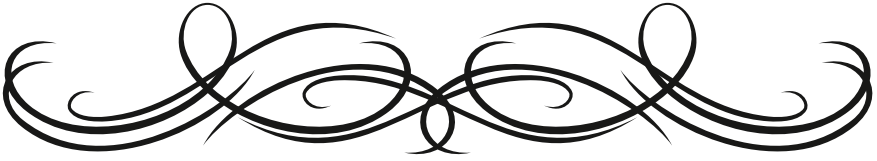


Розділ 3



ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО І КІНЕМАТОГРАФ

УДК 792.028.3

Юрій Головін

СКЛАДОВІ БАГАТОПЛАНОВОСТІ ІСНУВАННЯ АКТОРА НА СЦЕНІ

«Театр не може бути нудним. Не може бути шаблонним. Він повинен бути несподіваним» – зауважував П. Брук [3, с. 98]. Саме – несподіваним, попри відому людську властивість заперечувати все несподіване.

Театр завжди творять люди за допомогою тільки їм властивого інструменту – людської сутності.

Педагогу важливо допомогти учню в усвідомленні «рідкісної долі» актора, яка полягає в щоденній практиці його професії, спрямувати учня аби він намагався бути всюдисущим, бо інакше буде виставляти тільки себе, слова автора, наміри режисера, хореографічну або традиційну партитуру. Учень повинен усвідомлювати, що кожний акт провокації з його боку, вияв його магії повинен бути чимось надзвичайним, зорганізованим за принципом багатоплановості, гра повинна бути неоднозначною.

Мета статті – довести необхідність балансу в роботі актора: свободи з одного боку, а з другого – чіткості та суворой дисципліни. Неоднозначна та витончена гра актора завжди базується на прецизійності.

Коли актор хоче засвоїти техніку свого мистецтва, коли актор готовий аби подолати внутрішні бар'єри, заповнити те, що є порожнечою, готовий до змагання за правду про себе, до виходу за межі по-

всьякденної маски, тобто до серйозної провокації, виклику, кинутому самому собі, а через те й глядачеві, до зруйнування стереотипів бачення, то вже з самих початків навчання треба прийняти рішення, аби зважитись на процес важкої і довгої праці.

Чи є в тому сенс? Безумовно. Позаяк нагородою за ту працю для актора буде зустріч зі своєю власною індивідуальністю і право творити натхненно.

Усвідомлюючи, що не існує жодної ідеальної системи, яка б була ключем до творчости, а існує, так би мовити, виклик, на який кожен має дати власну відповідь, учня треба орієнтувати на вірність своєму покликанню, на розуміння, що життєвий досвід є питанням, а відповіддю – тільки робота.

Станіславський, Крег, Арто, Мейєрхольд, Чехов, Гротовський, Брук завжди були в дорозі і пропонували актору не рецепти, а засоби пошуків самого себе. Ефект правди, знайдений Станіславським, театральність, знайдена Мейєрхольдом, і ефект очуження, знайдений Брехтом, вказують на протилежні устремління до результату, але ці критерії зовсім не конфліктують у питанні самого процесу.

Учню необхідно починати зі спрямування вивчення самого себе, на чесну критику своїх можливостей.

М. Чехов зазначав, що причина всіх проблем театральних – в акторі, в його небажанні, на відміну від інших художників, знати, вивчати себе як інструмент: «Пока я не знаю тело свое, как чужое, оно мной управляет на сцене, а не я им <...> Пусть узнает актер, что тело его, его голос и мимика, и слово его, все это в целом – его инструмент. Пусть он слушает голос свой со стороны, и тогда он узнает его и им овладеет, пусть он внимательно смотрит со стороны на себя, и он овладеет своими движениями; пусть произносит (и слушает) слово, как музыку – и он научит себя говорить <...> Пусть оценит, полюбит движение как таковое <...> все из себя, то есть движение как вдумчивость, или движение как антипатия или симпатия <...> Пусть полюбит не тело свое, но движение, которое он совершает при помощи тела <...> Это пробудит в актере способность играть все всем телом» [12, с. 83–84].

Учня треба спрямувати на спробу не маскуватися, нічого не виконувати механічно, навчити учня розумінню, що знайдене сьогодні

підлягає вдосконаленню завтра. Не згідно з формулою «не повторюватись», але – щоб іти власною дорогою, де не пропонуються рецепти (їх власне не існує). Необхідно допомогти вивільнити голос, треба працювати так, ніби це тіло співає, ніби це тіло говорить. Голос – таке ж продовження нашого тіла, як руки, вуха, очі; це орган нас самих, який продовжує нас назовні, який – в основі своїй – є цілком матеріальним органом.

Педагог повинен бути дуже уважним і знати скоріше чого не треба робити учню з голосом, аніж що робити з ним, пам'ятаючи Гіппократа: «*gratum non nocere*» (найперше не зашкодь). Учень повинен працювати не голосом, а тілом, тобто голосом продовжувати своє існування, але без технічної маніпуляції.

«Не працювати у виставі голосом – от і все. Працювати собою, тобто – сповіддю, тілом, стрибком у життя, яке ще не прийшло, струменем живих імпульсів в руслі партитури» – зазначає Гротовський [4, с. 112].

Педагог повинен фіксувати суттєву проблему – а саме, проблему фізичних імпульсів. Актори в певних обставинах мають досить натуральну голосову реакцію, але припізнену щодо імпульсів тіла. Наприклад: хтось має грюкнути долонею по столі і крикнути: «Досить». Актори часто кричать, а потім реагують тілом. Голос тоді стає заблокований. Тобто, коли фізична реакція буде випереджувати голосову, то тоді вона буде органічна. Більш того, навіть у такій простій вправі учні часто кричать і верещать, помиляючись, що ніби так, через крик, вивільнюють голос. Пошуки повинні відбуватись без натиску і напруження. Взагалі «...треба уникати такої небезпеки, як крики, верески, самообман, через повторювальні автоматичні рухи і слова, що імітують живі імпульси, котрі насправді тільки рухи (а не імпульси), рухи обдумані, викликані ззовні, контрольовані мозком (контрольовані не так, щоб позбутися хаосу, але в тому сенсі, в якому розум роз'єднує нас на думку, що керує, і тіло – його маріонетку)» [4, с. 29].

Учень повинен усвідомлювати, не забувати, що кожна частина тіла щось постійно виражає. Зазвичай це не усвідомлюється. Та однак актор, який працює без участі свідомости, ніколи не запанує над глядачами. Навіть і тоді, коли він дозволяє собі начебто незначний жест, він – учень – повинен бути націлений на процес розвитку того

жесту, аби була знайдена своя завершеність через мікроруки та незначні поправки. Тоді, коли учню запропоновано повторити якийсь жест (не його власний), – учень повинен прийняти його повністю, аби він став, так би мовити, його власним. Якщо вдасться учню перевірити це на собі, то для нього в подальшому, як говорить П. Брук: «...стануть неактуальними всі питання про тексти, авторство, режисуру. Справжній актор розуміє, що свобода приходить тоді, коли зовнішнє і внутрішнє утворює бездоганну єдність» [3, с. 73].

Повертаючись до зазначеного вище про необхідність усвідомлення учнем важливості кожного акту його провокації, яка повинна бути багатоплановою, зупинимось на деяких важливих моментах, які є складовою тої неоднозначности у грі.

По-перше, лише справжня творча активність народжує непередбачувані способи виразности. Учень повинен знати в собі той стан, любити його і відрізнити від підробок. Безумовно, зосередженість та сконцентрована увага на об'єкті або на творчій темі – одна з необхідних умов самої роботи, один з важливіших елементів творчого стану – стану зосередженности тільки на темі. Кожної хвилини життя людина отримує величезну кількість вражень. Але з усього нагромадження тих вражень ми завжди виділяємо щось важливіше за решту. Наприклад, дивлячись на людину, їй в лице, ми одночасно фіксуємо, як вона одягнена, в якому вона оточенні, але ж все це не заважає бачити саме очі людини. Це відбувається через те, що ми зосереджені на обличчі, вся наша увага прикута до обличчя, а не на одязі або оточенні. Ця властивість виділяти головне і є здатністю концентрувати увагу. Більш того, на відміну від дитини, для якої властиво, коли нею керують враження, людина доросла здатна виділяти об'єкти уваги сама.

Тобто, коли учень уважний, то він і зацікавлений. Треба усіялко допомагати і спрямовувати учня на здатність бачити, бачити деталі; саме через здатність побачити в об'єкті уваги щось нове (не зафіксоване раніше) – відкриється багатоплановість і неоднозначність.

Це дуже важливо для митця, бо він здатен бачити світ іншими очима, аніж решта. Тому світ його багатобарвний, різноманітний.

Учня треба орієнтувати на здатність вільно за власним бажанням, тобто кожної хвилини володіти своєю увагою. По-перше – не чекати, коли вибрана тема сама по собі буде провокувати увагу. Володіючи

вмінням вільно спрямовувати увагу, учень сам буде здатен робити тему творчості своїм об'єктом кожної хвилини.

Далі – концентруючись на своїй темі вільно, учень сам виділить свою тему із усього того, що могло би даної хвилини взяти увагу на себе. І нарешті, якщо увага і інтерес невід'ємні, то сконцентрувавши увагу на об'єкті творчості, учень разом з тим отримає і інтерес до того об'єкту.

Тобто те, чого досягне учень, який вміє володіти увагою вільно (кожної хвилини виділяти об'єкт і зацікавитись ним), – є важливою умовою творчості, позаяк увага є необхідним елементом творчості.

Одночасно треба застерегти від помилки: сконцентрувавшись на якомусь об'єкті, можна вдатись до штучного «не бачу», «не чую», «не звертаю уваги». Необхідно ж тільки одне: бути уважним до об'єкту, все, що заважає, відійде само по собі.

Увага – це процес, який передбачає аби внутрішньо учень перебував у стані діяльності. В процесі уваги внутрішньо одночасно відбуваються чотири дії; по-перше, учень тримає об'єкт своєї уваги, по-друге – притягує його до себе, по-третє – спрямовує себе до нього і кінець кінцем – занурюється в нього. Ці чотири дії, що складають процес уваги, відбуваються одночасно і не вимагають фізичних зусиль, відбуваються в царині душі. Хоча дуже часто, як підкреслює М. Чехов, «...упражнения на внимание ошибочно строятся на напряжении физических органов чувств (зрения, слуха, осязания и т. д.), вместо того, чтобы рассматривать физическое восприятие как ступень, предшествующую процессу внимания. В действительности органы внешних чувств освобождаются в тот момент, как начался процесс внимания <...> И даже, чем меньше напряжены органы ваших чувств, тем скорее вы достигаете сосредоточения внимания и тем значительнее его сила» [12, с. 54].

Натомість об'єктом уваги може бути все, що є доступним сфері свідомості учня: це і конкретний фізичний предмет, і образ фантазії, як подія минула, так і майбутня.

Коли учень оволодіє технікою уваги, все єство його стане активним, гармонійним і сильним, а в результаті ці якості проявляться на сцені, безформність, невиразність зникнуть, гра буде переконливою та неоднозначною.

Будь-який витвір мистецтва – то результат фантазії художника. Фантазія може проявлятися більш чи менш яскраво, сміливо, самостійно в залежності від таланту та розвинутості митця. І над розвитком фантазії учень повинен працювати, як над розвитком вміння вільної уваги. Якість фантазії залежить від багатства того матеріалу, яким володіє учень. Той матеріал, який потрібен для творчості, не віднайдеш у підручнику. Актор повинен вивчати життя, повинен шукати різноманітні враження, повинен створювати для них умови, а не чекати, коли життя щось випадково подарує.

До речі, у розвитку фантазії актора величезну роль мають віра та наївність. Прослідкувавши біографії великих митців, часто знаходимо ознаки, так би мовити, дитинності, яка допомагала досягти висоти, вертикальності, котрі давали свободу без питання: «а чи можливе таке в дійсності».

Митець є частиною традиції, правила якої він використовує або ламає, викликаючи подивування. Треба наважитися «зберегти в собі дитину», що зовсім не означає зберегти неосвіченість, або не піддаватися впливу культури. Навпаки – це здатність лаконічністю свого мистецтва у буденному побачити надзвичайне, таємничо поєднати свою творчість з мінливістю життя, прагнучи вловити, так би мовити, згусток людського досвіду – матерію – у свій спосіб з подальшим з'явленням значення, «... завдяки можливості торкнутися невидимого джерела поза його звичайними обмеженнями, що надає змісту значення. Мистецтво – це колесо, що обертається довкола нерухомого центру, який ми не можемо ні зрозуміти, ні визначити» [3, с. 96]. Дивно й прекрасно – ніби одні й ті ж питання все продовжують хвилювати, не втрачають своєї актуальності. Наприклад, М. Чехов рекомендував не підганяти результат, а навчитись відмовлятися від знайденого, бо то буде шлях пошуку більш досконалого, і застерігав: «Держась боязливо за уже созданный вами, хотя и хороший, образ, вы не найдете лучшего <...> Откажитесь от него и начните всю работу сначала» [12, с. 187].

Прошло достатньо часу, але проблему, той страх виявляється дуже важко подолати. П. Брук говорить: «...я знав таких акторів, які воліли отримати від режисера всі вказівки першого ж репетиційного дня <...> і якби у вас виникло бажання поправити щось за два тижні

до прем'єри, то це б їх засмутило <...> я люблю все змінювати, інколи навіть у день вистави. Я надаю перевагу роботі з акторами, які радо залишають простір для змін. Але трапляється, навіть і серед них дехто каже перелякано: «Ні, вже надто пізно, я не можу нічого змінити». Вони переконані, що коли вже вибудували певну структуру, то, змінивши її, залишаться не з чим, загубляться» [3, с. 28].

Учні повинні знати і розуміти, що лише тоді, коли вони готові ризикувати, справжнє натхнення заповнить простір. Лише посередній митець не любить ризику, саме тому він і є посереднім. Усе посереднє, усе звичне пов'язане зі страхом. Щоб розкритися – треба вміти розбивати стіни, бо тільки посередній актор займається тавруванням своєї роботи, намагаючись захистити себе у такий спосіб. «Скажімо, творчий підхід – це придумування серій тимчасових змін, і якщо навіть одного дня ми віднайдемо характер, то мусимо усвідомити – це не надовго <...> Справжня форма з'являється тільки останньої миті, а інколи ще й пізніше <...> Справжній процес конструювання передбачає також і руйнацію. Це означає прийняти страх» [3, с. 29].

«Механічний актор» завжди робить одне й те саме, і його зв'язок з партнерами не буває ні витонченим, ні чутливим. Коли він дивиться на інших акторів чи слухає їх, він тільки удає. Тобто такий актор ховається у свою оболонку, «механічну оболонку», бо вона дарує безпеку.

«Головне правило – все до останнього моменту залишається у підготовчій фазі, отож треба ризикувати, пам'ятаючи, що не існує остаточних вирішень» [3, с. 31].

Здатність учня в процесі конструювання віднайти в собі рішучість на руйнацію знайденого раніше, увійти у фазу «розпаду» (саме так цей період роботи визначає Луї Жуве), оголосити війну всьому, що знає, дасть можливість для виникнення ідей, нових точок зору. Цей момент «не для того, щоб спробувати щось інше, а для того, аби «посіяти в собі сумнів, виявити таємницю»<...актор> іде цим шляхом, щоб уникнути надмірного планування, обмежених ідей та передчасного ескізу роботи, що може розчавити процес, в якому завжди повинна бути динамічна рівновага поміж випадковістю та організацією» [1, с. 190–191].

Праця учня повинна будуватися на ґрунті точних структур. Вирізність і експресія не народяться без появи певного зіткнення, певної

суперечности, суперечности, що виникає з поєднання внутрішнього процесу і дисципліни форми. Позаяк процес, позбавлений дисципліни не є шляхом до саморозкриття, а скоріше межує з біологічним хаосом. Кожна дія, яка виникає з процесу, має бути загнuzдана у «вудило мистецької форми. І що гостріше це вудило, то наповненіший внутрішній процес» [4, с. 29]. Треба шукати прості дії, дбати про точне опанування ними і робити це систематично. Учень повинен усвідомлювати – вибудувану психофізичну цілісність дії треба повторювати і оживляти, що є важкою працею. І відштовхуючись тільки від внутрішнього життя, він наражається на ризик появи випадкових рухів, які з часом стануть механічними. Без точності зовнішньої форми дія не може бути зафіксована, а значить і повторена. Часто актор свої проблеми під час роботи ховає за рятівне «це була імпрровізація». Але саме слово «імпрровізація» є дуже оманливим. Якщо дія не характеризується прецизійністю, прецизійністю кожної її риси, серією детально зафіксованих точок початку і завершення імпульсів і контрімпульсів, змін напрямку, тобто відсутності думки/дії в руслі фізичної партитури, а саме найвищою точністю – то це не має ніякого відношення до імпрровізації і вказує на неспроможність актора до витонченої роботи. Ю. Альшиць називає імпрровізацію: «жесткой и конкретной вещью», А. Васильев пояснює, що тільки «в моменты смены действия (в исходных событиях сцен) происходят выбросы импрровизационной энергии, свободного импрровизационного чувства. Перемены и есть процесс игры» [2, с. 64].

Імпрровізація (фр. improvisation, від лат. improvisus – непередбачуваний) – за Патрісом Паві: «Актерская техника, подразумевающая введение в игру элементов непредвиденного, не подготовленного заранее, а родившегося по ходу действия» [7, с. 122]. Всі напрями у філософії творчості відштовхуються від ідеї імпрровізації. Педагог повинен створювати умови, котрі б сприяли появі імпрровізаційного самопочуття учня. Вахтангов вважав, що цьому сприяє особливий етичний, творчий мікроклімат, творча атмосфера, складена педагогом разом з учнями. Це умови, які б провокували розвиток уяви учня, аби подолати «стереотипное мышление, – як зауважував Товстоногов, яке є одним «из самих опасных и трудноискоренимых пороков нашей профессии» [10, с. 133], аби виключити з сучасної сцени «реміс-

ництво». Про необхідність здатності імпровізації говорив М. Чехов: «Импровизирующий актер пользуется темой, текстом, характером действующего лица, данными ему автором, как предлогом для свободного проявления своей творческой индивидуальности. Его психология существенно отличается от психологии актера, неспособного к импровизации. В то время, как последний педантически держится за найденные им однажды приемы игры, за ремарки автора, стремится к точному повторению указанных ему мизансцен и полагает главной своей задачей произнесение текста, импровизирующий актер чувствует себя гораздо независимее. Сколько бы раз он не исполнял одну и ту же роль, он всегда находит новые нюансы для своей игры в каждый момент своего пребывания на сцене» [12, с. 252]. Тобто треба культивувати здатність імпровізації, постійно тренувати творчу уяву, розвивати інтуїцію.

Виховання здатності до імпровізації залежить від гнучкості, мобільності самого процесу навчання. Більш того, підходи виховання актора у кожного майстра-вчителя свої. Відзначають два підходи – «м'який» і «жорсткий» (за термінологією Гротовського «позитивний» і «негативний»). Безумовно, в «чистому» вигляді на практиці вони не використовуються.

«М'який» чи «творчий» підхід базується на визнанні цінності кожного учня – актор в першу чергу художник, а потім виконавець. Вчитель усіяко довіряє учню, підтримує будь-які прояви творчості, намагаючись віднайти і відмітити позитивні сторони (тобто дає позитивний зворотній зв'язок), підтримує його пошуки і імпровізації. Акцент у навчанні робиться на розвитку творчого потенціалу. Загрози такого підходу відзначає Є. Кузіна: «выращенные в комфортных условиях актеры с трудом адаптируются в жесткой действительности профессионального театра, где ценится умение фиксировать и “жить в заданном рисунке”, они не готовы подчинить свое Эго законам коллективного творчества» [5, с. 66]. «Жорсткий» або «технічний» підхід, навпаки, базується на визнанні, що актор це виконавець, який повинен володіти матеріалом свого мистецтва – своїм психофізичним апаратом. Цей підхід передбачає, що вчитель точно знає, до якого результату повинен прийти учень, і вимагає покори і суворої дисципліни. Такий процес – це копіювання готових

форм, запропонованих вчителем. Педагог, аналізуючи роботу учня, перш за все звертає увагу на помилки. Акцент робиться на засвоєнні техніки, засвоєнні навичок ремісника. Народження індивідуального стилю художника відбувається через покору або бунт (до речі, який може призвести до розриву з вчителем). Ясно, що нема «хорошого» чи «поганого» підходу, що той і інший мають свій позитив і негатив. Вибір підходу залежить не від бажання вчителя, а скоріше – від його індивідуальних, художніх установок і традицій. Педагог повинен усвідомлювати результати свого вибору, як негативні так і позитивні сторони, і не вимагати від учня неможливого. Напевно в процесі, який вимагає покори, марно чекати від учня яскравих творчих етюдів, показів. Є. Кузіна проводить аналогію з навчанням художників епохи Відродження: «мастер не требовал от ученика, который растирал краски, грунтовал холсты и копировал гипсы, создания в то же время оригинальных картин» [5, с. 67]. Безумовно ідеальною була би ситуація, коли б учень міг вибрати відповідно до своєї індивідуальності «м'яку» чи «жорстку» умову навчання.

Майстри театру йшли своєю дорогою, надаючи перевагу тій чи іншій методи, змінюючи свої уподобання в різні періоди.

Мейерхольд вважав істинну імпровізацію своєрідним філософським каменем театру, який здатен об'єднати, як у фокусі всі досягнення дійсних театральних культур усіх часів і народів. Спираючись на вагнерівський принцип синтетичного театру, в якому і слово, і музика, і світло, і образотворче мистецтво, і ритмічний рух – все вплетене в органічну матерію вистави, Мейерхольд склав свій образ синтетичного театру і акторської техніки, де співіснують гра драматичного і оперного артиста, танцівника, еквілібриста, гімнаста, клоуна. Так само, як Крег чи Курбас, Мейерхольд мріяв про «бажаного нового актора». Курбас вважав, що «сучасний актор не ототожнює себе з роллю, а об'єктивізує <...> Не цікаво, чи актор переживає, коли творить, важливо, що він дає» [6, с. 50]. Принципово, що Мейерхольд підкреслював важливість самостійності актора: кожної хвилини він композитор своєї ролі. Говорячи про стосунки митця і його витвору, він виходив з того, що будь-яке мистецтво – це організація матеріалу. Складність акторського мистецтва в тому, що актор одночасно і матеріал, і організатор. Актор, вважав Мейерхольд, – конструктор, який

дає завдання матеріалу, не тільки бачить його весь час на сценічній площадці, але й робить висновки тих чи інших положень, що дає поштовх до нових, невідомих комбінацій, технічних навичок і імпрровізацій. Тобто імпрровізація за Мейерхольдом пов'язана з авторством, яке лишається за межами образу. Актор-творець конструює свою поведінку через комбінацію технічних навичок, передбачає і організує розвиток і повороти поведінки персонажа, керує імпрровізацією. Тим самим, ставлячи перед собою задачі, керує діями, тобто складає образ зі свого матеріалу.

В імпрровізації, як її розумів М. Чехов, актор використовує різні рівні свідомости. Чехов розділяв наше повсякденне «я» – як матеріал для творчости, і вище «я», пробуджене творчим імпульсом, яке керує матеріалом. Вищому «я» належить функція натхнення, а повсякденному – здоровий глузд, тобто функція контролю. Вище «я» завжди імпрровізує – вважав М. Чехов.

В сучасному театрі, в методиці А. Васильєва, яку досліджує П. Богданова, йдеться про актора, котрий був мрією Майстрів. А. Васильєв встановлює стосунки між персоною (так він позначає актора) і персонажем. Він почав розглядати не людину, яка думає, а саму думку. Тоді це виявилось стосунками персони і персоніфікованої ідеї. Це був великий крок, позаяк, за словами А. Васильєва, саме це дало йому можливість відкрити складні тексти Шекспіра, Достоевського, Пушкіна. П. Богданова говорить про актора методи А. Васильєва, який здатен не зливатися зі своїм героєм (персонажем), а займати позицію персони, котра веде ідею героя. Ідея героя стає ніби тенісним м'ячиком, якого перекидають один одному актори [2, с. 231].

Коли бачення актора оформлене в осмислене світовідчужання, творчість його набуває особистого виміру. Без цього взагалі неможливо говорити про творчість, позаяк сценічна гра буде зведена до імітації. Педагог повинен допомогти учню опанувати логікою процесу, застерегти від небезпеки – відсутности дисципліни, яка обмежить його, завадить акту сповіді тут і цієї миті, а головне – завадить зуміти робити це щоразу наново. У цьому найбільша складність. Тобто актор уже оволодів отією лінією, партитурою живих імпульсів, досягнув того, що є вихідною позицією, стартом, а відтак на цих підвалинах тут і сьогодні, мусить довершити особисту сповідь. Мусить

здійснити те, що називається актом. «Коли такий акт настає, – говорить Гротовський – тоді актор як людська істота позбувається стану роздвоєності, на який ми приречені у щоденному житті. Зникає прірва поміж думкою і почуттям, тілом і душею, свідомістю і підсвідомістю, розумінням і інстинктом, сексом і мозком; здійснивши акт, актор досягає довершеності. А коли він у змозі довести цей акт до кінця, тоді він почуває себе менше втомленим, аніж був перед тим, тому що відновився, <...> у ньому почали діяти нові джерела енергії» [4, с. 68]. Цю роботу актор повинен бути спроможний здійснити водночас у зіткненні з текстом. Ось на що повинна бути спрямована робота з учнем. Таку роботу актора можна позначити феноменом вичерпної дії (актом тотальним). Випромінювання у творі досягається не за рахунок перебільшення, а через багатоплановість твору, вказуючи на різні його аспекти, які перебувають поміж собою у взаємозв'язку, хоча не є однорідними.

Цей процес творчого зростання актора обов'язково стане процесом його духовного зростання. Дбати треба про виховання актора – особистості, яка спроможна відкрити нам таїну людського існування на глобальному рівні, як особистості, що провокує нас на спонтанну реакцію – відповідь про себе, про нас. Цей шлях може бути спільним процесом педагога і учня у прагненні знайти способи, як проломити товщу мертвих традицій, фальшивих нашарувань життя, суспільних умовностей. Учня необхідно орієнтувати на справжній виклик, сенс якого П. Брук пояснює: «це не намагання досягти успіху, а спроба пробудити внутрішнє зрозуміння без намагання будь-що задовольнити глядача» [3, с. 83]. Це складний процес просування вперед, але – це чудова можливість просвітлення того, що є в нас темним, це можливість заповнити те, що є нашою порожнечою.

Сучасний актор повинен розуміти, чому він займається мистецтвом. Л. Курбас мріяв про актора, для якого світ є певною диференційованою цінністю. «Актор мусить мати філософію, своє світовідчужання» [6, с. 155]. Станіславський орієнтував своїх учнів на вивчення і осмислення законів, якими керувались Шекспір, Байрон, Пушкін, Чехов, спрямовував навчитись керуватись саме такими законами у своїй творчості, позаяк не уявляв, як можна «жити маленької жінкою мешчанина, а вийдя на сцену, сразу сравняться <...> с Шекспи-

ром» [8, с. 25]. Саме інтелект і пульсуюча думка визначалися Г. Товстоноговим, як необхідні якості, котрі роблять мистецтво актора сучасним. «По существу, в современном театре основным свойством создаваемого характера должен стать особый, индивидуальный стиль мышления, отношения героя к миру, выраженный через определенный способ думать. <...> Нельзя давать зрителю возможность хотя бы на долю секунды раньше угадывать то, что актер совершит в дальнейшем <...> Артист должен вести зрителя за собой, управляя его эмоциями» [9, с. 44]. Сучасна психологія творчості дослідила, так би мовити, «вбивць творчості». Це: жорсткі стереотипи в думках і поведінці; конформізм; виставлення на успіх будь-що; відсутність ясних несуперечливих правил; несхвальні оцінки уяви, фантазії; уникнення від ризику; плазування перед авторитетами; нещирість, фальш, подвійні стандарти, що породжують скептицизм.

Та попри все треба дбати і робити все можливе, аби виховувати розумного, сучасного актора, який буде мати сміливість відкривати своє потаємне, одночасно утверджуючись в свободі, яка дозволить йому поставити архетипові прості питання: «що є людина», «що є світ», «чому людина страждає», «як позбавити її від того».

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Барба Е. Паперове каное [Текст] / Евдженіо Барба. — Львів : Літопис, 2001. — 287 с.
2. Богданова П. Логика перемен. Анатолий Васильев. Между прошлым и будущим [Текст] / П. Богданова. — М. : Новое литературное обозрение, 2007. — 376 с.
3. Брук П. Жодних секретів [Текст] / Пітер Брук. — Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2005. — 133 с.
4. Готовський Є. Театр. Ритуал. Перформер [Текст] / Єжи Готовський. — Львів : Літопис, 1999. — 185 с.
5. Кузина Е. Энергия актера: миф и практика [Текст] / Е. Кузина / — Театральная жизнь. — № 3. — 2008. — 90 с.
6. Курбас Л. Березіль [Текст] / Лесь Курбас. — Київ : Дніпро, 1998. — 473 с.
7. Пави П. Словарь театра [Текст] / Пави Патрис. — М. : Прогресс, 1991. — 516 с.

8. Станиславский К. Этика [Текст] / Станиславский К. — М. : Искусство, 1956. — 48 с.
9. Товстоногов Г. Зеркало сцены. Работа с актером [Текст] / Г. Товстоногов. — Л. : Искусство, 1980. — 250 с.
10. Товстоногов Г. Заметки о театральной импровизации [Текст] / Г. Товстоногов. — Театр. — № 4. — 1985. — 133 с.
11. Чехов М. Литературное наследие в двух томах [Текст] / Михаил Чехов. — М. : Искусство, 1986. — Т. 2. — 357 с.

Головін Ю. *Складові багатоплановості існування актора на сцені.* У статті окреслено принцип багатоплановості акторської гри, як зіставлення деяких реальних протилежностей, які роблять гру актора неоднозначною.

Ключевые слова: драматичний театр, акторська гра, виховання актора, психологія творчості.

Головин Ю. *Слагаемые многоплановости существования актера на сцене.* В статье рассматривается принцип многоплановости актерской игры, как сопоставление некоторых реальных противоположностей, которые делают игру актера неоднозначной.

Ключевые слова: драматический театр, актерская игра, воспитание актера, психология творчества.

Golovin Yuriy. *Constituents of actors existence on stage.* The versatility principle of actors acting considering as comparison of some real oppositions which makes actor acting game to be ambiguous is outlined in the article.

Key words: drama theater, actor's acting, education of the actor, creativity psychology.

УДК 791.43 : 82-31 (430)

Тимофій Кохан

«ЧИТЕЦЬ»: ВІД БЕРНХАРДА ШЛІНКА ДО СТІВЕНА ДЕЛДРІ

Досвід екранізації літературних творів, як відомо, співпадає з початком розвитку кіномистецтва. У численних дослідженнях кінознавців відбито ті позитивні та негативні наслідки кінематографічного «прочитання» літературних творів, які накопичені протягом більш,