

Олександр КЛЕКОВКІН
завідувач відділу ІПСМ,
доктор мистецтвознавства, професор

ВИХОВАННЯ АКТОРА У ТЕАТРАЛЬНІЙ ШКОЛІ ФРАНЦІЇ

У ХХ столітті видатні театральні діячі Франції здобували театральну освіту здебільшого за межами Консерваторії, безпосередньо від учителів — керівників недержавних театрів, від яких отримували систему методів і прийомів роботи над роллю або виставою, тобто школу (навіть якщо інституціонально цей досвід не було формалізовано).

Жак Копо (*Jacques Cocea*, 1879–1949) у Програмі створеної ним театральної школи висував такі завдання: «культивування спонтанності і винахідливості; розповідь історій; ігри, щоб загострити розум; імпровізація, імпровізований діалог; маска». Поряд із цим: практичне вивчення рухів тварин, з поважною і нейтральною маскою (мета останньої — виробити в актора навички до *деперсоналізації*). Опановуючи прийоми виконання античного, середньовічного і ренесансового театру, він виховував у акторів *відчуття стилю*. Значну увагу приділяв Копо *грі з об'єктом* (з реквізитом). Так, здійснюючи постановку вистави «Витівки Скапена» Мольєра, висував завдання «вивчити, яким чином Жеронт і Скапен могли б використовувати пляжну парасольку з метою захисту, підкреслювання, приховування, пересування, заспокоювання, маскування, обмеження, пропозиції, привертання уваги, ухиляння тощо». Поряд із цим використовував вправи, спрямовані на *Дослідження емоцій*: «Виразити почуття або емоцію тільки обличчям, дуже швидко; розглядати цю вправу як *гру* і вчитися *грати* емоції, не втрачаючи щирості». Інший блок вправ — *Події*: «Коли емоція досягає відповідної кульмінації, треба її перетворити. Знайдіть пункт, наприклад, в якому сміх перетворюється на крик печалі, або навпаки. Розбийте лінію». Ще один блок — *Творчі ігри*: «Виберіть кілька окремих об'єктів (парасолька, мітла, молоток тощо), розташуйте об'єкти в просторі і встановіть чіткі межі. Визначте місце для гри й експерименту, місце, де об'єкти можуть змінити їхні властивості і використовуватися у незвичний спосіб». Крім того, у Копо були спеціальні вправи на розвиток *тваринної імпровізації, роботу з маскою* та ін.

Шарль Дюллен (*Charles Dullin*, 1885–1949) у своїй педагогічній практиці розвивав принципи Жака Копо, свого вчителя. Серед вправ, які він пропонував учням, — *вправи на пробудження відчуттів*: «Роз-

дивіться пейзаж. Простежте політ птахів у просторі. Лежачи у траві, спостерігайте за комахами. Прислухайтесь до віддаленого калатання дзвонів. <...> Обмацайте цю м'яку шовковисту тканину. <...> Покуштуйте вина різних марок. Випийте це гірке питво». Великого значення Дюллен надавав *роботі з маскою*: «Популярність маски співпадає з найкращими періодами театрального мистецтва». Тому й радив такі вправи: «Підберіть маску, дайте її учневі, щоб він вивчив її у позакласний час. Запропонуйте йому знайти спочатку відповідну статуру, манеру тримати голову і, коли він підготується, запропонуйте зробити кілька простих вправ, звертаючи особливу увагу на виразність м'язів живота».

Аріана Мнушкіна (Ariane Mnouchkine, нар. 1939) доволі іронічно ставиться як до *четвертої стіни так і до інших атрибутів театру психологічного реалізму*: «Станіславський щось шукав у цьому напрямі [у напрямі четвертої стіни], але не знайшов». Вона вважає, що не слід абсолютизувати спілкування з партнером: «Партнер не може бути самоціллю. <...>. Актор не може сказати: «я удаю, що». І публіка знає, що він знає, що вона знає, що вона є». Починаючи репетиції, головні зусилля Мнушкіна спрямовує на створення відчуття спільноти, вважаючи, що її мета полягає в тому, щоб вийти за рамки ситуації, в якій панує режисер, і створити форму театру, що базується на співпраці режисера-лідера і спільноти. Однак спільнота не може бути примусовою, вона мусить народитися. Мнушкіна не вживає французьке слово *répétition*, віддаючи перевагу німецькому *Probe*, що підкреслює пошуковий характер спільної з акторами роботи, в якій Мнушкіна використовує тренінги, спрямовані на формування у виконавця відчуття колективної творчості, створення й опанування простору, створення «чужої шкіри» (що не означає життєподібної поведінки актора). Вправи зі створення *другої шкіри* спрямовано на захоплення акторів до перетворення на своїх персонажів. Цей шлях Мнушкіна пропонує долати йдучи від зовнішнього до внутрішнього: спостерігати за лінією і формою своїх персонажів; відкрити для себе їхні рухи і жести; використовувати різні костюми, які підтримають символи і світ спектаклю; вивчати характери у дзеркалі, спостерігаючи, як вони перетворюються, коли у них з'являються капелюхи, рукавички або шалики і т. ін. Процес роботи актора має бути спрямовано на постійний пошук театральності, для метафоричного і поетичного вираження досвіду. Для цього Мнушкіна пропонує акторові розглядати фотографії з журналів і газет, листівки і відбитки картин, на яких зображено людей, котрі здійснюють конкретні дії. *Базовими дисциплінами, навколо яких зводиться увесь комплекс навчальних вправ*

у «Театрі Сонця», є опанування маски і здатність до індивідуальної і групової імпровізації.

У своїй постановочній практиці Мнушкіна спирається на власний репетиційний словник, що базується здебільшого на візуальних методах роботи:

Відкритість (актор, як порожній простір, який дозволяє уяві працювати для того, щоб звільнити, відпустити його).

Тілесність, фізичність (те, що не виявлено фізично, — вважає Мнушкіна, — не театр).

Тілесне письмо (писати на сцені тілом, прагнучи до простоти і читаності).

Конкретизація (актор мусить виступати як скульптор метафор і візуальної поезії).

Грайливість (імпровізації мусять бути підкреслено легкими і здійснюватися із задоволенням; сам театр має бути актом грайливості, що в свою чергу є однією з форм сакрального).

Психологізм (найгірший підхід у театральній роботі, він убиває живий процес).

Поряд із цим у театральній школі Франції подальший розвиток дістають ідеї *Ф. Дельсарта* й *Е. Жак-Далькроза*, поширюються методи, запроваджені *Е. Декру*, *А. Боалем*, *Е. Барбою*, ідеї *Вс. Мейерхольда* та ін., котрі пропагували шлях *від зовнішнього малюнку ролі — до внутрішнього*.