

Тищук Є.
директор департаменту культури
національностей та релігії Закарпатської облдержадміністрації
заслужений артист України

ІННОВАЦІЙНІ МЕТОДИ ВИХОВАННЯ СТУДЕНТІВ ЗАСОБАМИ СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА

У статті розглянуто актуальність навчання синтезу напрацьованих світових методів та систем побудови сценічної дії (метод фізичної дії, театральна біомеханіка, метод перетворення, метод фантастичного реалізму, метод імітації, метод кордедрами). Інновації аналізуються з метою створення власного методу, адаптованого до сучасності, який найбільше підходить актору для професійної подачі пропонованого сценічного матеріалу.

Ключові слова: сценічне мистецтво, методи побудови сценічної дії, інноваційні методи, виховання актора, синтез світових методів та систем.

Постановка проблеми. Багатовікова історія театрального мистецтва ґрунтується на майстерності дії актора, яка відбувається у просторі та часі, цілісно формуючи весь художньо-творчий процес. Культурно-мистецька парадигма кожної епохи формує свої вимоги до дії актора, методів гри, прийомів художнього втілення, образної мотивації, що не підпорядковуються єдиним стандартам виконавства або методології принципів професійних складових. Тому для виховання творчої особистості засобами сценічного мистецтва є актуальним постійний пошук інноваційних методів роботи над роллю.

Виховання актора завжди було націлене на психологічний театр. На сцені першочергово вибудовувалося життя людського духу, переважна більшість сценічної інформації передавалася вербально (особлива увага приділялася дієслову). Але сьогодні театр потребує акцентів на невербальній подачі інформації, формі побудови сценічної дії, яка гармонічно наповнена змістом і подається сучасними театральними засобами. Саме це активує інноваційне бачення методів театральної гри, методики виховання актора для виконання рольового матеріалу, створення повноцінного й сучасного сценічного образу.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Концептуальними теоретико-методологічними дослідженнями роботи актора є система К.Станіславського, метод біомеханічної гри В.Мейєрхольда, система виразності людини Ф.Дельсарта, ритмічна гімнастика Е.Жак-Далькроза, анатомія пластики Е.Декру, теорія «відчуження» Б. Брехта, метод перетворення Л. Курбаса, теорія репетиційних способів М.Чехова, дослідження процесу роботи актора над образом Є. Гротовського, практичні експерименти Л.Страсберга щодо ролі емоційно-асоціативного стану, а також пошуки акторської досконалості у теоретико-практичних дослідженнях П.Брука, авторська система Д.Стейна, метод режисерського впливу Д.Стрелера, метод імпровізації Ж.Капо, тілесний потенціал виконавця Я.Фабра. Але кількість наукових праць, присвячених вивченню методів роботи актора над сценічним образом постійно поповнюється новими інноваційними напрацюваннями, які створюють свій внесок в загальну скарбницю ефективної методології професійної майстерності актора.

Мета дослідження. Метою статті – дослідити виховний потенціал інноваційних методів побудови сценічної дії.

Виклад матеріалу. Театральне мистецтво початку ХХІ ст. характеризується появою розмаїтих течій і напрямів, генетичним джерелом яких є різні методи художнього зображення, розмивання кордонів між основними театральними напрямками. Усвідомлення того, що митець не зобов'язаний відтворювати пізнану їм правду життя через форми самого життя, спонукає до неординарного асоціативного мислення, фантазії в галузі образно-психологічного бачення дієвості персонажа та форми її вираження. М. Барнич зазначає, що різноманітні акти мислення також є дієвими формами життя: «Переживання актора в ролі є не тільки емоційним актом, а насамперед інтелектуальним, тобто думати – означає теж переживати, жити. Знати відповідь на питання, як визначити необхідну думку, мислення із потоку внутрішніх та зовнішніх подразнень, що атакують актора на сцені, є шлях до вірного самопочуття в ролі» [1, с. 7].

Сьогодні сучасні театри презентують різноманітні метафоричні форми, які природно наповнюються психологічним змістом. Будь-яка нафантазована форма стає «манком» для вмикання психології, тому що тіло і рух можна керувати, а керувати психологією, почуттями неможливо. Почуття реагують природно на форму дії. Психологізм набуває зовсім інших симфонічних вимірів, звучить тілом, голосом, мізансценами.

Природно, що у системі виховання актора психологічним змістом наповнюються основні компоненти мистецької освіти: когнітивний, емпатійний, критичний, діяльнісний (або креативний) та мотиваційний.

Когнітивний компонент визначається розширенням мистецької обізнаності майбутнього фахівця, що спрямовує духовно-культурний та духовно-психологічний розвиток особистості, розширює межі пізнання світу і себе самого у ньому.

Емпатійний компонент формується у відповідності з підвищенням рівня розвитку емоційної сфери майбутнього артиста, пластичності та граничної загостреності його почуттів; передбачає здатність особистості фахівця до глибокого переживання в процесі інтелектуального осмислення творів мистецтва та втілених в художніх образах духовних цінностей.

Здатність особистості до власної оцінки життя, критичного ставлення до вже існуючих чи авторитетних поглядів на художній твір, до самостійних роздумів над емоційно-почуттєвими смислами буття, життєвими і мистецькими цінностями визначають формування критичного компоненту мистецької освіти. Психологічний зміст критичного компоненту дозволяє розкривати різні грані особистості як цілісної істоти, залучати доступний психологічний контент для відкриття та розвитку цих нових граней.

Діяльнісний або креативний компонент мистецької освіти залучає психологічний зміст для формування орієнтирів самореалізації, спроможності майбутнього фахівця втілювати в життя власні образно-психологічні ідеї.

Психологічний зміст мотиваційного компоненту спрямовує прагнення особистості до творення моральних та художніх цінностей, в цілому - до духовного і мистецького самовдосконалення.

Виховання студентів засобами сценічного мистецтва може відбуватися також за умови індивідуальної трансформації, коли особиста думка про сутність художнього образу, що втілюється на сцені, набуває ідейної концептуалізації під впливом інтелектуального осмислення особистісної мистецької творчості. При роботі над образом ролі активізується емоційно-психологічний та інтелектуальний потенціал особистості. Темперамент, підвищений емоційний тонус, палітра почуттів й асоціативних бачень та інші складові емоційної виразності формують особливу зону натхнення в сценічному мистецтві, яка може бути перенесеною, виявитись у інших галузях життя і діяльності.

Спільні механізми діяльності та творчості як її особливого виду виявляються у незапланованому відчутті реальності, в активізації уяви та емоційному піднесенні. Розвивальний вплив мистецької педагогіки на особистість забезпечується інтегративним характером мистецького виховання, забезпечення педагогом цілісності художнього світобачення майбутніх фахівців, необхідності залучення студентів як до різних видів мистецтва та ознайомлення їх із різнобарвною палітрою художніх образів, так і до інших гуманітарних дисциплін, які б забезпечили широкий панорамний контекст. «...Виховна сутність мистецтва впливає зі здатності художніх образів давати оцінку явищам, що відтворюються. Оцінна сутність мистецьких образів спонукає того, хто сприймає художні твори, вільно чи не вільно, усвідомлено чи підсвідомо стати на певну точку зору у вирішенні складних питань особистісного і соціального самовизначення, самооцінки, вибору шляхів самовдосконалення і саморозвитку» [6, с. 7].

Інноваційність у вихованні актора, розвитку його творчої особистості уявляє собою необхідність отримання знань та практичного досвіду з різноманітних систем побудови сценічної дії для того, щоб майбутній актор мав можливість використовувати їх для відбору методичних інструментів індивідуальної майстерності та синтезувати їх, складаючи власний метод створення форми, партитури дії, який буде притаманний психофізиці його творчої особистості.

Візьмемо для прикладу декілька відомих методів театральних майстрів. Так, актор може вибудувати власну партитуру дій на основі:

- психофізичних дій, як це робив Костянтин Станіславський (метод фізичної дії);
- партитуру руху, ракурсів, "віддзеркалення" актором свого тіла для глядача з метою зчитування ним змісту дії, емоцій персонажу, як цього вимагав Всеволод Мейерхольд (метод театральної біомеханіки);

- партитури перетворення переживань в дію, понять – в образ, підсвідомого - в те, що можна відчутти і побачити, як цього вимагав Лесь Курбас (метод перетворення);
- тіла образу в уяві та його фізичної імітації, як це робив Михайло Чехов (метод імітації);
- емоційно насичених форм, пластичних побудов, які відгукуються на рухи почуттів головних героїв і своїми діями варіюють їх, примножуючи відтінки емоцій до масштабів гігантського колективного переживання, як це робив Олександр Таїров (метод кордебрами);
- форми фантастичного в реальному і реального в фантастичному, побудови нафантазованого образу і передачі його силою жесту, погляду, слова, німого переходу, думок і почуттів, а також свого ставлення до образу, як це пропонував Євген Вахтангов (метод фантастичного реалізму) і т. д.

Переважає більшість існуючих методів схиляється до зовнішньої побудови дії – форми, де форма – матеріалізація емоції та думки. А побудова зовнішнього відкриває двері внутрішньому – почуттям. Вивчення та аналіз того, що здавалося несумісним, синтез таких, здавалося б, на перший погляд, взаємовиключних практик, як методи Станіславського, Мейєрхольда, Курбаса, Чехова, Таїрова, Вахтангова (допустима будь-яка комбінація) – є прекрасною нагодою відібрати до майстерні актора найцінніші інструменти, за допомогою яких створюється сценічна дія.

Синтез методів, адресований актору, сьогодні потрібен як для створення персонажу, так і для виховання особистості людини. Актор отримує формули та інструменти побудови сценічної дії, які може використовувати і у повсякденному житті. Наприклад, формула побудови сценічної дії за театральною біомеханікою привчає до послідовності: Думка – Рух – Емоція – Слово. Все, що планується зробити, повинно спочатку бути чітко продуманим відповідно до пропонованих обставин, тільки потім вмикається дія – приборкується емоція, яка відправляється на третій план. Якщо емоція буде першою, то вона затьмарить думку, і дія перетвориться на хаос. А дія повинна бути організована та контрольована.

Театральна біомеханіка саме привчає організації та контролю фізико-психологічного апарату людини під час сценічної дії. Думка та правильно організований і контрольований рух викликають відповідну правильну емоцію, і саме тоді слова зазвучать природно, відповідно до думки, руху та емоції. Синтез театральної біомеханіки Всеволода Мейєрхольда з методом імітації Михайла Чехова додає до дії врахування конфлікту суб'єктивної та об'єктивної атмосфер, настрою персонажа та загального настрою оточення, конструювання характерності, пошук та відтворення психологічних жестів. Саме навчання синтезу напрацьованих світових методів та систем побудови сценічної дії веде до створення власного методу, який найбільше підходить тому чи іншому актору для професійної подачі пропонованого сценічного матеріалу та містить інноваційний виховний потенціал для досягнення успіху на сцені і в житті.

Висновки та напрямки подальших досліджень. Творчий пошук більш ефективної та універсальної методології акторського мистецтва відбувається у сучасних творчих лабораторіях митців театрального мистецтва, систематизується у наукових дослідженнях та освітньому процесі у мистецьких закладах вищої освіти. Отже, процес винайдення інноваційних методів і прийомів сценічної гри, образно-психологічних мотивацій трактування персонажа драматичної форми залишається предметом наступних теоретичних досліджень та практичних експериментів.

ПЕРЕЛІК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Барнич М. М. Майстерність актора: техніка «обману»: навчальний посібник. Вид. 2-е, випр. та допов. Київ: Ліра-К, 2016. 304 с.
2. Гротовський Є. Театр, ритуал, перформер. Львів: Літопис, 1999. 186 с.
3. Єрмакова Н. Валерій Інкінжинов у «Березолі». Аркадія. №2 (8) 2005. С. 6-13.
4. Корнієнко Н. М. Лесь Курбас: репетиція майбутнього / голов. ред. В. Куценко. Київ: Либідь, 2007. 336 с.
5. Курбас Лесь. Філософія театру / Упоряд. М. Лабінський. К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. 917 с.
6. Падалка, Г. М. Педагогіка мистецтва (Теорія і методика викладання мистецьких дисциплін). Київ, Освіта України, 2008. 274 с.

REFERE NCES

1. Barnych M. M. Maisternist aktora: tekhnika «obmanu»: navchalnyi posibnyk [The skill of an actor: the technique of "deception": a study guide]. (2016). 2nd Ed. Kyiv: Lira-K, 2016. 304 p. [in Ukrainian].
2. Grotovskiyi. Teatr, rytual, performer [Theater, ritual, performer]. (1999). Lviv: Litopys. 186 p. [in Ukrainian].

3. Yermakova N. Valerii Inkinzhynov u «Berezoli» [Valery Inkinzhinov in "Berezol"]. (2005). Arcadia. No. 2 (8). P. 6-13. [in Ukrainian].
4. Kornienko N. M. Les Kurbas: repetytsiia maibutnoho [Les Kurbas: rehearsal of the future] / head. ed. V. Kutsenko. (2007). Kyiv: Lybid. 336 p. [in Ukrainian].
5. Kurbas Les. Filosofiia teatru [Philosophy of the theater] / Editor. M. Labinskyi. (2001). K.: Solomia Pavlychko Publishing House "Osnovy". 917 p. [in Ukrainian].
6. Padalka, H. M. Pedahohika mystetstva (Teoriia i metodyka vykladannia mystetskykh dystsyplin) [Pedagogy of art (Theory and teaching methods of artistic disciplines)]. (2008). Kyiv, Education of Ukraine, 274 p. [in Ukrainian].