образи п'єси засобами уяви, а не за допомогою пережитих емоцій. Актор має «поєднати» персонаж із авторським і режисерським задумом.

При створенні своєї «техніки» С. Мейснер, ґрунтуючись на системі К. Станіславського, включив до неї авторські вправи, які розвивають здатність до імпровізації, звільнення емоцій, відчутті себе тут і зараз у запропонованих обставинах. Уся техніка С. Мейснера спрямована на те, щоб отримати від акторів правду за вигаданих обставин: «Основа акторської гри – реальність вчинку». С. Мейснер вважав *уяву* значно важливішим засобом у роботі над роллю, ніж емоційну пам'ять.

В основі техніки С. Мейснера – вправи, що спонукають актора «жити природно в уявних обставинах», виражати спонтанні реакції та справжні емоції достовірно.

Техніка С. Мейснера – це взаємозалежна серія тренувальних вправ, які доповнюють одна одну. Студенти працюють над серією вправ, що поступово ускладнюються, щоб розвинути здатність спочатку імпровізувати, потім отримати доступ до емоційного життя і, нарешті, привнести спонтанність імпровізації та різноманітність особистої реакції на текстову роботу. Ця техніка використовується для розвитку навичок імпровізації, а також для «інтерпретації сценарію і створення конкретних фізичних характеристик кожного персонажа, якого грав актор».

Приклад техніки, винайдені С. Мейснером для тренування реакції акторів, називається «*Вправа на повторення*». У цій вправі два актора розміщуються один навпроти іншого і відповідають один одному фразою, що повторюється. Фраза стосується поведінки кожного і відображає те, що відбувається між ними в даний момент, наприклад: «У цей момент ти виглядаєш незадоволеним мною». Ця фраза повторюється, змінюється за

значенням, тональністю та інтенсивністю, щоб відповідати поведінці, яку кожен актор виробляє по відношенню до іншого. Завдяки цьому прийому актор перестає думати про те, що говорити й робити, і реагувати більш вільно та спонтанно як фізично, так і вокально. Ця відома вправа на нескінченні повтори однієї і тієї самої сцени, по суті, бере актора змором, викликаючи спонтанний відгук.

Вправа, яка розвиває увагу та налаштовує на роботу: потрібно лягти на спину, заплющити очі та спокійно зробити п'ять видихів через рот. Допомагає розслабити тіло. Потім треба поставити собі внутрішнє запитання: «Що я відчуваю?» І прислухатися до того, як реагує тіло, як змінюються фізичні та емоційні відчуття. Запитання це можна ставити знову і знову, поки не відчуєте, що знайшли відповідь. Потім запитайте: «Що я хочу?» Дайте відповідь собі вголос одразу, що спало на думку. Побудьте в цьому стані 3–4 хвилини, зробіть глибокий вдих і видих, а потім вигукніть усе, що хочете, звуком «о» або «а», одночасно інтенсивно, але без фанатизму. Знімає зажими та позбавляє напруги.

С. Мейснер вважав, що є велика різниця між актором, який живе в ролі, та актором, який намагається грати. Різниця полягає у достовірності дій. Ця вправа допомагає повірити в події та грати переконливо. Виберіть завдання, яке буде складним для виконання, але зможе повністю поглинути вашу увагу. Зашийте одяг, згадайте, що ви їли два тижні тому на обід, або почніть рахувати зерна рису в пакеті. Далі уявіть, що якщо ви не виконаєте цю дію, ви посваритеся з другом, не отримаєте важливе повідомлення. Тобто дія, якою ви займаєтеся, може мати конкретні наслідки. Така вправа допомагає простежити у собі зміни – як ви реагуєте на дію. Конкретність і достовірність вчать проживати у моменті, а не просто його зображати.

Техніка С. Мейснера складається з **трьох основних компонентів**, які працюють разом: *емоційна підготовка*, *повторення* та *імпровізація*. Кожна вправа спрямована на опрацювання. Найскладніше для театрального актора С. Мейснер бачив у вмінні слухати, тому вправи залучають увагу, спонтанний відгук, а головне – вчать розчиненню в партнері та ролі. Для нього важливими були спонтанні реакції на отримані від партнера імпульси, подразники, які народжуються від моменту до моменту в реальному часі.

Перший рік навчання присвячений дослідженням і експериментам, студенти звільняють внутрішній світ і уяву, приходять до більш усвідомленого розуміння того, як існує актор в уявній дійсності. Вони починають з азів, з повтору та за рік засвоюють елементи, що зміцнюють основні грані акторської майстерності та процесу імпровізації, – уміння «відштовхуватися» від партнера, проживати кожен момент, відчувати власні імпульси та реагувати так, щоб поведінка в уявних обставинах виявлялася природною. Програма *першого року навчання* допомагає майбутньому актору вирішити першочергові завдання – освоїти акторський інструментарій, навчитися природно відчувати себе в театральній дійсності, яка відрізняється від повсякденної. Кожна вправа – це імпровізація, вона не репетирується і не повторюється. Відпрацьовуються та репетируються лише самі елементи техніки, кістяк вправи. Вони тренують уяву, розвивають акторський талант і поступово ускладнюються. На першому

курсі студент навчається розпізнавати складові роботи над роллю – до того, як почне вибудовувати свій персонаж. Перевтілюватися, аналізувати та набирати матеріал для участі першокурсникам ще не доводиться.

На другому курсі навички, набуті на першому, вже застосовуються в процесі створення ролі. Якщо в перший рік навчання студент починає з себе – з того, як він сам діє в запропонованих обставинах, то тепер він відштовхується від п'єси та від персонажа, в який він має вдихнути життя. Починається справжня акторська робота. Крок за кроком він освоює всі базові навички, необхідні для оволодіння акторським інструментом. Студент починає створювати образи п'єси засобами уяви, а не за допомогою викликання пережитих емоцій. Оскільки актор має навчитися висловлювати своєю грою авторський задум, йому потрібно освоїти низку нових навичок. На другому курсі актор має поєднати персонаж із авторським і режисерським задумом. Процес це непростий і програма істотно відрізняється від динаміки першого курсу.

В Україні техніка С. Мейснера дедалі більше набуває обертів, збирає своїх шанувальників серед професіоналів театру та кіно. Володіння цією технікою дозволяє актору розширити свій арсенал методів гри, зробити її більш насиченою, яскравою та природною. Ця техніка дозволяє отримувати нові інструменти в скарбничку, які допоможуть в подальшій роботі.

План

1. Біографічні дані С. Мейснера.
2. Праця С. Мейснера в Театрі «Груп» (Group Theatre).
3. Керівництво акторською майстернею в Neighborhood Playhouse School of the Theatre.
4. Школа акторської майстерності Мейснер/Карвілл.
5. Сутність техніки С. Мейснера.
6. Три основні компоненти техніки С. Мейснера.
7. Програма першого року навчання.
8. Програма другого року навчання.

Практичне заняття до теми 4.4. № 19

Мета: з'ясувати особливості техніки С. Мейснера як системи підготовки актора.

Практичні завдання

1. Праця С. Мейснера в Театрі «Груп» (Group Theatre).
2. Керівництво акторською майстернею в Neighborhood Playhouse School of the Theatre.
4. Школа акторської майстерності Мейснер/Карвілл.
5. Сутність техніки С. Мейснера.
6. Три основні компоненти техніки С. Мейснера.
7. Програма першого року навчання.
8. Програма другого року навчання.

Завдання для самостійної роботи до теми 4.4.

Практичні завдання

1. З'ясувати біографічні дані С. Мейснера.
 2. З'ясувати працю С. Мейснера в Театрі «Груп» (Group Theatre).
 3. З'ясувати працю в очолюваній акторській майстерні в Neighborhood Playhouse School of the Theatre.
 4. З'ясувати працю в Школі акторської майстерності Мейснер/Карвілл на Карибському острові та в Північному Голлівуді.
 5. Розкрити сутність техніки С. Мейснера.
 6. Вказати три основні компоненти техніки С. Мейснера.
 7. Розкрити програму першого року навчання.
 8. Розкрити програму другого року навчання.
 9. Опрацювати літературу з теми заняття.
- Література: 26, 41.*

Тема 4.5. Метод акторської підготовки Ути Хаген

Анотація до лекції 4.5.

Ута Тайра Хаген (англ. *Uta Thyra Hagen*) (1919–2004) – німецько-американська акторка кіно, театру і телебачення, театральна педагогиня.

Народилася в місті Геттінген (Німеччина) в сім'ї німецького мистецтвознавця Оскара Хагена та його дружини, оперної співачки Тіри Лайснер. Коли Уті було п'ять років, вся родина переїхала до Америки, оскільки її батько отримав місце викладача в Університеті Корнела. Дитинство Ути пройшло в місті Мадісон, штат Вісконсін, де вона навчалася у місцевій вищій школі та університеті. Студенткою Ута брала участь у студентських театральних виставах. У 1936 р. вона деякий час навчалася в Королівській академії драматичного мистецтва, а в 1937 р., після закінчення університету у Вісконсіні, переїхала до Нью-Йорка. Акторський дебют Ути у віці 18 років відбувся того ж року в театрі міста Денніс, Массачусетс, у п'єсі «Гамлет» В. Шекспіра, де вона зіграла Офелію.

Ута Хаген була заміжною двічі. З 1938-го по 1948-й рік вона була у шлюбі з актором Хосе Феррером, народила дочку Летицію, але розлучилася внаслідок гучного роману зі своїм партнером у виставі «Отелло» – Полом Робсоном.

Спочатку У. Хаген була виключно театальною акторкою, яка удостоїлася за свою кар'єру двох премій «Тоні». Кар'єра в кіно і на телебаченні була менш помітною, ніж у театрі через те, що У. Хаген була включена в «Чорний список» Голлівуду через зв'язки з Полом Робсоном.

У. Хаген також була викладачем у Нью-Йоркській акторській школі. У 1957 р. вона вийшла заміж за її засновника Герберта Бергхофа, після смерті якого у 1990 р. стала очільницею цієї школи. Серед учнів У. Хаген були Марлон Брандо, Джек Леммон, Роберт Де Ніро, Аль Пачіно, Лайза Міннеллі та багато інших.

Зі смертю 84-річної Ути Хаген у 2004 р. закінчилася ціла епоха в історії американського театру. Протягом 70 років Ута надихала своїх друзів, колег, глядачів і студентів як акторка та викладач. Зневажаючи світ комерції, вона домагалася поваги до театру та акторського мистецтва.

На відміну від страсбергівської техніки, у вправах, розроблених У. Хаген, немає акценту на безпосередньому пробудженні емоцій – вона позбавляється сентиментальності в акторській грі та зосереджується на розвитку уяви та спонтанності (так само, як Мейснер). У. Хаген наголошує на використанні реалістичного реквізиту та декорацій, що створюють достовірний навколишній простір.

В акторській та педагогічній роботі У. Хаген знайшли відображення її пошуки достовірності. Коли на дев'ятому десятку вона виходила на сцену, молоді могли позаздрити жвавості та свіжості її гри. Вона зіграла чимало ролей, присвятивши себе, насамперед, викладанню, проте ці нечисленні ролі ставали легендами.

Ута Хаген почала розробляти свій метод у 1940–1950-х, поставивши за мету позначити небезпечні «пастки», які підстерігали акторів на сцені. У. Хаген розробила техніку, завдяки якій виконання залишалось безпосереднім, живим. Ті, кому доводилося бачити її на сцені, помічали, що одну й ту саму роль вона грала щораз краще. У надії, що її знахідки послужать іншим, У. Хаген відточувала та доопрацьовувала свою систему вправ протягом усіх років викладання в Студії Герберта Бергхофа – акторській школі, заснованій її чоловіком у 1945 році.

Метод У. Хаген ґрунтується на *трьох принципах*, викладених у книзі «Завдання для актора». *Перший* – «основні складові наших ролей криються десь у нас самих». *Другий* – «голос і мова, душа і розум не існують у відриві від тіла, воно породжує їх і служить їх провідником». *Третій* – «виконана актором робота завжди повинна знаходити відображення у дії». Є й *четвертий*: «все, що ми робимо, обумовлено нашими очікуваннями, але те, що виходить насправді, ніколи не відповідає їм повністю». Хаген знала головне: коли п'єса відпрацьована і вивчена до дрібниць, можна покласти на її обставини і дозволити їм вести себе. Ви вже досить ними прониклися, щоб роль стала по-справжньому живою.

Для У. Хаген акторська гра була дослідженням, проникненням у таємниці людської натури. Вона вимагала від самої себе, від студентів і колег прагнення зробити персонажа живою людиною, яка думає, з серцем і душею. Вона закликала студентів безстрашно розкриватися назустріч усім зовнішнім стимулам, які «викликають у нас будь-які емоції – від духовного екстазу до болісного болю». П'ять почуттів, що має людини, були для Хаген провідниками до тіла, розуму, серця і душі.

Книга У. Хаген «Дань акторської професії» (1953), стала популярним посібником для базового курсу акторської підготовки. Однак робота багатьох студентів, які навчалися за цією книгою, згодом перестала задовольняти її автора, і У. Хаген почала вдосконалювати свою методику. Так з'явилося

«Завдання для актора», яке вчить не лише користуватися своїм талантом, а й відрізняти художню правду від повсякденної.

У. Хаген вчила, що «театр повинен робити внесок у духовне життя країни». Тому що ні прагнення актора поживити кожну роль, ні спеціальні прийоми, ні готові відповіді не замінять прагнення дослідити людську природу та душу. Актор має володіти майстерністю та технікою. У міру здобуття майстерності у нього загострюються почуття – тільки так він отримує можливість осмислити свої фізичні та психологічні відчуття та враження. Техніка У. Хаген допомагає довільно викликати потрібні переживання, потрібні для виконання ролі.

Кістяк техніки – це *шість «кроків» і десять вправ*, викладених у книзі У. Хаген «Завдання для актора». Актори-початківці дізнаються з книги багато нового про себе і про людську натуру. Досвідчені актори переконуються, наскільки ці вправи стимулюють творчий порив у роботі, а крім того, дозволяють підтримувати форму та відточувати майстерність.

Крок перший. Хто я такий? Це питання актор може адресувати як собі, і своєму персонажу.

Крок другий. Обставини. Котра зараз година? (Який сьогодні рік, пора року, день?). Час має владу над нами як ніщо інше. У актора виробляється особливе почуття часу. Досліджуючи епоху, десятиліття, рік, у який відбувається дія п'єси, ми долучаємося до незвичайного світу історії, географії, науки, музики, літератури, мистецтва, політики, соціального устрою, релігії та бізнесу. Зіграти персонажа з іншої епохи схоже на подорож у часі – ми потрапляємо в зовсім інший світ, переносимося разом із глядачем у минуле чи майбутнє. У реальності, створеної драматургом і режисером, від заданого ними часу залежать: ваш вік і походження; ваш соціальний статус; погода; атмосфера, в якій ви знаходитесь (у приміщенні може бути жарко, холодно, темно, тихо, душно, світло); ваш одяг; ваша зачіска; ваші манери тощо.

Крок третій. Ставлення. «Хто я по відношенню до обставин, місця, обстановки та пов'язаних зі мною людей?» Усвідомлюючи, які стосунки пов'язують нас з обставинами і місцем нашого перебування, ми налаштовуємося на ситуацію, яку ми створюємо під час вправи. Обставини можуть вселити в нас невпевненість, надмірну зарозумілість, глибоку тривогу. Обставини можуть застати нас зненацька, розлютити, окрилити. Сприйнятливості до оточення і до того, як ваші взаємини впливають на поведінку, надають акторській грі щирість і особистісний характер.

Крок четвертий. Чого я хочу? «Яка моя головна мета? Які мої безпосередні потреби? Четвертий, п'ятий і шостий кроки взаємопов'язані. Одне питання позначиться на всій вашій роботі та потягне за собою наступні.

Крок п'ятий. Що мені заважає? «Що заважає мені досягти бажаного? Як подолати перешкоду? Зіткнувшись з перешкодою, ми мобілізуємо фізичні та емоційні сили. Перешкоди набувають різних форм – вони можуть бути внутрішніми, можуть бути зовнішніми. Багато наших дій продиктовано саме перешкодами.

Внутрішні перешкоди: думки, спосіб думки, формулювання думок; звички та манії; риси характеру; бажання та потреби; страхи; фізичні недоліки й обмежені фізичні можливості, хвороби; розумові чи емоційні розлади. Перешкода може бути в самому об'єкті (ручка без чорнила, зламаний олівець, чашка гарячого чаю тощо). Перешкодою може стати опір інших чи переслідування ними своїх інтересів.

Крок шостий. Що потрібно зробити, щоб досягти бажаного? Як мені досягти своєї мети? Як мені поводитися? Що мені зробити? Оскільки в основі будь-якої акторської гри лежить дія, чим швидше ми навчимося мислити діями, тим краще. Це має стати звичкою. Щоразу, коли у вас виникає питання, що зараз має відчувати ваш персонаж, замінійте його питанням: «Що я тут роблю?» Перебудуйте власний дієслівний лексикон. Будь-яка ваша дія – продукт іншої дії, вчиненої по відношенню до вас вашим партнером. Якщо ви повинні відчувати якісь почуття, але у вас не виходить, можете не сумніватися: ви не на тому зосередилися і не знайшли для себе відповідної дії. Дія – це гра. Гра – це дія.

Десять вправ. Десять вправ із «Завдання для актора» так само важливі та необхідні, як гама для музиканта чи робота біля станка для танцюриста. Кожна з цих вправ допомагає подолати проблеми, що часто зустрічаються, які виникають під час роботи над роллю. Виконавши всі десять вправ послідовно, можна комбінувати їх і ускладнювати, підлаштовуючи під власні потреби. Це розвиває уяву.

План

1. Біографічні дані Ути Хаген.
2. Акторська діяльність У. Хаген.
3. Педагогічна діяльність у Нью-Йоркській акторській школі.
4. Основні принципи методу акторської гри У. Хаген.
5. Шість «кроків» як основа методу акторської гри У. Хаген.
6. Десять вправ У. Хаген.

Практичне заняття до теми 4.5. № 20

Мета: з'ясувати сутність методу акторської гри Ути Хаген.

Практичні завдання

1. Акторська діяльність У. Хаген.
2. Педагогічна діяльність У. Хаген в Нью-Йоркській акторській школі.
3. Основні принципи методу акторської гри У. Хаген
4. Шість «кроків» як основа методу акторської гри У. Хаген
5. Десять вправ У. Хаген.

Завдання для самостійної роботи до теми 4.5.

Практичні завдання

1. З'ясувати біографічні дані Ути Хаген.
2. Висвітлити акторську діяльність Ути Хаген.
3. Розкрити педагогічну діяльність у Нью-Йоркській акторській школі.

4. З'ясувати основні принципи методу акторської гри У. Хаген
5. Розкрити шість «кроків» як основи методу акторської гри У. Хаген.
6. Охарактеризувати десять вправ У. Хаген.
7. Опрацювати літературу з теми заняття.

Література: 39, 41.

Тема 4.6. Метод акторської підготовки Іванни Чаббак

Анотація до лекції 4.6.

Іванна Чаббак народилася 1948 р. в Детройті, штат Мічиган (США). Предки Іванни покинули Україну ще на початку ХХ століття, емігрувавши з Києва до Нью-Йорка. Дитинство Іванни видалося непростим: маючи семеро братів і сестер, вона в силу сімейних обставин змушена була взяти на себе частину обов'язків щодо опікування родиною. В юнацькому віці вона підробляла як журналіст – писала про музику. Після переїзду до Лос-Анжелеса деякий час працювала акторкою в театрі, знімалася у кінофільмах, але відчувши педагогічний поклик, полишила акторську кар'єру.

Професійну кар'єру Іванна Чаббак розпочала у 1991 р. консультантом з діалогів у фільмі «Тед і Венера». Згодом працювала консультантом у кількох фільмах і телесеріалах. Потім відкрила власну студію акторської майстерності у Лос-Анджелесі, ставши однією із найбільш відомих в Голлівуді тренерів з акторської майстерності. Івана Чаббак є продюсером 5 кінофільмів. Знялась у трьох кінофільмах, де зіграла сама себе. Вона була коучем під час зйомок відомих серіалів, а також скрипт-доктором (у Голлівуді це одна з основних професій «за кадром»), допрацьовуючи сценарії перед початком зйомок.

У 2004 р. вийшла друком книга Іванни Чаббак «Майстерність актора», що стала бестселером, який переклали 18 мовами світу. Акторові переконливо зіграти свою роль допомагає негативний чи сумний досвід, який він пережив.

І. Чаббак зізнається, що основою її техніки стала система К. Станіславського, яка стала і джерелом натхнення. На її переконання система К. Станіславського залишається відмінним фундаментом для навчання акторів. Вона «взяла систему Станіславського і апгрейдила її, привела у відповідність до сьогодення».

Однак як зазначає І. Чаббак розроблена нею техніка підходить не всім. На її створення Іванну підштовхнула історія її батька, який утік з Німеччини під час Голокосту, але, попри обставини, став успішною людиною: переїхав до США, відкрив юридичну практику, зробив кар'єру. «Він використав свій біль, щоб стати сильнішим, – зауважує Івана. – Цьому навчив мене, а я – намагаюся вчити інших». В основі принципів навчання І. Чаббак – метод К. Станіславського, що дозволяє актору повністю занурюватися в образ свого персонажа.

Своїм успіхом І. Чаббак завдячують не лише знамениті голлівудські актори, а й деякі політики, серед яких віце-президент США Альберт Гор та бізнесмени, зокрема, американський мільярдер Алек Горес.

Івана Чаббак очолює драматичну школу у Лос-Анджелесі та регулярно проводить акторські майстер-класи у багатьох кранах світу. Восени 2017 р. вона вперше побувала в Києві, де провела дводенний майстер-клас з власної техніки.

Згідно з системою І. Чаббак, актор повинен розглядати емоції не як кінцевий результат, а як інструмент для подолання перешкод та вирішення конфліктів у творі. Акторові потрібно біль персонажа пропустити через себе, зіставляючи з подібними особистими переживаннями: злістю, соромом, страхом, виною за вчинки у минулому. Свій негативний досвід актор повинен використовувати, щоб надати персонажу глибини та динаміки, допомогти йому досягти поставленої мети на екрані, наприклад знайти кохання, захистити близьких або досягти кар'єрних висот. Техніка Чаббак вчить акторів перемагати.

Серед зіркових учнів Іванни Чаббак – Бред Пітт, Шарліз Терон, Лів Тайлер, Геллі Беррі, Єва Мендес, Джаред Лето, Джим Керрі, Джессіка Альба, Йєн Сомерхолдер, Меттью Перрі, співачка Бейонсе та сотні успішних талановитих артистів, серед яких чимало володарів «Оскара» та інших престижних кінопремій.

Техніка Чаббак виросла з прагнення Іванни Чаббак зрозуміти та подолати власні психологічні травми і, зокрема, усвідомити, яким чином вони впливають на її акторську майстерність та власне життя. Будучи актрисою, Іванна спостерігала багатьох своїх колег, які випускали свої справжні глибокі та болючі емоції назовні, але в результаті здавалося, що своєю грою вони лише потурають своїм слабкостям. Тобто, пестуючи свій біль і тим самим намагаючись вгамувати його (у житті або на сцені), ми майже завжди досягаємо протилежного ефекту. оскільки егоїзм, жалість до себе та слабкість – це основні характеристики жертви.

Вивчаючи біографії успішних людей, І. Чаббак помітила, що для них емоційні травми є не приводом насолоджуватися своїми стражданнями, а додатковим стимулом, що надихає їх на великі звершення. Тому вона припустила, що та сама формула може бути використана і в роботі актора. Система І. Чаббак творить героя, а не жертву.

Актору необхідно чітко усвідомлювати основну потребу, устремління чи МЕТУ свого персонажа. Потім актор повинен знайти в собі внутрішній біль, який зможе привести його до цієї мети. Однак біль повинен бути досить сильним для того, щоб наділити актора рішучістю ДОСЯГТИ ЦІЛІ. Якщо емоції недостатньо сильні, вони не зможуть допомогти актору вистояти до кінця. Але якщо внутрішній біль входить у резонанс з метою, це пов'язує актора з ситуацією його персонажа, допомагаючи досягти мети, має принципову значимість для нього як особистості, а лише як актора, який виконує свою роль.

Книга Іванни Чаббак «Майстерність актора» – це точна інструкція з використання техніки Чаббак, яка є чіткою, розбитою на етапи, гранично зрозумілою системою аналізу ролі, системою, яка дає можливість не просто переживати емоції, але й повною мірою задіювати їх.

Для актора недостатньо бути чесним. Робота актора в тому і полягає, щоб

періодично здійснювати певний вибір, що призводить до дивовижних результатів.

Методика Іванни Чаббак навчає використовувати власні травми, емоційний біль, нав'язливі стани, потреби, бажання та мрії як паливо, завдяки якому ваш персонаж зможе досягти мети. Перешкоди, які стоять на шляху вашого персонажа, існують не для того, щоб миритися з ними, а для того, щоб їх героїчно долати.

Дванадцять інструментів актора як потужний фундамент, що допомагає залишатися «тут і зараз» та сприяє глибокій, динамічній акторській грі.

1. **Надзавдання** (1-й інструмент). Чого ваш персонаж хоче від життя найбільше? Визначення бажань, які супроводжують вашого персонажа протягом усієї дії. Надзавдання має бути простим, відповідати базовим потребам і припускати реальну дію. Якщо надзавдання залишається простим і природним для людини, воно створює простір, де актор може припинити грати і почати по-справжньому жити на сцені. Найпоширеніша помилка, яку зазвичай допускають люди, – це вибір надто заплутаного (і, як наслідок, надто складного для виконання) надзавдання. Ніколи не слід засуджувати свого персонажа за його цілі. НАДЗАВДАННЯ повинно бути простим, однозначним, природною потребою, яка надаватиме сенс вчинкам героя протягом усієї дії.

2. **Сценічне завдання** (2-й інструмент). Те, чого ваш персонаж хоче, поки триває конкретна сцена. Це завдання допомагає у вирішенні надзавдання персонажа.

3. **Перепони** (3-й інструмент). Труднощі фізичного, емоційного чи ментального характеру, які заважають персонажу у виконанні його надзавдання та в досягненні сценічного завдання.

4. **Заміна** (4-й інструмент). Ототожнення в ході сцени, що розігрується, іншого актора з людиною з вашого реального життя, який важливий для вашого надзавдання і сценічного завдання. Наприклад, якщо сценічне завдання вашого персонажа можна сформулювати як «зробити так, щоб ти мене любив(ла)», ви повинні знайти когось із вашого життя, хто справді змушує вас відчувати цю потребу – прагнути любові жадібно, відчайдушно, всім своїм єством. Потреба, пов'язана з реальною людиною, дає вам складне та багатопланове переживання.

5. **Внутрішні об'єкти** (5-й інструмент). Образи, що виникають у вашій уяві, коли ви говорите або чуєте про якусь людину, місце, речі чи подію.

6. **Такти і дія** (6-й інструмент). ТАКТ – це намір. Щоразу, коли змінюється намір, відбувається зміна такту. ДІЇ – це міні-цілі, що породжуються щоразу тактом і сприяють досягненню сценічного завдання і, як наслідок, надзавдання.

7. **Передісторія** (7-й інструмент). Подія, яка сталася до початку сцени (або до крику «Мотор!») і яка служить для вас відправною точкою, як у фізичному, так і в емоційному сенсі.

8. **Місце дії та четверта стіна** (8-й інструмент). Принцип МІСЦЯ ДІЇ та ЧЕТВЕРТОЇ СТИНИ передбачає, що ви наділяєте фізичний простір свого персонажа – який здебільшого реалізується на сцені, у навчальному класі чи на

знімальному майданчику – властивостями реального місця. Прийом *місця та четвертої стіни* створює відчуття самотності, інтимності, історії, сенсу, захищеності та достовірності. Місце і четверта стіна повинні служити тлом і надавати сенсу тим творчим рішенням, які ви створили за допомогою інших інструментів.

9. **Маніпуляції** (9-й інструмент). *Маніпуляції* – це фізичне втілення наших намірів у вигляді використання тих чи інших предметів (реквізиту). Працюючи з реквізитом, ви створюєте певну манеру поведінки. Все, що люди роблять у своєму житті: зачісуються, продовжуючи при цьому розмовляти, миють посуд, приводять себе у порядок перед сном, сидять за столом у компанії, готують їжу, одягаються, прибирають і т. д., – все це приклади МАНІПУЛЯЦІЙ. Маніпуляції можуть багато розповісти нам про персонажа. Працюючи з реквізитом, ви створюєте певну манеру поведінки.

10. **Внутрішній монолог** (10-й інструмент). Це діалог, який ви промовляєте подумки, не озвучуючи його вголос.

11. **Життєві обставини** (11-й інструмент). Історія вашого персонажа. Сукупність минулих переживань, які визначають, чому і як він діє у світі. Вам потрібно співвіднести ЖИТТЄВІ ОБСТАВИНИ персонажа з вашими власними – це допоможе вам по-справжньому зрозуміти та відчувати поведінку вашого персонажа, перевтілитися в нього та прожити цю роль.

12. **Будь що буде** (12-й інструмент). Хоча техніка Чаббак і звертається до інтелекту актора, це не збірка інтелектуальних вправ. Суть цієї техніки – відтворити поведінку людини настільки достовірно, щоб досягти щирості та безпосередності, можливої лише у разі справжнього проживання ролі. Щоб відтворити природний перебіг життя і поводитися спонтанно, ви повинні відключити свою голову. Для цього ви повинні покласти на ту роботу, яку виконали за допомогою попередніх одинадцяти інструментів, і БУДЬ ЩО БУДЕ.

Щоб стати успішним професійним актором, ніякого особливого чаклунства не потрібно. Ось чому відомі актори бувають різних форм і розмірів. Щоб у вас вийшло, не обов'язково бути найкрасивішим, найрозумнішим, навіть найталановитішим. Як і в будь-якій престижній професії, для успішної кар'єри потрібні:

- Зосередженість;
- Завзятість;
- Цілеспрямованість;
- Любов до своєї справи;
- Свобода досліджувати та робити відкриття;
- Віра в себе;
- Скрупульозне відточування техніки;
- Вміння ризикувати;
- Готовність навчатися далі (ніколи не дозволяйте виникнути пересиченому почуттю, ніби вам все уже відомо: навчання не закінчується ніколи);
- Старанна праця.

Подані інструменти актора покликані допомогти йому вжитися в героя, а не просто показати скільки багато роботи він виконав. Акторські інструменти – це засоби для досягнення мети, а не сама мета.

План

1. Біографічні дані Іванни Чаббак.
2. Витоки техніки Чаббак.
3. Дванадцять інструментів актора як потужний фундамент, що допомагає залишатися «тут і зараз» та сприяє глибокій, динамічній акторській грі.
4. Надзавдання (1-й інструмент).
5. Сценічне завдання (2-й інструмент).
6. Перепони (3-й інструмент).
7. Заміна (4-й інструмент).
8. Внутрішні об'єкти (5-й інструмент).
9. Такти і дія (6-й інструмент).
10. Передісторія (7-й інструмент).
11. Місце дії та четверта стіна (8-й інструмент).
12. Маніпуляції (9-й інструмент).
13. Внутрішній монолог (10-й інструмент).
14. Життєві обставини (11-й інструмент).
15. Будь що буде (12-й інструмент).
16. Педагогічна діяльність Іванни Чаббак.

Практичне заняття до теми 4.6. № 21

Мета: з'ясувати сутність методу акторської гри Іванни Чаббак.

Практичні завдання

1. Дванадцять інструментів актора як потужний фундамент, що допомагає залишатися «тут і зараз» та сприяє глибокій, динамічній акторській грі.
2. Надзавдання (1-й інструмент).
3. Сценічне завдання (2-й інструмент).
4. Перепони (3-й інструмент).
5. Заміна (4-й інструмент).
6. Внутрішні об'єкти (5-й інструмент).
7. Такти і дія (6-й інструмент).
8. Передісторія (7-й інструмент).
9. Місце дії та четверта стіна (8-й інструмент).
10. Маніпуляції (9-й інструмент).
11. Внутрішній монолог (10-й інструмент).
12. Життєві обставини (11-й інструмент).
13. Будь що буде (12-й інструмент).
14. Педагогічна діяльність Іванни Чаббак.

Завдання для самостійної роботи до теми 4.6.

Практичні завдання

1. Розкрити біографічні дані Іванни Чаббак.

2. З'ясувати витoki техніки Чаббак.

3. Опанувати дванадцять інструментів актора як потужний фундамент, що допомагає залишатися «тут і зараз» та сприяє глибокій, динамічній акторській грі:

- 1) Надзавдання (1-й інструмент);
- 2) Сценічне завдання (2-й інструмент);
- 3) Перепони (3-й інструмент);
- 4) Заміна (4-й інструмент);
- 5) Внутрішні об'єкти (5-й інструмент);
- 6) Такти і дія (6-й інструмент);
- 7) Передісторія (7-й інструмент);
- 8) Місце дії та четверта стіна (8-й інструмент);
- 9) Маніпуляції (9-й інструмент);
- 10) Внутрішній монолог (10-й інструмент);
- 11) Життєві обставини (11-й інструмент);
- 12) Будь що буде (12-й інструмент).

4. Висвітлити педагогічну діяльність Іванни Чаббак.

Література: 43.

МОДУЛЬНИЙ КОНТРОЛЬ № 4

Форма модульного контролю полягає у перевірці набутих здобувачами знань, умінь і навичок щодо специфіки акторської підготовки в США; методів акторської підготовки Стелли Адлер, Сенфорда Мейзнера, Лі Страсберга, Ути Хаген, Іванни Чаббак.

4. РОЗПОДІЛ БАЛІВ, ЯКІ ОТРИМУЮТЬ ЗДОБУВАЧІ (за формами контролю)

№ з/п	Назви виду роботи, способи набуття знань	Бали за одне заняття	Бали за всі заняття (максим.)	Бали за всі заняття (максим.)	Бали за всі заняття (максим.)	Бали за всі заняття (максим.)
			1 модуль	2 модуль	3 модуль	4 модуль
1	Відвідування лекцій та участь в аудиторній роботі	1	2x1=2	1,5x1=1,5	1x1=1	1,5x1=1,5
2	Семінарські заняття	2	0,5x2=1	0,5x2=1	0,5x2=1	0,5x2=1
3	Практичні заняття	2	5x2=10	5x2=10	5x2=10	5x2=10
4	Самостійна робота	2	2x2=4	1,5x2=1	1x2=2	1,5x2=1
5	Модульна контрольна робота	5	5x1=5	5x1=5	5x1=5	5x1=5
	Усього за модуль		22	18,5	19	18,5
	Екзамен	22				
	Разом дисципліни	22+18,5+19+18,5+22=100 балів				

5. ВИМОГИ ДО ПРОВЕДЕННЯ СЕМЕСТРОВОГО КОНТРОЛЮ

За підсумками третього семестру з дисципліни «Творчі методи акторського мистецтва ХХ–ХХІ ст.» передбачено екзамен, який складається у формі відповідей на питання екзаменаційних білетів.

ПИТАННЯ ДО ЕКЗАМЕНУ

1. Висвітліть еволюцію методів акторської гри протягом XIX–XX століть.
2. Розкрийте основні засади системи К.С. Станіславського, на які має спиратися професійне (сценічне) виховання актора.
3. Висвітліть методику виховання актора театру переживання.
4. Охарактеризуйте значення підтексту у творчості актора.
5. Розкрийте метод «фантастичного реалізму» Є. Вахтангова.
6. Розкрийте метод біомеханіки В. Мейерхольда.
7. Розкрийте метод акторського мистецтва М. Чехова.
8. Охарактеризуйте сутність методу дійового аналізу п'єси і ролі.
9. Охарактеризуйте етюдний спосіб репетицій як аналіз твору, здійснений у дії.
10. Визначте особливості акторського мистецтва українського театру корифеїв.
11. Визначте особливості акторського та режисерського мистецтва М. Кропивницького.
12. Розкрийте методику роботи П. Саксаганського над роллю та над сценічним мовленням.
13. Охарактеризуйте метод перетворення Л. Курбаса.
14. Розкрийте створену Л. Курбасом систему виховання актора.
15. Розкрийте особливості автентичного акторського мистецтва Гуцульського театру Г. Хоткевича.
16. Охарактеризуйте метод акторського мистецтва Б. Ступки.
17. Розкрийте специфіку епічного театру Б. Брехта як підґрунтя для нового методу акторської гри.
18. Висвітліть метод акторського мистецтва театру жорстокості А. Арто.
19. Розкрийте методику виховання Є. Гротовським актора – «Перформера».
20. Охарактеризуйте специфіку акторської підготовки в США.
21. Розкрийте метод акторської підготовки Лі Страсберга.
22. Розкрийте метод акторської підготовки Стелли Адлер.
23. Розкрийте метод акторської підготовки Сенфорда Мейснера.
24. Розкрийте метод акторської підготовки Ути Хаген.
25. Розкрийте метод акторської підготовки Іванни Чаббак.

6. КРИТЕРІЇ ОЦІНЮВАННЯ ЗНАНЬ, УМІНЬ І НАВИЧОК ЗДОБУВАЧА

Знання, уміння та навички здобувача, виявлені під час навчання та проведення семестрового контролю, оцінюються на:

➤ **Оцінку А (90-100)** – якщо він виявив:

- відмінне засвоєння еволюції методів акторської гри;
- глибокі знання системи К.С. Станіславського та специфіки виховання актора театру переживання;
- відмінне засвоєння методів акторського мистецтва Є. Вахтангова, В. Меєрхольда, М. Чехова;

- відмінне опанування методів акторського мистецтва українського театру; методу перетворень Леся Курбаса та специфіки виховання ним нового розумного актора;
- відмінне засвоєння методів акторського мистецтва європейського та американського театру;
- відмінне оволодіння методикою дійового аналізу п'єси і ролі;
- **Оцінку В (82-89)** – якщо він виявив:
 - добре засвоєння еволюції методів акторської гри;
 - добрі знання системи К.С. Станіславського та специфіки виховання актора театру переживання;
 - добре засвоєння методів акторського мистецтва Є. Вахтангова, В. Меєрхольда, М. Чехова;
 - добре опанування методів акторського мистецтва українського театру; методу перетворень Леся Курбаса та специфіки виховання ним нового розумного актора;
 - добре засвоєння методів акторського мистецтва європейського та американського театру;
 - добре оволодіння методикою дійового аналізу п'єси і ролі;
- **Оцінку С (74-81)** – якщо він виявив:
 - достатнє засвоєння еволюції методів акторської гри;
 - достатні знання системи К.С. Станіславського та специфіки виховання актора театру переживання;
 - достатнє засвоєння методів акторського мистецтва Є. Вахтангова, В. Меєрхольда, М. Чехова;
 - достатнє опанування методів акторського мистецтва українського театру; методу перетворень Леся Курбаса та специфіки виховання ним нового розумного актора;
 - достатнє засвоєння методів акторського мистецтва європейського та американського театру;
 - достатнє оволодіння методикою дійового аналізу п'єси і ролі;
- **Оцінку D (64-73)** – якщо він виявив:
 - задовільне засвоєння еволюції методів акторської гри;
 - задовільні знання системи К.С. Станіславського та специфіки виховання актора театру переживання;
 - задовільне засвоєння методів акторського мистецтва Є. Вахтангова, В. Меєрхольда, М. Чехова;
 - задовільне опанування методів акторського мистецтва українського театру; методу перетворень Леся Курбаса та специфіки виховання ним нового розумного актора;
 - задовільне засвоєння методів акторського мистецтва європейського та американського театру;
 - задовільне оволодіння методикою дійового аналізу п'єси і ролі;
- **Оцінку E (60-63)** – якщо він виявив:
 - посереднє засвоєння еволюції методів акторської гри;

- посередні знання системи К.С. Станіславського та специфіки виховання актора театру переживання;
- посереднє засвоєння методів акторського мистецтва Є. Вахтангова, В. Меєрхольда, М. Чехова;
- посереднє опанування методів акторського мистецтва українського театру; методу перетворень Леся Курбаса та специфіки виховання ним нового розумного актора;
- посереднє засвоєння методів акторського мистецтва європейського та американського театру;
- посереднє оволодіння методикою дійового аналізу п'єси і ролі;
- **Оцінку FX (35-59)** – якщо він виявив:
 - незадовільне засвоєння еволюції методів акторської гри;
- незадовільні знання системи К.С. Станіславського та специфіки виховання актора театру переживання;
- незадовільне засвоєння методів акторського мистецтва Є. Вахтангова, В. Меєрхольда, М. Чехова;
- незадовільне опанування методів акторського мистецтва українського театру; методу перетворень Леся Курбаса та специфіки виховання ним нового розумного актора;
- незадовільне засвоєння методів акторського мистецтва європейського та американського театру;
- незадовільне оволодіння методикою дійового аналізу п'єси і ролі;
- **Оцінку F (1-34)** – якщо він не відвідував заняття, не відпрацював їх, не проявляв бажання опанувати навчальну дисципліну.

Шкала оцінювання: національна та ECTS

Сума балів за всі види навчальної діяльності	Оцінка ECTS	Оцінка за національною шкалою
		для екзамену/заліку, курсового проєкту (роботи), практики
90–100	A	Відмінно
82–89	B	Добре
74–81	C	
64–73	D	
60–63	E	Задовільно
35–59	FX	незадовільно з можливістю повторного складання
1–34	F	незадовільно з обов'язковим повторним вивченням дисципліни

7. РЕКОМЕНДОВАНІ ДЖЕРЕЛА

Публікації науково-педагогічного працівника за темою дисципліни:

1. Шлемко О. Д. Поетика драматичних творів Гната Хоткевича на гуцульську тематику та їх сценічне втілення // Записки наукового товариства імені Шевченка. Львів. 2007. Т. ССCLIV. С. 170-224. (Праці театрознавчої комісії).
2. Шлемко О. Д. Театральні університети Леся Курбаса // Записки Наукового товариства імені Шевченка. Праці Театрознавчої комісії. Львів, 2011. Т. ССCLXII. С. 99-135.
3. Шлемко О. Д. Доброчинність Марії Заньковецької в контексті доброчинності нації // Мистецтвознавчі записки : Зб. наук. Праць. Вип. 27. Київ : Міленіум, 2015. С. 348-360.
4. Шлемко О. Д. Франкова концепція народного театру в контексті сучасності // Студії з україністики: науково-навчальне видання. Вип. XVI. Київ, 2016. С. 566-578.
5. Шлемко О. Д. «Практикований жовнір» Гната Хоткевича – нездійснена постановка Леся Курбаса // Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво. Київ : КНУКіМ, 2018. № 1. С. 72-89.
6. Шлемко О. Д. Підтекст як невід’ємний чинник сценічного мовлення // “Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі ХХІ століття: дискурси і дискусії”: Зб. наукових праць / Упоряд., наук. ред.: С. Садовенко. Київ : НАКККіМ, 2019. С. 218-224.
7. Шлемко О. Д. Становлення творчої особистості Леся Курбаса (1911–1912 роки) // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство / за ред. О. С. Смоляка. Тернопіль : Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2019. № 1 (вип. 40). С. 204-220.
8. Шлемко О. Д. Критичне осмислення теоретичної спадщини К. Станіславського у галузі сценічного мовлення // Сценічне мистецтво у світовому культурному просторі ХХІ століття: Матеріали I Всеукраїнської наук. конференції "Сценічне мистецтво у світовому культурному просторі ХХІ століття". Київ : КНУКіМ, 2019. С. 55-59.
9. Шлемко О. Д. Метод акторської підготовки Стелли Адлер // Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі ХХІ століття: партнерство, моделі, напрями, стратегії: Зб. наукових праць / Упоряд., наук. ред., відп. за вип.: С. Садовенко. Київ : НАКККіМ, 2023. С. 267–271.
10. Шлемко О. Д. Міжнародний фестиваль жіночих монодрам «Марія» як діалог культур // Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво : наук. журнал. Т. 4. № 1. Київ : Вид. центр КНУКіМ, 2021. С. 65-79.

Основна література

11. Акторська майстерність корифеїв : зб. спогадів / упоряд. та вступ. ст., прим. І. О. Волошина. Київ : Мистецтво, 1982. 183 с.
12. Арто А. Театр і його двійник / пер. з англ. Р. Осадчука. Київ : Видавництво Жупанського. 2021. 280 с.
13. Барнич М. Майстерність актора: техніка обману: навч. посіб.; Вид. 2-е, випр. та доп. Київ: Ліра-К, 2016. 304 с.
14. Богдан Ступка: митець і людина / авт.-упоряд. М. Лабінський ; ред., пер. російськомовних текстів М. Шудря. Київ : Книга, 2008. 240 с.
15. Брехт Б. Про мистецтво театру: збірник ; упоряд., вступ. ст., прим. і перекл. з нім. О. С. Чиркова. Київ : Мистецтво, 1977. 365 с.
16. Бугра А. В., Коновал О. А. Методика самостійної роботи студентів : навч.-методичний посібник. Кривий Ріг : КПІ ДВНЗ «КНУ», 2014. 124 с.
17. Василько В. С. Про перевтілення в мистецтві актора. Київ : Знання. 1976. 230 с.
18. Готовський Є. Театр. Ритуал. Перформер. Львів: Літопис, 1999. 188 с.
19. Данченко С. Бесіди про театр; літ. запис, оброб., упоряд. О. М. Коваленко. Київ : [б. в.], 1999. 219 с.; іл.
20. Життя і творчість Леся Курбаса / Упоряд., наук. ред. Богдан Козак. Львів; Київ; Харків : Літопис, 2012. 656 с.
21. Зайцев В. П. Майстерність артиста і ведучого: навч. посібник. НАКККіМ, 2016. 234 с.
22. Історія українського театру: У 3 т. / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2009. Т. 2: 1900-1945. / П. Арсенич, Л. Барабан, О. Боньковська та ін.; Редкол. тому: Г. Скрипник (гол. ред.) та ін. 868 с.
23. Кнебель М. Й. Про дієвий аналіз п'єси і ролі / пер. з рос. Є. Стародинової. Львів, 2020. 92 с.
24. Курбас Л. Філософія театру / Упор. М. Лабінський. Київ : Вид-во С. Павличко «Основи», 2001. 917 с.
25. Мейєрхольд В. Мистецтво театру / вступ. ст., пер. і впоряд. Б. М. Козака; Вид. 2-е, випр. Львів : ТЗВО Простір "М", 2015. 64 с.
26. Мейснер С. Про акторську професію : монографія; пер. з англ. та редакція Р. Бажана; автор передмови М. Гринишин. [Б. м.] : Видавець Василь Рогів, 2023. 236 с.
27. Паві П. Словник театру / Пер. з фран. Маркіяна Якуб'яка. Львів : Вид. центр ЛНУ ім. Івана Франка, 2006. 640 с.
28. Педагогічна майстерність: підручник / І. А. Зязюн, Л. В. Крамущенко, І. Ф. Кривонос та ін.; за ред. І. А. Зязюна. 3-тє вид., допов. і переробл. Київ : СПД Богданова А. М., 2008. 376 с.
29. Саксаганський П. К. Думки про театр; АН УРСР, Ін-т мист., фольклору та етнографії. Київ : Мистецтво, 1955. 234 с.
30. Станіславський К. Робота актора над собою / Факсимільне видання. Львів : Вид. центр ЛНУ ім. Івана Франка, 2015. 671 с.

31. Станіславський К. С.: Робота над роллю («Ревізор») Реальне відчуття життя п'єси та ролі (1936–1937). Переклад з рос. Львів, 2018. 84 с.
32. Театр Марка Кропивницького: минуле і сучасне : альбом / авт.-упоряд. В. П. Шурапов. Кіровоград : Мавік, 2004. 224 с. : іл.
33. Топорков В. Про техніку актора / під заг. редак. М. М. Горчакова. Київ : Держ. вид-во образотворчого мист. і муз. літ-ри. УРСР. 1961. 106 с.
34. Українське акторське мистецтво: традиції і сучасність / Ін-т мист., фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського. Київ : Наукова думка, 1986. 164 с.
35. Український драматичний театр: нариси історії: у 2-х т. Т. I: Дожовтневий період. Київ : Вид-во АН УРСР, 1967. 518 с., іл.
36. Український театр ХХ століття : монографія / редкол.: Н. Корнієнко та ін. Київ : ЛДЛ, 2003. 512 с.
37. Хоткевич Г. Спогади з театральної діяльності // Твори : У 2 т. / Упоряд., вступ. ст. та прим. Ф. Погребенника. Київ : Дніпро, 1966. Т. 2. С. 501-578.
38. Adler S. The Art of Acting; Howard Kissel (Editor), Marlon Brando (Preface). Printed in Canada : Applause. 2000. 288 p.
39. Hagen U. A Challenge for the Actor. New York : Scribner, 1991. 336 p.
40. Strasberg, L. A Dream of Passion: The Development of the Method. Boston: Little, Brown and Company. 1987. 240 p.
41. Training of the American Actor (Ebook). Arthur Bartow (Edited). 2006.
42. Vakhtangov E. The Vakhtangov Sourcebook. Andrei Malaev-Babel (Edited). London : Routledge, 2011. 394 p.
43. Chubbuck I. The Power of the Actor: The Chubbuck Technique. 2nd ed. New York: Gotham Books, 2005. 400 p.

Допоміжна література

44. Абрамян В. Ц. Театральна педагогіка. Київ: Лібра, 1996. 224 с.
45. Брук П. Жодних секретів. Думки про акторську майстерність і театр / Пер. з англ. Я. Винницької, О. Матвієнко; післямова Б. Козака. Львів: Видавничий центр ЛНУ ім. Івана Франка, 2005. 136 с.
46. Бурлуцький А. В. Українське сценічне мовлення в драматичному театрі – від джерел до сьогодення: Одес. нац. ун-т ім. І. І. Мечникова. Одеса : Астропринт, 2011. 212 с.
47. Волошин І. О. Актор Щепкін на Україні : до 200-річчя від дня народження. Київ : Мистецтво, 1988. 137 с.
48. Гузик В. П., Кудрявцева Н. Б. Комплексний психофізичний тренінг: метод. посібник. Київ: ДАКККіМ, 2005. 87 с.
49. Дурилін С. М. Марія Заньковецька : 1860–1934 : життя і творчість. Київ : Мистецтво, 1955. 522 с. : іл., портр., фото.
50. Зайченко І., Теслюк В., Каленський А. Основи педагогічної майстерності та етика викладача вищої школи. Київ: Ліра-К, 2018. 484 с.

51. Козачковський Д. Нотатки на сторінках ролей, п'єс і клаптиках паперу. Підручна книга для акторів та режисерів / Упоряд. Козак Б. Львів : Видавничий центр ЛНУ ім Івана Франка, 2017. 96 с.
52. Макарик І. Перетворення Шекспіра: Лесь Курбас, український модернізм і радянська культурна політика 1920-х років / пер. з англ. Т. Цимбала ; наук. ред. Миколи Климчука та Ярини Цимбал; вид. 2-ге, допов. Київ : Ніка-Центр, 2013. 351 с.
53. Мар'ян Крушельницький: Спогади. Статті. Київ : Мистецтво, 1969. 183 с.
54. Мар'яненко І. О. Минуле українського театру: зустрічі, творча праця. Київ : Мистецтво, 1953. 181 с.
55. Мистецтво франківців / редкол.: І. О. Волошин, В. С. Гончар, М. К. Йосипенко; упоряд. Д. Я. Шлапак. Київ : Мистецтво, 1970. 183 с., іл.
56. Корифеї українського театру : матеріали про діяльність театру корифеїв / упоряд., вступ. ст., прим. І. О. Волошина. Київ : Мистецтво, 1982. 309 с. : іл.
57. Курбас Л. Березіль: Із творчої спадщини // Упоряд. і прим. М. Лабінського; Передм. Ю. Бобошка. Київ : Дніпро, 1988. 518 с.
58. Корнієнко Н. Український театр у переддень третього тисячоліття. Пошук (Картини світу. Ціннісні орієнтації. Мова. Прогноз). Київ : Факт, 2000. 160 с.: іл.
59. Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ століття / Ін-т проблем сучасн. мистецтва Академії мистецтв України; редкол.: В. Сидоренко (голова) та ін. Київ: Інтертехнологія, 2006. 1054 с.: іл.
60. Педагогічна майстерність : хрестоматія : навч. посіб. для студ. вищ. пед. навч. закл. / упоряд. : І. А. Зязюн, Н. Г. Базилевич, Т. Г. Дмитренко та ін. ; за ред. І. А. Зязюна. Київ : СПД Богданова А. М., 2008. 462 с.
61. Саксаганський П. К. Моя праця над роллю. Київ : Мистецтво, 1937. 40 с.
62. Танюк Л. С. Мар'ян Крушельницький: школа образного перетворення, заповідана Курбасом. Київ: Либідь, 2007. 358 с.
63. Український театр ХХ століття : антологія вистав / Нац. акад. мистец. України, Ін-т пробл. сучасного мистец.; за заг. ред. М. Гринишиної. Київ : Фенікс, 2012. 943 с. : іл.
64. Чарнецький С. Історія українського театру в Галичині. Нариси, статті, матеріали, світлини. Львів : Літопис, 2014. 584 с.
65. Шкарабан М. Система виразності Франсуа Дельсарта в контексті світових сценічних мистецтв : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. : спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури». Київ, 2006. 20 с.
66. Esslin M. The Theatre of the Absurd. 3 ed. London, 1987. 480 p.

Інформаційні ресурси в Інтернеті:

1. Державний Центр театрального мистецтва імені Леся Курбаса [сайт]. URL: <https://www.kurbas.org.ua/centre.html>
2. Культура і Креативність [сайт]. URL: <https://www.culturepartnership.eu/ua/page/about>
3. Міністерство культури та інформаційної політики України [сайт]. URL: <https://mkip.gov.ua/>
4. Наукова електронна бібліотека [сайт]. URL: **Ошибка! Недопустимый объект гиперссылки.**
5. Національна бібліотека України імені В. І. Вернадського [сайт]. URL: <http://www.nbu.gov.ua/>
6. Національна бібліотека України імені Ярослава Мудрого [сайт]. URL: <http://nlu.org.ua/>
7. Наукова бібліотека імен Михайла Максимовича Київського національного університету імені Тараса Шевченка [сайт]. URL: <http://www.ilnan.gov.ua/>
8. Публічна бібліотека імені Лесі Українки [сайт]. URL: <https://lukl.kyiv.ua/>
9. Akademia [сайт]. URL: <https://www.academia.edu/>