

M

МУЗИЧНО-
ТЕАТРАЛЬНЕ
МИСТЕЦТВО

Балабан О.І.

доцентка кафедри акторів кіно Інституту кіно і телебачення КНУКіМ, заслужений артист України

КОНЦЕПЦІЯ ВИХОВАННЯ АКТОРІВ ТА РЕЖИСЕРІВ (МЕТОДА ТЕАТРАЛЬНОЇ ЕКСПРЕСІЇ)

Анотація. Проаналізовано проблему розвитку творчих здібностей та експресії в професійній діяльності акторів. Обґрунтована концепція виховання за методом театральної експресії.

Ключові слова: концепція, здібності, експресія, професійність, продуктивні функції емоційної пам'яті, особистість, актор, режисер, сценічні емоції.

Аннотация. Балабан О.И. Концепция воспитания актеров и режиссеров (метод театральной экспрессии). Проанализирована проблема развития творческих способностей и экспрессии в профессиональной деятельности актеров. Обоснована концепция воспитания за методом театральной экспрессии.

Ключевые слова: концепция, способности, экспрессия, профессиональность, производительные функции эмоциональной памяти, личность, актер, режиссер, сценические эмоции.

Annotation. Балабан О.И. Conception of education of actors and stage-directors (method of theatrical expression). Problem of development of creative capabilities and expression in professional of actors work are analysed. Conception of education is reasonable after the method of theatrical expression.

Keywords: conception, capabilities, expression, professionalism, productive functions of emotional memory , personality, actor, rezhiser, scenic emotions.

Надійшла до редакції 17.10.2011

© Балабан О.І., 2011

Постановка проблеми. Актуальність розробки даної концепції визначається тим, що виховання за методом театральної експресії є невід'ємною складовою частиною навчально-виховного процесу і спрямована на формування національно свідомого громадянина України, творчої особистості з високим рівнем інтелектуального і духовного розвитку, з глибоко усвідомленою громадянською та соціальною позицією, висококваліфікованого спеціаліста актора чи режисера, здатного забезпечити поступ нації.

Мета статті – визначити фундаментальні ідеї та актуальні напрямки виховного процесу в театральних вузах, які здатні забезпечити стабільність і фундаментальність виховної практики, а також її інноваційність та перспективність розвитку.

Задача концепції – створити таке виховне середовище в театральному вузі (метода театральної експресії), яке сприятиме максимальній результативності виховної та практичної роботи і досягненню цілей усіх учасників навчально-виховного процесу.

Змістовні особливості даної концепції (метода театральної експресії) визначаються наступними факторами: змінами соціокультурної ситуації в державі та світі, що висуває нові вимоги до особистості (бути ініціативним та мобільним, вміти приймати рішення в складних умовах; необхідністю врахування сучасних тенденцій розвитку світової спільноти (глобалізація освіти, зміни на ринку праці, розширення інформаційного середовища і т.д.); змінами самих молодих людей (підвищення у значної частині молоді рівня правового ніглізму, спрощення інтелектуальних інтересів та їх прагматизація, падіння рівня громадянської активності, послаблення етнокультурної самоідентифікації тощо).

Театральне мистецтво має унікальні можливості впливу на людину, тому виховання сучасних акторів в Україні потрібно розглядати не лише як процес набуття художніх знань і вмінь, а, насамперед, як універсальний засіб особистісного розвитку студентів на основі виявлення індивідуальних здібностей, різнобічних естетичних потреб та інтересів [1-7]. Запропонована концепція (метода театральної експресії), як і концепція гуманітарної освіти, є елементом нової ідеології фахової освіти, яка повинна працювати на процес державотворення.

На вулиці ХХІ ст., а на календарях театральних ВУЗів рік прийняття сталінської Конституції. До театральних учебових закладів приходять зовсім інші – ніж 20 – 30 рр. потому – молоді люди. Тільки один кричущий факт, сучасні випускники шкіл пишуть на випускних іспитах не твір, а диктант. Це означає, що навіть на науковому рівні визнано, – сучасні молоді бракує УЯВИ, тобто першорядної складової акторської професії [38-41]. Відомо, що більш менш розумні йдуть на юридичний, філологічний, а не поспішають до театрального. Це зумовлює необхідність роботи за іншою методологією, аніж в 30-их роках ХХ ст. А інших студентів не має і не буде і треба це враховувати і, відповідно, змінювати педагогічні завдання на ті, що відповідають реаліям сьогодення, а не пра-

цювати за методичками, що розроблено в Ташкенті в серпні 1944-го.

Інтегруючи основою національної системи виховання є уява особистості про спільність історико-географічного походження, мови, культури і традицій, усвідомлення своєї приналежності до українського суспільства. Без УЯВИ актор ніщо. Вся застаріла методологія відштовхується від того, що в студента УЯВА є. Але сьогодні, як і раніше без УЯВИ актор ніщо, а в студентів її нема. Більш за те, замість УЯВИ в юних акторських голівках набір кліше з третьорозрядних голлівудських „піф-паф” і „чмок-чмок”.

Не треба забувати, що раніше молоді люди багато читали; не дуже багато, але читали; мало і тільки детективи, але читали. І твори з 5-го класу писали, і іноді ходили до театру. Коли людина читає, її уява створює певні відео-образи – таке собі індивідуальне внутрішнє кіно. Книга одна, а кіно у кожного своє [35-36].

Інформаційні технології – до яких належить не тільки комп’ютер з інтернетом, а й телебачення – страшні тому, що видають „на гора” готове рішення – навіть якщо рішення два, вони вже кимось прийняті. Інформаційні технології не розвивають, а нав’язують певний результат, або один з результатів. Це проблема всього розвинутого суспільства. Збігнев Бжезинський пише, що за останні 20-ть років американці, саме через комп’ютерізацію повністю розучилися мислити і приймати самостійні рішення і нація деградує з катастрофічною швидкістю[30].

В нашому випадку студентам бракує не тільки УЯВИ, але й їхні голови забіті однаковими примітивними кіно-кальками-штампами, оскільки всі вони дивляться тіж самі фільми і серіали, що й інші.

В сучасних абітурієнтах театральних ВУЗів переважно інша мотивація вступу. Більшість з них мало що знає про театр та високохудожнє кіно. Вони поступають на акторський, щоби зніматись в серіалах. Тобто, те що вчора для актора було „халтура”, яка вкрай негативно впливає на акторські вишкіл та органіку, сучасна молодь розглядає як основну мету[14;15].

І третє, через брак загальної культури і засилля того ж таки телепродукту певного гатунку, сучасній молодій людині, в переважній більшості, бракує високого відчуття втасманиченності почуттів між чоловіком і жінкою та пристрасті. А треба ж буде „грати любов”... Але маємо те, що маємо, а треба ж й далі жити... Одже необхідно терміново змінювати методологію викладання майстерності актора на перших курсах.

По перше, треба не давати завдань, які розраховані на розвинення УЯВИ (не можна розвинути те, чого немає). А треба цю УЯВУ в студента, якщо хочете, народити, вирости і пояснити що ж це воно таке, з чим і як його їдять, і навіщо воно йому взагалі потрібне.

По друге, треба зацікавити студентів театром. Так, так, саме зацікавити і не треба „ставати в позу”, а то ніхто в театр працювати не піде, всі по серіалах загубляться.

По третє, зробити майже неможливе, – виховати чоловіків і жінок (саме в статевому розумінні цього слова), пристрасних, еротичних, чутливих; можливо,

навіть не дуже сучасних, – таких, для яких дотик пальця до щоки коханої людини важливіший аніж черговий, вибачте, секс „для здоров’я” в гуртожитку.

Метода театральної експресії. „Заперечуєте мою систему... А яку ви обстоюєте? (Критикувати), не маючи за душою своєї власної конструктивної концепції, не знаючи, що ствердити, бо ж заперечити всякий може... ... (Ви) не зробили ширших принципіальних висновків, а саме – про порочність всієї системи російського провінційного ремісничого театру – театру, мало сказати, старого чи буржуазного, але театру закостенілого, аморфного...“ (Лесь Курбас „Про російський провінційний театр”, 1924р.) [15].

Театральна експресія більш відповідає ментальності українського актора, аніж затверджена Й. Сталіним школа російського побутового театру. Не треба забувати, що Театр Леся Курбаса вже існував, а записи пана Алексєєва ще не були ані написані, ані поширені, завдяки учнівській старанності мадам М. Кнебель. Не треба забувати, що М. Заньковецька саме через суттєву відмінність української та російської акторських шкіл відмовилась від роботи в Москві.

Творчість актора є творчість пластичних форм у просторі. Мистецтво актора – це уміння правильно використовувати виразні засоби свого тіла. На мою думку, шлях до образа і до почуття треба починати не з переживання, не „зсередини”, а ззовні – з руху. Мається на увазі рух актора, натрениованого, що володіє музичною ритмічністю і легкою рефлекторною збудливістю, актора, природні дані якого розвинені систематичним професійним тренінгом.

Дуже близька до сказаного ідея М. Чехова про “психологічний жест”, що полягає в тім, що акторові необхідно породити зовні виразні, перебільшені жести і рухи, потім вони в більш скромному, майже згорнутому вигляді, допоможуть зробити роль виразною та яскравою[37].

На сьогодні, акторська і режисерська над-довіра до тексту і слова на сцені залишає в тіні візуальні можливості театральної експресії. Задача – повернути акторові його тіло, його фізичні можливості та його відчуття театру як тривимірного або навіть чотирьохвимірного мистецтва. Аktor у просторі: ритмічне положення акторського тіла, його рухів і жестів стосовно предмета і сценічного простору – основне правило тривимірності театрального мистецтва, що “нібито послідовники” Станіславського намагаються не пам’ятати і не враховувати у своїй творчості.

Завдання – зв’язати психологію слова із психологією і технікою жесту. Театральна вистава – текст, створений на основі акторського руху. Вербалний компонент такого видовища є тільки допоміжною або відправною крапкою для монтування візуального й енергетичного театрального тексту. У цій роботі немає нічого містичного. Все досить зрозуміло. Акторська репліка будеться на русі та енергетичнім посиланні. Вони засновані на техніці руху людини в житті, переломлені в театральній ситуації, у ситуації положення тіла на сцені.

Акторам, що працюють нібіто за «системою» К. Станіславського, це дуже складно зрозуміти, тому що театральні принципи К. Станіславського, по суті своїй, анті-театральні як і всі інші системи, засновані на принципах фотографічного відображення життя, переносу його на сцену. «Система» К. Станіславського – це комплексне психологічне насильство актора над самим собою. Це абсолютно непотрібна напруга. Вибудувати гру, домовитися про посилання – ось суть акторського існування на сцені. Можна грati навіть не підіймаючись зі столу – ось ми п'ємо чай, говоримо текст, намагаємося обтяжити змістом, значенням, смислом слова. А слова – це тільки оболонка дії, яку потрібно передати через простір і ритм тіла в просторі. (Психологами доведено, що 95 – ть відсотків того, що ми говоримо – брехня, а 93 – і відсоток того, що сприймає людина, вона сприймає очима.)[28; 29].

Що таке театральний реалізм? Це тільки гра актора, особливий психологічний і фізичний метод існування актора в просторі. За допомогою такого «сценічного реалізму» через найбільш зрозумілі фізичні дії на сцені можна представити будь-які фантастичні явища. Це спосіб створення особливої динамічної театральності, коли актор може тримати словесну паузу довжиною в дві години.

Аktor винен мати особливу скильність і відкритість до цього методу. Це своєрідна мова акторського мистецтва, що не терпить загальних балачок, це цілеспрямований метод підготовки актора до ролі. Рух – фаза етюдої форми, динаміка тіла в просторі, або створення ілюзії гри, що включає побудову жесту. Дія актора будується за такою схемою: відправна точка текст автора – його ритмічна побудова, потім перенесення цього ритму в простір тіла і сцени. Поняття “дактиля” як початку і кінця вправи. Однак кожний актор має свій ритм, що обумовлює ритм його рухів. Актorsке партнерство будується на взаємному контролі і визначені спільніх та індивідуальних ритмів. Інша частина методу: гра із площинами тіла або з його ракурсами. Аktor повинен відчувати простір, відчувати ракурс і ритм тіла, вміти передати динаміку площин спини-груди. Дія повинна бути стриманою і будуватися за схемою: гальмо – контроль своєї дії. Етюд також є моделлю акторської дії в спектаклі. Кожну, навіть невеличку, дію треба оприділити (винайти) за допомогою моделі або етюду, який також створюється для всього спектаклю в цілому.” [20].

Напрямок погляду актора – відображення внутрішньої дії. У кіно режисерська композиція кадру в тім, як він вибудовує свою відповідь на попередній погляд актора, як він розставляє акторів у ракурсах і мізансценах стосовно основного плану або точки – камери. У театрі працює така ж схема – режисер розподіляє тіла акторів у просторі стосовно предметів і стосовно глядача, до точки зору глядача. У театрі актор грає ракурсами для глядача, тому що глядач не змінює точку зору. У кіно це робить камера і режисер, коли він вибудовує динаміку тіла в кадрі стосовно глядача. Ця динаміка кадру є контрастом і контрапунктом, що визначає динаміку дії. Ракурси облич визначають оцінку глядачем і камерою думки і дії в кіно. Ракурси

тіл та облич – це ігрові простори, що режисер створює свідомо й у театрі й у кіно. Аktor також створює свій ігровий простір, в якому він формулює і формує посил свого персонажа, свої ігрові ідеї та грає драматургію свого персонажа. З такого індивідуального ігрового простору актор посилає свої імпульси в іншу точку простору, в іншу ігрову зону, іншого персонажа.

Вистава повинна складатися із серії «ЦЛЕЙ», що змусять актора перебувати в безперервній дії на сцені. Ці цілі засновані на тексті і режисерсько-акторських імпровізаціях. Через них вибудовується зв’язний сценічний текст, що демонструє одночасне формування дії на сцені і видовище-показ глядачеві. Такий спосіб визначає текст спектаклю як готового театрального продукту, побудованого на надконцентрованій партитурі фізичної дії[39].

Треба з першого дня перебування в театрально-му ВУЗі пояснювати молодим акторам, що театральна дія заснована на своїй особливій партитурі, точно так само як балет або опера створюються з музики або ритму, а гра актора – хореографія внутрішнього руху та дії ролі; що імпровізація можлива тільки в строго вибудованій формі і ґрунтується на зміні ритмів і динаміці різноспрямованих дій. Імпровізація – це спільне режисерсько-акторське створення партитури дії. Театр – це колективна дія. Це завжди партнерство між актором і режисером.

Театр не терпить побуту – «Всьому, що створив Господь Бог, – тому на сцені місця немає». Уявляєте, п’ятдесят хвилин йде спектакль, (“Полювання на носорога” М. Гумільова, Київський ТЮГ, 1992р., переклад українською та постановка з. а. України О. Балабана) і в ньому майже немає слів. Або вистава «Апокаліпсис ХХІ» (Національний Центр театрального мистецтва ім. Лесі Курбаса, 2011р., сценарій та постановка з. а. України О. Балабана), в якому взагалі немає слів. Є спокійні, не побутові рухи. Саме ці рухи дозволяють акторові глибше проникнути в психологію героя. Пластика – форма поведінки тіла, експресія – його вираження. Єдине, що може виразити людина, це – почуття. Виразність спочиває на енергетичних якостях людського тіла. [14].

Коли ми починаємо імпровізувати, для нас відкривається необмежений простір.

Але в процесі імпровізації виникають якісь моменти, що подобаються. Ми повторюємо їх. Кожний повтор створює штампи. Таким чином, з’являється замкнутість і завдання полягає в тім, щоб відчути волю в цій замкнутості. Штампи – це сукупність маленьких модулів, які є конструкція, усередині якої ми вібраємо, перелітаючи від штампа до штампа. Воля виникає тоді, коли людина усвідомить необхідність замкнутості, і не намагається з неї вирватися. Хтось сказав: “Воля це – граничне самообмеження”. Але це не означає, що людина сидить у своїй шкарлути і нікуди не виходить. Навпроти! Виходить, хапає все, що йому подобається, переварює і підкоряє собі.

Тільки в цьому випадку можна говорити про сформовану особистість. Несформована ж особистість не переробляє чужих ідей. І ось саме отут починається плагіат.

Режисер – це, насамперед, особистість, що приваблює глибиною і вимогливістю. Робота режисера на 99 відсотків – це виховання актора, а не створення спектаклю. Уся конструкція особистості актора і режисера стоїть на семи вітрах і продувається з усіх боків. У противному випадку штампи вмирають і стають вульгарними. А якщо в чоловіка сто штампів, що постійно “провітрюються”, то вони завжди будуть актуальні.

I. Мар'яненко відзначає, що вистави Саксаганського були реалістичними з точно фіксованими мізансценами, та прекрасним акторським ансамблем [21; 20, с. 174-175].

Дідро стверджує — акторові, щоб потрясати глядачів, треба бути абсолютно безчуттєвим. Аktor має право на випробування сценічного образу своєю людською емоційністю, намагається спокійно, лагідно і пунктуально порозумітися з роллю, тоді складає з нею сердечну згоду і, врешті-решт, захопивши її у повні невідворотними чарами, намагається втопити у морі своєї чуттєвості [2].

Театральні «рухи та жести». Велику помилку роблять актори, припускаючи, що вони можуть з'являтися на сцені (або на репетиції) з тим ступенем активності, яка знайома їм в їхньому повсякденному житті. В бажанні бути “натуральними”, вони переносять разом з повсякденністю і цю знижену активність. По словах Коклена, повсякденне життя, перенесене на сцену, залишає те же враження, що і статуя в нормальній зристі, поставлена на високу колону. Як статуя, поставлена на високу колону, втрачає для спостерігача свою натуральну величину, так і актор втрачає для глядача свою натуральну активність, переносячи її на сцену. (Михайло Чехов) [35-37].

Існує рід рухів, жестів, що відмінні від натуралістичних і відносяться до них, як ЗАГАЛЬНЕ до ПРИВАТНОГО. З них, як з джерела, витікають всі натуралістичні, характерні, приватні жести. Існують, наприклад, жести відштовхування, тяжіння, розкриття, закриття. З них виникають всі індивідуальні жести відштовхування, тяжіння, розкриття і т.п., які кожен робить по-своєму. Загальні жести ми, не помічаючи цього, завжди робимо в нашій душі.

Що відбувається коли ми говоримо або чуємо такі вирази, як, наприклад,

ПРИЙТИ до висновку.

ТОРКНУТИСЯ проблеми.

РОЗІРВАТИ відносини.

ПІДХОПИТИ ідею.

ПІТИ від відповідальності.

ВПАСТИ у відчай.

ПОСТАВИТИ питання і т.п. ?

Ці дієслова говорять про певні жести. Ми здійснюємо в підсвідомості ці жести, “одягаючи” їх на свідомому рівні в словесне луштиння. Коли ми торкаємося проблеми, то торкаємося її не фізично. Природа душевного жесту-торкання та ж, що й фізичного, з тією тільки різницею, що один жест має загальний характер і здійснюється невидимо в душевній сфері, інший, фізичний, має приватний характер і виконується

у фізичній сфері. У повсякденному житті ми не користуємося загальними жестами, хіба тільки у випадках, коли надмірно збудженні або коли хочемо говорити з пафосом. Але жести ці живуть в кожному з нас як прообрази наших фізичних, побутових жестів. Вони стоять за ними (як і за словами нашої мови), наповнюючи їх сенсом, силою, виразністю. Невидимий психологічний жест ви можете зробити мабуть, фізично. Ви можете з'єднати його з певним забарвленням і користуватися ним для пробудження ваших відчуттів і волі. Як жест, що має загальний характер, він, природно, проникає глибше у вашу душу і впливає на неї з більшою силою, ніж жест приватний, випадковий. Ми можемо додати психологічному жесту схожість з натуралістичним. Але ми можемо створити і “фантастичний” жест і через нього виразити найособистіше, будь-яку сценічну фантасмагорію [16].

Ці психологічні жести дають можливість акторові, під час роботи над роллю, зробити перший, вільний ескіз. Режисер перший творчий імпульс та-кож відчуває у формі психологічного жесту. І таким чином ми створюємо як би план, за яким крок за кроком здійснюватимемо художній задум кожної ролі та вистави в цілому.

Концепція виховання актора. Дієслова активної дії.

Першорядне завдання – завжди шукати конфлікт дії та тексту. Це збагачує характер. Дії персонажа не повинні бути тісно зв’язані з текстом. Слова брешуть, а дії виражають справжні бажання та мотивації. Не повинно бути жодного моменту, коли актор не мав би конкретної мети, дії. З цих „дій“ виростають характери. Щоб дії набули активність, у роботі з акторами користуйтесь дієсловами активної дії. Довгі пояснення допомагають мало, конкретні дієслова активної дії ведуть до цілі, допомагають акторам емоційно розвивати свою роль у сцені. Режисер завжди може знайти дієслово, що коротко виявить дію.

Приклади та варіанти їхнього використання: Перетягни на свій бік; Обворожи; Доведи перевагу; Будь важливим, представ себе як щось важливе; Не дай партнеру змінити свій шлях; Оціни, досліджуючи ситуацію; Зізнайся; Погрожуй; Інструктуй; Дражни.

Переконай. (Відкиньмо емоції. Розберемо усе крок за кроком. Розумно, логічно.)

Переможи. (Застав їх аплодувати тобі, захоплюватися тобою. Доможися паузи... Коли всі погляди спрямовані на тебе.)

Спостерігай (зовні скований, усередині активний). (Цікаво... Почекаємо, що буде далі. Не так все просто.)

Покажи, що ти оцінюєш. (Я зрозуміла. І не боється! Ох-ох-ох! Якій ти!.. Я не дура.)

Оціни погрозу. (Я загинула!! Що я наробыла?! Це кінець! Що вигадати? Хоча... На вид страшний, по суті – ні.)

Екзаменуй поглядом. (Щось тут неправильно?! Щось не подобається? Що? Що тут незвичайного?)

Піди в себе. (Треба швидко в усьому розібратися. Пригадати щось дуже важливе. Де тут небезпека? Де таємниця?)

Вимір очима. (Хто ти такий? Мишка показала зубки? Цей – небезпечний. А ця – блефує...)

Постався з жалем – зверху вниз. (Такий хлопець і на такому місці. Дивуюся.)

Накажи.(Заспокой емоції. Давай чіткі вказівки. Стеж, щоб їх засвоїли: йди... зроби...)

Похвастайся. (Учора повернулася вночі. Ненька репетувала! А мені плювати!)

Атакуй. (Відкрий ці двері! Зруйнуй їх! (Давайте акторам завдання-дії, але не контролюйте емоції – нехай вони народяться від дій: лють, злість, гнів, розпач.)

Справокуй, йди до мети через іншу дію. Інтригуй. (Виклич вчинок не прямо: “Він тебе за – людину не вважає. Невже ти ніхто?”)

Шокуй через відмову. (З тобою? Ніколи. (Знайди дію, що шокує.)

Зневаж. (Зроби щось важливе як дріб’язок. Пройди майже впритул, демонстративно не помітивши.)

Іронізуй.(Контролюй свою лють: я вражена вашою дотепністю.)

Втягни його в дію.(Дай йому спробувати себе. Доторкнися. Як ви думаєте? Що скажете?)

Підбурюй. (Покажи, що його не поважають, підкажи, що робити. Посмійся над ним.)

„Вбий” словом. (Обвинувачуй – погрожуй – ата-куй – смійся – припозиць.)

Дражни.(Застав партнера виявити реакцію, витягни з нього оцінку. Чи подобається ти?)

Розлоти. (Шукай дії, що змусять партнерів виявити активність.)

Зруйнуй усе словом.(Це може бути дія, а може бути монолог. Або сказ з невиразними словами.)

Проси, благай. (Два-три слова прохання можуть повторюватися із посиленням. Це допомагає народити жест, рух.)

Піди в себе, але продовжуй діалог. (“Так, звичайно. Врятувати себе. Це найважливіше”. (Говориш одне – думаєш про протилежне. Уникаєш від суперечки. Приймаєш рішення всупереч словам.)

Доторкнися з любов’ю.(Передай через деталь свою емоцію.Поглядь чашку. Пести стілець.)

Прикинсья сором’язливою. (Відмовся від місця в центрі уваги. Але так, щоб це всі помітили й оцінили.)

Виправдай непевно.(– Я прийшов у гості. Вона пішла, повернулася голою. – Напевно, не було часу одягтися... Чи це в ній таке хоббі...)

Виправдай і доведи. (Так! Вона була гола! Це її ідеологія. Вона нудістка! Має право!)

Обдари, опромінь, відкрий істину. (Представ щось як подарунок. Завтра побачите фільм! Шедевр! Це щось! Ви такого ще не бачили!)

Розваж, виступи. (Представ щось, ніби ти конферанс’є: “У нас у гостях!..”)

Не приймай реальності, тримайся своєї фантазії. (Демонстративно не приймай аргументів супротивника. Я цьому не вірю. Я просто не можу повірити. Факти брешуть.)

Здайся.(Добре. Підемо у цирк. Я тебе люблю.)

Вправи-прийоми для досягнення максимального впливу на партнерів та глядача.

1. На стінку прикріплюється чистий лист білого паперу, в центрі якого намальована чорна точка. Сідаєте навпроти на відстані 3-х метрів, спина рівна, руки на колінах, сидіти треба на кінчику жорсткого стільця або табуретки. Фокусуєте свою увагу на точці (бажано, щоби в просторі навколо неї ніщо не відволікало вашої уваги, ніякої музики, телевізора, мобільника). Тиждень дивитесь на точку по 30сек. в день, не моргая. Якщо 30сек. важко, почніть з 10-ти і поступово дійдіть до 30-ти. Через тиждень поступово добавляйте – але не торопіть події – по 5-10сек. До слідувочого терміну переходьте тільки коли твердо підкорили попередній. До 2-х хвилин на кожні 10сек. витрачайте тиждень. На хвилині „сидіть” мін. 2-а тижні, на 2, 3, 4-х по місяцю. Якщо за рік ви дійдете до твердих 5-ти хв., ні на мить не закриваючи очі – прекрасно; за 2-а роки – 10хв. – геніально. Вищий пілотаж за років 5-ть дійти до 20хв. Ale, якщо важко, не треба себе мучити, – дійдіть до 10-ти хв. і підтримуйте цю позицію щоденно. Через 5 – 6 –ть місяців тренувань ви відчуєте, що ваш вплив на людей і партнерів значно посилився, на вас стали більше звертати уваги, пропонувати більш серйозні ролі. Після 20хв ... Ale пам’ятайте, надбані можливості використовуйте тільки з позитивною метою і на сцені. Якщо ви вирішите „побавитись” за допомогою набутих можливостей впливу у реальному житті, здібності зникнуть і Бог накаже.

2. Коли ви працюєте над монологом, або над якимось іншим важливим текстом – (а який не важливий?), уявіть, що вас повинні почути – навіть якщо ви говорите пошепки, не тільки в аудиторії метрів з 20 – 30-ть, а повинні взяти обсяг від Львівської площа до Золотих воріт, в Харкові – від пам’ятника Т.Шевченка до ломбарду і т. п. Краще, якщо ви будете добре уявляти площа і вулиці, які розташовані навколо приміщення в якому ви працюєте. Під час виконання вправи, ви повинні на внутрішньому екрані бачити себе в конкретному просторі від... і до... Ви повинні наповнити цей простір звуком (тільки не кричіть), своєю енергією, яка в даному випадку концентрується в сонячному сплетінні. головне, донести до всіх провулків і переходжих зміст та емоцію, які стоять за словами.

3. Під час репетиції в аудиторії, уявіть що ви огорнуті прозорою світло-блакитною кулею. Вона – частина вашого тіла, але її ніхто не бачить, вона наповнена вашою енергією, вона гнучка і підкоряється вам. Ви уявляєте, що куля починає рости, вона росте в бік партнера, вона обгортас партнера і... ось, ви вже вдвох в середині Вашої кулі. Ви керуєте кулею, ви можете керувати, завдяки їй, вашим партнером, тримати його увагу, вести за собою і т. п. Коли ви будете упевнені, що все так і є, починайте діалог, монолог, тощо. Для початку, вдома натренуйтесь бачити кулю, себе в кулі, керувати нею, вирошуйте її, поглинайте предмети ... Куля прозора, але тих, хто в ній ви бачите чіткіше. Ви повинні навчитись вести діалог в кулі, а в подальшому ваша куля повинна миттєво обгортати не тільки партнера, а весь зал. Ale спочатку робіть цю справу повільно, навчитись бачити кулю, створювати її, бачи-

ти і відчувати її навколо себе, бачити себе в ній, діяти в ній, відчуяте її своєю другою оболонкою; а швидкість прийде поступово. Коли ви почнете ловити від цієї вправи кайф, почніть обгортати свою кулею більшу кількість партнерів, всю сцену, колись потім – весь зал і всіх глядачів. В який би бік не росла куля, ви завжди будете в центрі – не географічно, а фактично, – ви будете домінувати, вести дію, колись ви відчуєте, що можете керувати залом – підняти його, піднести, ви будете тримати увагу сотен людей і тільки ви будете вирішувати, коли їх відпустити. Коли ви огорнете глядача або партнера своєю кулею, ви зможете тримати сценічне напруження і паузу скільки завгодно.

Задум.

Режисер повинен мати здібність „вигадувати історії” за мотивами літературних передходжерел.

Це необхідно для того, щоби ставити вистави та фільми за класичними творами, враховуючи сучасний контекст.

Як приклад, синопсис за мотивами п'єси Моріса Метерлінка „Марія Магдалина”, який може бути використаний як при створенні оригінального художнього фільму, так і при постановці вистави за цією п'єсою. (Частково і був використаний при роботі над виставою „Марія Магдалина” в Державному Українському музично-драматичному театрі-студії класичної п'єси, 1994р., постановник О. Балабан).

Синопсис

сценарію художнього фільму «**Марія М.**» (за мотивами п'єси Моріса Метерлінка „Марія Магдалина”)

Формат – 90 – 100хв.

Мова – українська, польська, німецька.

Ідея, сценарій (зареєстрований УААП) – Олександр Балабан

У фільмі будуть активно використані маловідомі фрагменти кінохроніки побуту німецьких солдатів і офіцерів в Україні в період 2-ої світової і подій, що відбувалися на Волині та в світі в той же ж період.

Монтаж і відповідні сучасні технології зроблять ці фрагменти не «вставними номерами», а переплеться з постановочним ігровим матеріалом в одну візуально-змістовну реальність.

Атмосфера.

Весна 1942-го. Волинь. Польсько-єврейсько-українське село. Власне єреїв вже немає. 200-і тисяч волинських єреїв лежать недалеко – під трьома, що ще не встигли зазеленіти, курганами (через 60-т років кургани покриються виразками – дармова глина для будівництва).

Село немов вимерло. В повітрі пахне бідою. Навіть діти не плачуть. Тільки ночами іноді лунає не-самовитий зойк і вранці знаходить убитих – заколених, зарубаних – сьогодні поляка, завтра українця. Люди бояться жити. Вечорами часто збираються декілька сімей в одній хатині, – жінки притискають до себе дітей, чоловіки не випускають з натруджених рук сокири – не сплять, перечікують ніч, виривають у Смерті ще один день. Власне і живуть вже не в очікуванні життя, а в передчутті лютої кончини. Одні не доживуть до осені, інші, – за рідкісним виключенням, – знайдуть свою смерть в сиріх схонах і ріденьких волинських лісах.

Похмурі шуцмани кучкуються біля колишньої сільради, в якій тепер від зорі до зорі п’ють самогон виборний староста з помічником. Шуцманам не весело, не куражно. А був кураж, був, – коли ходили жидів збирати на розстріл. Думали жидів переведуть на «чорний попіл» і дасть німець Україні вільність. Обдутив німець, – жидів перебили, а вільної України як не було, так і немає.

Синагогу спалили. А православну церкву і костьол поки що ні і там вдень іноді ще можна зустріти людей.

Деякі польські сім’ї пішли і зірвані з петель двері в розграбованих будинках скриплять як кладовищенські хрести, що розсохлися на повітрі.

Іноді, як стемніє, здається ніби дитячі голosi старанно виводять на ідиш манкую єврейську пісню. Співати нікому, але все-таки здається і... хочеться чи то вити, чи то стріляти на звук, чи то плакати, чи то все відразу і упередиш, – тільки стріляти не на звук, а собі в груди, щоб кінчилася десь усередині себе ця нескінченна жидівська пісня і перестав мучити тъмяний безпідставний жах.

Може й вибухнуло б вже, і давно ввібрали би волинський глинозем ненависну польську кров. Та чи то команда ще не поступила, чи то заважає приблудний чернець – греко-католик, що він благословення нібито від самого Шептицького отримав. У селі греко-католиків немає – не Галичина, – Волинь. А знаходить невгомонний чернець дивні слова, від яких на серці тужно від самого себе стає і рука не до гвинтівки тягнеться, а до стакана, щоб... один, другий і... не чути, не дивитися,.. не думати(!).

Хоча чернець ченцем, а головне, що наказу поки що не було. Натяк був, а наказу, щоб виразно і... не думати, не совістітися, а за вила і в живіт ненависному ляхові, чия сім’я з твоєю поряд років з 300-а живе; наказу такого, щоб нібіяк не ти, а інші, – ті, кому видніше, – поки не було. А буде наказ, так і чернець-дивак не зупинить. А спробує, так і його уніата гребаного туди ж – до ями. А, може, і не до ями. Рветься постраждати за віру Христову, так хай і постраждає як Христос – на хресті. А то говорити всі горазді, а постраждати... Ось хай і заголосить, коли йому руки залізом проб’є, ось і перевіримо його «греко-католицьку» віру.

МІФ – СОН.

Командувач римськими військами в Іudeї Люций Вір закохався. Блудниць було багато і танець семи покривал, у фіналі якого зі всього одягу на пані залишається тільки троянда що стирчить з голеної по римській моді піхви, танцювали в Іudeї всі кому не лінь, – від царської доньки до служниці в трактирі. Але було в Марії з Магдали, щось таке, що метрів з десяти, при наближенні до неї, будь-якого чоловіка починало бити як в лихоманці. Рідкісний випадок, – почуття Віра і Марії було взаємні, але....

Історію зустрічі Христа і блудниці переказувати сенсу немає, – коли натовп вирішив покарати грішницю, Месія вступився і... до Люсія повернулася жінка з гарячковим блиском в очах, чужими думками і іншим чоловіком у серці. Власне в цей момент зникла Марія з Магдали і з’явилася на світ Божий свята Марія Магдалина. Коли Христа засудили до страти, Марія

звернулася за допомогою до Віра. Вір допомогти міг, — Пілат би не відмовив в невеликій послузі улюбленому племінникові Імператора Тіберія, — але зажадав відомої плати — причому тут і зараз. Марія відмовила. Вір уперся і як останній довід неправоти суперника тикав пальцем в натовп вчораших шанувальників Месії, які сьогодні ревно волали, — «Розіпни!». «Вони не вірять! Дивися! Вони тварюки, для яких своє корито, — все, чуже життя ніщо. Вони не вірять!!!» — кричав закоханий легіонер. Але вірила Марія. І коли Христа розіпнули, на очах її з'явилися слізи не печалі, а прояснення.

Як не дивно, любов Люсія Віра була така глибока і щира, що внутрішньо він сам, — хай на мить, — але порівнявся з тим, кого ненавидів, як суперника і кого відмовився врятувати. І, можливо, саме він зауважив списом того милосердного удару, який позбавив Спасителя від подальших страждань.

Історія.

Марія М. залишилася одна в поміщицькому маєтку. Будинок був розорений і порожній. Фотографії матері вона спалила, — селяни вважали, що дружина господаря маєтка українка, але було в рисах її обличчя щось смуглуве, східне. Треба було виживати і вона спала з колишнім головою сільради, який тепер став старостою, і командиром шуцманів.

Прислуга — немолода полька і українець садівник пішли несподівано, мовчки і в один день, не запитавши розрахунку. Вночі до них увірвалися. Марія мовчала і її не вбили. А тринадцятирічна Крися стала кричати і її задушили ременем від гімназичного ранця. Мертвую Крисю вона не бачила, — її закопали тут же у дворі. Горбика не було, але подм'явківала кішка і земля була мокра і розпушена. Вона висадила в цьому місці квіти, а ремінь чомусь не викинула. Вона брала гроші в старости і шуцмана, іноді йшла в сусіднє село і продавала золоті материнські прикраси, які збереглися в схованці в кабінеті батька. Золотий могендовен вона продати побоялася, але не викинула, а залишила в схованці. Серед численних книжок по сільському господарству попадалися і романи — «Жіночі» і історичні. Особливо їх подобалися «Айвенго» і «Марія Магдалина». Вранці вона довго валялася в ліжку, напівсон-напів'ява дарував їй кольорові сни з не її життя, які вона дбайливо зберігала в собі і складала в химерний візерунок історій «про себе не тут».

Важкі снаряди, як величезна борона, зрізали пласт землі, підвели, перевернули і опустили на місце. Коли Ульріхт Лютц зумів «викопатися» була ніч. Поряд не було навіть трупів. Добу він просто йшов пряму і нічого не чув. У госпіталі слух повернувся, але Ульріхт перестав говорити. Вірніше говорити він міг, але не хотів і говорив мало, над силу, коли діватися було нікуди. Ульріхта призначили комендантром села недалеко від колишнього радянсько-польського кордону. Все вирішувала місцева адміністрація, а Ульріхт і підлеглі йому три солдати винні були окріпнути після поранень і позначати в очах шуцманів, старости і селян ефект присутності військ Великої Імперії. Ще треба було охороняти склад. У сараї зберігалися цинкові коробки з кіноплівкою. Судячи по написах на коробках, це були трофейні радянські фільми, німецькі

кіножурнали і зйомки фронтових операторів. Мабуть в дорозі зламалася вантажівка і кінострічки тимчасово залишили де змогли. Тут же порошився і кінопроектор. Солдати спали та їли, а Ульріхт натягнув на стінку простирадло і годинами крутив кіно — все підряд. У селі було добре, тихо. Іноді ночами селяни вбивали один одного. Але цим займалися слідчі з місцевих шуцманів, а Ульріхт тільки складував в білизняній шафі фотографії з місця подій і відписував черговий рапорт комендантству району.

Коли Ульріхт Лютц побачив Марію М. йому раптом захотілося говорити і дарувати квіти. Говорити він все ж таки не став, а квіти приніс і став приходити. Потім вони стали іноді розмовляти і Ульріхт вже не відчував усередині чогось не відчутного, але такого, що не дозволяло йому раніше говорити багато слів відразу. Потім він знайшов могендовен і викинув його в болото. Болото було густе і могендовен довго не хотівтонути, і Ульріхт топив його камінням. А потім в селі з'явився якийсь не старий дивний чернець і став ходити по селу і сидіти біля свіжих могил, — польських, українських, жидівських. Його губи не ворушилися в молитві. Він тільки сидів, поклавши на горбик руку не як на землю, а як на плече близької людини. Чернець не плакав, але сидів так, як плакав. Якось чернець прийшов і став сидіти біля могили Крисі. Коли він пішов, Марія вийшла і сіла на те ж місце. З тих пір Марія стала стежити за ченцем. Вона не підходила до нього, а стежила здалеку. Але коли він йшов, вона підходила, сідала і злегка торкалася долонею до ще не остиглої від тепла його тіла землі. Лютцу стало погано. Він не хотів знову мовчати і дивитися кіно.

Напевно, він міг би врятувати його, але не став цього робити. Він тільки розстріляв весь ріжок у фігуру на хресті, щоб чернець не мучився.

Ульріхт Лютц вже не побачив стигми на долонях Марії М. Він йшов до лісу і знову не чув, а тільки бачив дорогу і чогось стискає у руці ремінь, що невідомо як опинився в ній, від гімназичного ранця.

На сьогоднішній день виховання за методою театральної експресії є однією з найважливіших складових освітнього процесу в театральному вузі, яка реалізується в навчальній та позанавчальній діяльності та спрямована на формування моральних, загальнокультурних, громадянських і професійних якостей особистості майбутнього спеціаліста актора чи режисера, представника української інтелігенції. Визначальними складовими методи театральної експресії в умовах вищого навчального закладу є визнання потреби українського суспільства у всебічній активізації інтелектуального і духовно-творчого потенціалу національних та загальнолюдських цінностей, необхідності набуття молодим поколінням акторів та режисерів соціального досвіду, успадкування духовних надбань українського народу, досягнення високої культури міжнаціональних взаємин, формування у студентській молоді незалежно від національної приналежності особистих рис громадянина Української держави, розвиненої духовності, фізичної досконалості, моральної, художньо-естетичної культури.

Список використаних джерел:

1. Аристотель. Поетика[Текст] / Аристотель. – К., Мистецтво, 1967. – 136 с.
2. Арто А. ТЕАТР И ЕГО ДВОЙНИК: Манифесты. Драматургия. Лекции. Философия театра[Текст] / А. Арто/ [сост. и вступ. ст. Вадима Максимова; коммент. Вадима Максимова и Александра Зубкова.] – СПб.; М.: Симпозиум, 2000. – 440 с.
3. Бобошко Ю.М. Режисер Лесь Курбас. [Текст] / Ю.М. Бобошко- К.: Мистецтво, 1987. – 197 с.
4. Брехт Б. Про мистецтво театру: Збірка[Текст] / Бертолльд Брехт. – К.: Мистецтво, 1977. – С.244.
5. Бучма А. З глибини душі / Амброзій Бучма.[Текст] / А. Бучма – К.: ДВ ОБМІНЛУ, 1955. – С.65
6. Вахтангов Е. Б. Матеріали и статьи [Текст] / Е.Б. Вахтангов. – М.: Искусство, 1978.-С.7-8
7. Виноградская И. Черновик письма Станиславского к Стаковичу, май 1906 года [Текст]// Виноградская И. Жизнь и творчество К.С. Станиславского. Летопись: в 4-х т.- М.: ВТО. 1971. – Т.2. – С.30.
8. Гrotovskiy E. Действие буквально. [Выступление на конференции в обществе Костюшко. Нью-Йорк, 19 апреля 1978 г. "Dialog". 1979, № 9, Варшава.] [Перевод с польского В. КЛИМОВСКОГО.] .[ел. ресурс]. доступ до джерела <http://www.gnozis.info/?q=node/4339>
9. Гrotovskiy E. Искусство, как средство передвижения. .[ел. ресурс]. доступ до джерела <http://libelli.ru/forarts/grotovsk.htm>
- 10.Гrotovskiy E. ПeРфOpMeP. /Гrotovskiy Eжи.[ел. ресурс]. доступ до джерела <http://libelli.ru/forarts/grotovsk.htm>
- 11.Гrotovskiy Eжи. От Бедного Театра к Искусству-проводнику[Текст] / Гrotovskiy Eжи – М.: АРтист. Режиссер. Театр., 2003. – 351 с.
- 12.Дидро Д. Парадокс об актёре[Текст] / Дени Дидро // Дидро Д. Эстетика и литературная критика. – М. : Худ. лит., 1980. – С. 538-591.
- 13.История русского драматического театра. Учебник [Текст] – М.: Изд-во «ГИТИС». 2004. – С.54
- 14.Крапівка М. В. Основи сценічного та екранного мистецтва. Тези лекцій. Мелітополь. держ, педагог. університет ім. Б.Хмельницького / М.В. Крапівка.[ел. ресурс]. доступ до джерела <http://socgum.mdpu.org.ua/>
- 15.Крапівка М. В. Театрозванство.[Текст] / М.В. Крапівка / М. : МДПУ., 2008. – С.43
- 16.Крег Г. Про мистецтво театру[Текст] / Гордон Крег. [перекл. з англ]. – К.: Мистецтво, 1974. – с.24
- 17.Кристи Г. В. Воспитание актера школы Станиславского [Текст] / Г.В. Кристи. – М.: Искусство, 1968.- 430с.
- 18.Курбас Лесь. Філософія театру[Текст] / [упоряд. М.Лабінський.]—К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. – 917 с.
- 19.Лабінський М. Г. Лесь Курбас : спогади сучасників/ М.Лабінський [Текст] / [за ред. В.С. Василька.] – К. : Мистецтво, 1969. – 358 с.
- 20.Мар'яненко І. Минуле українського театру: зустрічі, творча праця [Текст] / І.Мар'яненко. – К.: Мистецтво,1953. – С.173-178;
- 21.Мар'яненко І.О. Сцена, актори, ролі ./І.Мар'яненко. – К.: Мистецтво, 1964. – С.174-175; 151-151
- 22.Мельников В. М. Введение в экспериментальную психологию личности.[Текст] /Мельников В. М., Ямпольский Л. Т. – М., 1985. .[ел. ресурс]. доступ до джерела http://www.psycheya.ru/lib_index.html
- 23.Немирович-Данченко В. И. Избранные письма: в 2-х т.[Текст] / В.И. Немирович-Данченко – М.: Искусство, 1979.-T.1.- С. 242-243.
- 24.Саксаганський П. Думки про театр .[Текст] / П.К. Саксаганський. – К.: Мистецтво, 1955.– 231с.
- 25.Симонов П. В. Темперамент. Характер. Личность..[Текст] / П.В. Симонов, П.М. Ершов – М.Наука, 1984. – 164с.
- 26.Симонов П.В. Метод К.С.Станиславского и физиология эмоций .[Текст] / П.В. Симонов. – М.: АН СССР, 1962. – С. 50.
- 27.Станиславский К.С. Об искусстве театра .[Текст] / К.С. Станиславский. – М.: ВТО, 1972.-С.6
- 28.Станиславский К.С. Собрание сочинений в 8-ми томах. [Текст] / К.С. Станиславский. – М.: Искусство, 1954-1961. Т/ 1: Моя жизнь в искусстве. – 516с.
- 29.Стреллер Дж. Театр для людей .[Текст] / Дж. Стреллер. – М.: Молодая гвардия, 1984. С.7.
- 30.Строева М.Н. Чехов и Художественный театр.[Текст] / М.Н. Строева. – М.: Искусство, 1955.-С. 27
- 31.Сурина Т. Станиславский и Брехт .[Текст] / Т. Сурина. – М.: Искусство, 1975. – С.22
- 32.Таиров А.Я. О театре .[Текст] / А.Я. Таиров. – М.: Искусство, 1970. – с.23
- 33.Фокин В. Уроки Гrotovskого .[Текст] // Театр. 1990. № 7 – С. 136 – 146.
- 34.Чехов М. Об искусстве актера.[Текст] / Михаил Чехов. – М.: Искусство, 1999. – 271 с.
- 35.Чехов М. Путь актёра: Жизнь и встречи .[Текст] / Михаил Чехов. — М.: АСТ; АСТ МОСКВА: ХРАНИТЕЛЬ, 2007. – 554с.
- 36.М.А. Чехов. О технике актера. – М.: Артист. Режиссер. Театр, 2008. -С. 371-485. “
- 37.Чечель Н. Акторська школа Леся Курбаса і кіно.[ел. ресурс]. доступ до джерела http://www.ktm.ukma.kiev.ua/show_content.php?id=694
- 38.Эйзенштейн С. Избранные произведения в 6-ти томах / Сергей Эйзенштейн. – М.: Искусство, 1964-1971.- С.42
- 39.Эйхенбаум Б. О поэзии..[Текст] / Б.Эйхенбаум – Л.: Советский писатель, 1969.- С. 35– 74.
- 40.Якобсон П. М. Об экспрессии в искусстве актера/ П.М. Якобсон / .[Текст] // Вопр. психол. 1977.– № 1 – С.86-95.