МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

НАУКОВО-ДОСЛІДНИЙ ІНСТИТУТ

ФАКУЛЬТЕТ СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА

СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО: ТВОРЧІ НАДБАННЯ ТА ІННОВАЦІЙНІ ПРОЦЕСИ

ІІ ВСЕУКРАЇНСЬКА НАУКОВА КОНФЕРЕНЦІЯ ПРОФЕСОРСЬКО-ВИКЛАДАЦЬКОГО СКЛАДУ, ДОКТОРАНТІВ, АСПІРАНТІВ ТА МАГІСТРАНТІВ

КИЇВ, 23 КВІТНЯ 2020 РОКУ

Київ 2020

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

НАУКОВО-ДОСЛІДНИЙ ІНСТИТУТ

ФАКУЛЬТЕТ СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА

СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО: ТВОРЧІ НАДБАННЯ ТА ІННОВАЦІЙНІ ПРОЦЕСИ

МАТЕРІАЛИ

ІІ ВСЕУКРАЇНСЬКОЇ НАУКОВОЇ КОНФЕРЕНЦІЇ ПРОФЕСОРСЬКО-ВИКЛАДАЦЬКОГО СКЛАДУ, ДОКТОРАНТІВ, АСПІРАНТІВ ТА МАГІСТРАНТІВ

23 КВІТНЯ 2020 РОКУ

Київ 2020

Мельник Мирослава Миколаївна
ХУДОЖНЬО-ТВОРЧИЙ ПРОЦЕС ВИХОВАННЯ АРТИСТІВ ЦИРКУ В СУЧАСНИХ АМАТОРСЬКИХ КОЛЕКТИВАХ 214

Гордєєв Сергій Іванович
К ПРОБЛЕМЕ ПОИСКОВ ИННОВАЦИОННЫХ ТЕХНОЛОГИЙ В ТЕАТРАЛЬНОЙ ПЕДАГОГИКЕ (из опыта подготовки актеров и режиссеров) 218

Абрамович Олена Олександрівна
ПЕДАГОГІЧНА МАЙСТЕРНІСТЬ ВИКЛАДАЧА ЗАКЛАДУ ВИЩОЇ ОСВІТИ: ТВОРЧИЙ ПОТЕНЦІАЛ ТА ПРОФЕСІЙНА КОМПЕТЕНТНІСТЬ.....223

Пацунов Валерій Петрович
НЕВЕРБАЛЬНА ЛЕКСИКА ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ: ПРОБЛЕМИ ТЕАТРАЛЬНОЇ ОСВІТИ 227

Москаленко-Висоцька Олена Миколаївна
Висоцький Юрій Пилипович
ПРОБЛЕМНІ ПИТАННЯ МЕТОДИКИ ВИХОВАННЯ АКТОРА 232

Штефюк Валерія Дмитрівна
ІМПРОВІЗАЦІЯ ЯК ФЕНОМЕН РОЗКРИТТЯ АКТОРСКОЇ ПСИХОТЕХНІКИ У СТУДЕНТА 237

Тадля Олександр Миколайович
СПЕЦИФІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ДИСЦИПЛІНИ «РЕЖИСУРА МИСТЕЦЬКИХ ПРОЕКТІВ» У ПІДГОТОВЦІ МАЙБУТНЬОГО МЕНЕДЖЕРА СОЦІОКУЛЬТУРНОЇ СФЕРИ ……239

Винар Ольга Богданівна
КЛЮЧОВІ ЗАКОНИ І ПРАВИЛА ОСНОВ СЦЕНІЧНОГО МОВЛЕННЯ.....244

Нечаєнко Тетяна Василівна
ОСНОВНІ СКЛАДОВІ ТА ХАРАКТЕРИСТИКА КУЛЬТУРИ МОВЛЕННЯ СУЧАСНОСТІ.....250

Конюкова Ірина Янівна
ФЕНОМЕНОЛОГІЧНІ СУТНОСТІ НОРМ І ПРАВИЛ ЕТИКЕТУ.....255

4. Стуруа Р. В театральном интерьере. Современная драматургия. 1983. № 4. С. 256.
5. Брук П. Пустое пространство. Москва : Артист. Режиссер. Театр, 2005. 324 с.
6. Леман Ханс-Тис. Постдраматический театр. Москва : ABCdesign, 2013. 312 с.

Москаленко-Висоцька Олена Миколаївна,
заслужений працівник культури України,
доцент кафедри кіно,- телемистецтва
Київського національного університету культури і мистецтв
Висоцький Юрій Пилипович,
заслужений діяч мистецтв України, доцент,
завідувач другої кафедри акторського мистецтва та режисури драми
Київського національного університету театру, кіно і телебачення
ім. І. К. Карпенка-Карого

ПРОБЛЕМНІ ПИТАННЯ МЕТОДИКИ ВИХОВАННЯ АКТОРА

Сценічна педагогіка накопичила значний масив методичних питань, які потребують свого обговорення. У цій публікації йтиметься про ті з них, які, на погляд автора, є найбільш важливими для студентів акторського відділення першого року навчання.

Насамперед вимагає більш виваженої оцінки змістовне наповнення і обсяг навчальної програми з майстерності актора першого ж навчального семестру. Так трапилось, що за останні десятиліття ми зосередили на цьому етапі навчання всю програму першого курсу. Те, чим раніше займались увесь навчальний рік, нині обмежується одним семестром. Практично на кожному акторському курсі з другого семестру розпочинається робота над уривками з драматичних чи літературних творів. У більшості випадків цей перехід не

має достатнього методичного обґрунтування. Перевантаживши програму першого семестру, ми змушені поспіхом знайомити студентів із комплексом вправ психофізичного тренінгу, не доводячи їх до бездоганного виконання, не досягаючи якісних зрушень у розвитку внутрішніх акторських даних і, фактично, не займаючись питаннями постановки внутрішньої психотехніки. Так само поспіхом студенти водночас працюють над такими об'ємними блоками, як «Етюди», «Тварини», «Цирк» тощо.

За умов існуючої практики навчання на першому курсі педагогічна увага часто зосереджується не на питаннях засвоєння програми кожним із студентів, а на визначенні найбільш вдалих спроб для компонування цікавої програми іспиту. Відбувається зміщення педагогічної мети з окремого студента, як те й належить у педагогіці індивідуальностей, на досягнення успіху у глядачів. Результатом перенасичення програми першого семестру стає приблизність і поверховість її освоєння переважною більшістю студентів курсу. Фундаментальні елементи сценічної дії – уява, почуття правди і віри, темпу і ритму, пристосування, спілкування – лише побіжно згадуються замість того, щоб мати окремий (і чималий) часовий простір для практичного оволодіння ними. Викладачі фізично не встигають займатися постановкою психотехніки окремо узятого студента. Фактично залишається незадіяним комплекс спеціальних вправ зі словом, які повинні проводитись саме у класі майстерності актора і закласти основи внутрішньої техніки у подальшій роботі з текстом. За таких умов студент не встигає отримати від нас імпульс у русі до самого себе. Перенасичення програми об’єктивно заважає досягненню цих програмних завдань. Воно також негативно позначається і на рівні професіоналізму викладачів, позбавляючи можливості виявляти прискіпливу увагу до молекулярного рівня сценічної дії, як основну умову роботи з оволодіння студентами основами акторської школи. Відбувається втрата того, що серед викладачів має назву «володіння першим курсом».

Перегляд змісту і об’єму програми навчання на першому курсі дозволить не форсувати перехід до роботи над уривками, а ґрунтовно підготуватися до нього, включаючи передовсім детальну роботу щодо розвитку внутрішніх акторських даних кожного студента, досягнення ним конкретних результатів в освоєнні елементів сценічної дії та оволодінні азами акторської техніки. Ми можемо значно більше уваги приділити, зокрема, роботі над етюдами, які взагалі поступово зникають з арсеналу нашої театральної школи. На багатьох курсах значна частина студентів виявляється неспроможною підготувати бодай один етюд, гідний публічного показу. І справа не в етюді як такому, а у відсутності досвіду послідовного і поступового оволодіння основами акторської школи.

Практика показує, що методично виправданим буде також перенесення роботи над таким розділом, як «Наш цирк» до другого семестру, оскільки досвід роботи над цим розділом у першому семестрі практично не буває успішним. Не можна оминути і методичні питання тренажу психотехніки у цілому, маючи на увазі не тільки її фактичне припинення після першого півріччя, але й змістовний аспект вправ, якими послуговується сценічна педагогіка.

За останні кілька десятиліть саме питанням акторського тренінгу було присвячено найбільшу кількість публікацій. Жоден з інших етапів навчання актора не викликав такої уваги. Проте, це не призвело до розширення можливостей сценічної педагогіки. Більше того, відбулася певна дезорієнтація викладачів у розумінні основних завдань тренінгу акторської психотехніки. У численних публікаціях до «кошика вправ» з акторського тренінгу за цей час було накидано чимало вправ доволі сумнівних з точки зору їх результативності та ефективності. Подекуди маємо справу з відвертим шаманством, ще частіше стаємо свідками неприхованого запозичення різних розважальних ігор, які до формування апарату актора, постановки його психотехніки не мають ніякого відношення.

За кілька останніх десятиріч до арсеналу вправ акторського тренінгу до нас потрапило чимало доволі сумнівних вправ. Серед них, зокрема, вправи на м'язове розслаблення, які активно використовувались медичною психотерапією Західної Європи. Найвідомішою серед них була школа Шульца, яка мала назву «аутогенного тренінгу». Системи розслаблення в ній використовувались як засіб певної психічної гармонізації знервованих і напружених після Другої світової війни людей. Ці вправи, дійшовши до нас, через кілька десятиліть після їх появи, стали активно пропонуватись майбутнім акторам. Всесвітньовідомий режисер Єжи Гротовський свого часу писав: «Сьогодні в багатьох театральних школах цілого світу можна побачити студентів, які лежать на землі і розслабляються. Особливо охоче вони прибирають позу, названу в хатха-йозі «savasana», що означає «поза трупа», навіть не усвідомлюючи, що це поза покійника. Щиро кажучи, так можна лише витренувати різновид згасання, або астенії тіла» [2, 76].

Прикладів таких вправ можна наводити чимало. Наприклад, одна з них. Кожної сесії на заліках з майстерності актора нам пропонують спостерігати за елементарною дитячою грою у піжмурки (у різних її варіаціях). Частота використання цієї вправи може скласти враження, що вона є чи не головною вправою у справі пізнання основ акторського мистецтва. Наївні першокурсники, так само, як і не менш наївні глядачі, з інтересом спостерігають – упіймає чи не впіймає. При цьому студенти свято вірять, що в цей момент вони насправді долучаються до процесу оволодіння акторською професією. Тільки сама професія відношення до цієї вправи має навіть не дотичне.

Публікації, присвячені тренінгу, подекуди прикро вражають сумнівними рекомендаціями. Наприклад, автор цілком серйозно радить (звичайно ж, щоб краще засвоїти ази акторського мистецтва) потягати себе за вухо. Вказано й у яку сторону тягати і скільки разів це треба зробити [1]. Стосовно подібних пропозицій щодо засвоєння системи, К. Станіславський колись писав: «Це жахливо, це одурювання, це вбивство таланту. «Караул!» –

хочеться закричати мені, як це трапляється при жахові» [3, 208-209]. Зауважимо, що подібних бездумних підказок у численних рекомендаціях буквально сотні.

Відомо, що ідея акторського тренінгу належить К. Станіславському. Масштаб педагогічного мислення не дозволяв йому вважати запропоновані ним вправи (а це чимала кількість) достатніми. Це спричинило появу великого загону охочих доповнити його спадщину. А втім, одне лише знайомство із змістом того, що він залишив, дає чітке уявлення про характер і зміст тренажної роботи. Нам би перечитати ці сторінки, їх не так вже й багато. Там йдеться насамперед про два фундаментальних положення тренажної роботи. Неодмінний перехід у площину художнього вимислу – це перше. І друге – дійова спрямованість сценічного існування. Замість цього наші студенти місяцями займаються вправами на окремі елементи сценічної дії. Найчастіше це вправи на, так звану, увагу. Акторський тренінг за Станіславським повинен базуватися на двох фундаментальних положеннях – неодмінний перехід у площину вимислу – це перше. І друге – дійова спрямованість сценічного існування. Кожна секунда, кожен натяк на рух і дію був переконаний К. С. Станіславський, повинні бути виправданими [4].

Література:

1. Грачева Л.В. Актерский тренинг: теория и практика. Санкт-Петербург : Речь, 2003. 168 с., илл.
2. Гротовський Є. Театр. Ритуал. Перформер. Упор. Б. Козак. Пер. з польс. Львів : серія Мистецтво театру, 1999. 187 с.
3. Станиславский К. С. Иззаписныхкнижек : в 2 томах / [сост. и авт. вступ. ст. В. Н. Прокофьев ; ред. и авт. коммент. И. Н. Соловьева]. Москва : Всерос. театр. о-во, 1986. 1056 с.
4. Станиславский К. С. Работа актера над собой: в 8 т. Ред. кол. М. Н. Кедров, О. Л. Книппер-Чехова и др. Москва: Искусство, 1955. Т. 3. 503 с.