

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО
Театральний факультет
Кафедра майстерності актора та режисури драматичного театру

**ОСОБЛИВОСТІ МЕТОДІВ РОЗВИТКУ АКТОРСЬКОЇ ВИРАЗНОСТІ
АМАТОРІВ У ПРОЦЕСІ ПОСТАНОВКИ ВИСТАВИ «БАЛАГАНЧИК
БРАТІВ ГРІММ» О. МИХАЙЛОВА**

Кваліфікаційна робота на здобуття ОР «Магістр»
за спеціальністю 026 «Сценічне мистецтво»

Виконав:

Здобувач вищої освіти за ОПП
«Режисура драматичного театру»

Кривицький Єгор Артурович

Науковий керівник:

доктор філософії, старший викладач кафедри
майстерності актора та режисури драматичного театру

Стьопіна Алевтина Юріївна

Рецензент:

Головний режисер

Чернівецького державного академічного
музично-драматичного театру ім. О. Кобилянської,
народна артистка України

Скрипка Людмила Іванівна

Допущено до захисту:

в.о. завідувача кафедри

Лілія ПЕТРЕНКО

«12 » грудня 2025 р.

Харків 2025

Зміст

1. ВСТУП.....	3
2. РОЗДІЛ 1 ТЕОРЕТИЧНА ЧАСТИНА.....	7
2.1.Постановка задач для роботи з акторами-аматорами.....	7
2.2.Теоретична база роботи з аматорами.....	9
2.3.Досвід попередніх постановок вистави «Балаганчик Братів Грімм».....	14
3. РОЗДІЛ 2 МЕТОДИ ПІДГОТОВКИ ТА ВИХОВАННЯ АКТОРА.....	15
3.1.Набутий досвід роботи з акторами-аматорами.....	15
3.2.Організація творчої роботи, створення «ритуалів».....	24
3.3.Результати викладацької роботи.....	28
4. РОЗДІЛ 3 ПОСТАНОВКА ВИСТАВИ.....	31
4.1.Підготовча робота	31
4.2.Сценарний план.....	36
4.3.Складнощі організації театрального простору.....	43
4.4.Виступ, його хід та реакція публіки.....	45
5. ВИСНОВКИ.....	48
6. ДЖЕРЕЛА.....	50
7. ДОДАТКИ.....	52

ВСТУП

На початку 2022 року в моєму житті, як і в житті всіх українців сталися великі зміни і плани які до того існували в голові та будувалися з колегами замінилися повною невизначеністю та порожнечою. До свого щастя, восени 2022 мені пощастило переїхати до Чернівців і влаштуватися в місцевий театр, який за великим співпадінням, теж переживав величезні організаційні зміни, які тривають і досі. Нові знайомства та віра у відродження та вдосконалення Чернівецького театру, надали мені величезний творчий поштовх, який почав випромінюватися не тільки в процесі нових постановок і створенні ролей, але й додатково з'явилося бажання викладати акторську майстерність та реалізовувати себе в області тренажів та передачі своїх знань. Також це було джерелом непоганого додаткового заробітку з урахуванням заробітних плат в державних театрах. І з цим мені пощастило втретє, в місті якраз відкрилась нова творча студія, яка запрошувала до себе на роботу акторів театру, для проведення занять. Одним із найбільших переваг цієї студії я вважаю повну свободу викладача та заохочення до постійних змін, і модернізації навчального процесу, чого нажаль не можу побачити зараз в профільних вузах де на мою думку акценти до викладача поставлені не на досягання результату студентів, а на велику кількість звітності самого викладача, що перетворює навчальний процес не на взаємодію викладача і студента а на безкінечних ланцюг формальних звітів, спочатку в учня перед викладачем, а викладача перед керівництвом. Існування ж студії в якій навчаються не тільки люди але й майбутні викладачі, можливість помилок та експериментів створює благодатний ґрунт до створення нових засобів викладання та навіть нових систем. Тому врахувавши всі вихідні я погодився на роботу. Головною проблемою на той час для мене слугувало особливість аудиторії цієї студії, це були не студенти театального університету чи іншого профільного навчального закладу, а звичайні люди. Ті, хто займалися театальною творчістю не як професією, а як хобі і мали відповідне відношення до цього. Зі своєї сторони

я, як викладач студії не міг та й не мав права вимагати від них тої віддачі, яку вимагали в мене мої викладачі. Репетиції з 9 ранку до 12 ночі були просто

неможливі в цих умовах, та й як мною було вирішено потім не були так потрібні для даної категорії осіб. Тому мною було рішення пошук нової парадигми навчання в контексті розвитку вже існуючих особливостей психофізики кожного учня. В театральному університеті студенти із самого початку починають розвивати свою психофізику, збільшувати свій емоційний діапазон та створювати жорстку внутрішню творчу дисципліну, яка просто необхідна для роботи в професійних театрах та зйомок в кіно. Проте, якщо людина приходить в творчу студію, щоб просто менше боятися публічних виступів і впевненіше відчувати себе на публіці та в об'єктиві камери для зйомок комерції власного бізнесу, тут можна прослідкувати вже іншу типологію роботи й об'єм задач.

Багато записаних мною в університеті тренажів, завдань та інформації було спрощено, перероблено і навіть написано декілька нових. Усі вони сприяли одній поставленій мною задачі: «Навчити аматорів не боятися бути собою на сцені». На мою думку, якої я дотримуюсь і досі, саме це є секретом до вирішення багатьох прохань учнів по прибиранню затисків публічних виступів. Навчити використовувати енергію страху сцени на користь.

З подальшою роботою в театрі я зрозумів, що ті знання які доводилося викладати своїм учням аматорам так само були необхідні вже і для професійних акторів, що деяким з них не вистачає цього почуття а від того з'являється натужність в процесі гри. Тож в майбутньому сподіваюсь що свої спостереження зможу частково використовувати при навчанні вже майбутніх профільних спеціалістів.

Протягом року своєї роботи в творчій студії, я вдосконалював свої тренажі та лекції занять. Схема розвитку була доволі проста, я постійно шукав нові тренажі, Аналізував їх на собі і внутрішніх почуттях, приносив до студії і давав своїм учням після намагався зібрати точне відчуття кожного і потенційний вплив на розвиток кожного. Якщо вправа мала свої результати, як короткострокові так і довгострокові, я залишав її. На базі моїх занять вже майбутні викладачі, які

з'являлися в студії будували свої заняття і намагалися повторити аспекти навчання. Проте за час своєї роботи в студії мені довелося побачити багато виступів аматорів які в нас називались «Випускними». Під час виступів я намагався уважно простежити результати своєї роботи, зміну кожного з учнів. Як

людина прийшла «до» та як поводить себе вже на «Випускному». Якщо в перші місяці роботи зміни в учнях груп що випускали були, проте недостатніми, то з кожною новою групою і вдосконаленням системи навчання, зміни посали бути суттєвими. Проте у попри все у виступі аматорів завжди прослідковувалось те що це аматори. Глядачами на цих виступах були їхні друзі та родичі, тож зрозуміло що після кожного номеру були бурні оплески, проте я бачив у цьому недолугість і недостатній рівень якості щоб це бачив інший глядач, не тільки який потенційно може заплатити за квиток, але і просто прийде подивитись на виступ. За моїми спостереженнями, якщо виступ був не людини яка була знайомим глядача, він сидів і нудився до того моменту поки не зайде його знайомий аматор який його і запросив. Замість того щоб зневіритись, або ж не зважати на це уваги, як мої колеги, в моїй голові виникла чітка задача, яку я з завзяттям спробував реалізувати: Побудувати «Випускний» таким чином щоб це був акт творчості, який буде цікаво дивитись усім запрошеним людям загалом, а не тільки чекати виходу їхніх друзів, родичів і т.д.

Із цими думками мною була набрана нова група якій проводилися тренажі лекції, заняття з розумінням і підготовки до реалізації цієї задачі. Завдяки набутим мною навичкам протягом майже двох років роботи в студії та перевіреним тренінгам мені вдалось навчити більшість групи азам акторського існування та органічності. Далі був взятий матеріал «Замотеличене теля» українського актора Йосипа Гірняка, який написав його для своєї студії в 1946 році. Ця п'єса є українською іммігрантською і гралась в Австрії українськими біженцями від більшовистського режиму. Так як у своєму жанрі вона була кабареом, то й назва моєї роботи була перероблена на «Кабаре». Складалась вона з низки невеличких скетчів, віршів та монологів, які були переписані й адаптовані до сучасного глядача, проте зберігали свою суть. Схема цього експерименту була подібна до

6

попередніх «Випускних», які складалися з уривків драматургії, віршів, монологів, проте зазнала певних змін таких як об'єднання всього під однією темою та взяття матеріалу з самої п'єси. Цей експеримент виявився напрочуд вдалим і, нарешті, я бачив, що глядачу цікаво споглядати за дією акторів на сцені, незважаючи на те, чи є вони їхніми друзями або родичами чи ні. На обговоренні після виступу глядач виділяв не тільки своїх друзів, але й розповідав свої враження від інших учасників

та виступу загалом. Більше того, запрошені актори-колеги, не просто нудились не маючи змоги піти, а так само на рівні з усіма глядачами приймали участь у дії та надали мені позитивний відгук після вистави. До того ж це був перший з «Випускних» який був проведений повторно вже для незнайомого глядача.

Такий вдалий експеримент надихнув мене піти далі, вдосконалити робочий та творчий процес і випустити першу в студії повноцінну виставу. Також на цьому наполягало керівництво студії, тож всі умови склались сприятливо до подальшої роботи. І вся ця набута фабула стала причиною створення мною вистави «Балаганчик Братів Грімм», яка стала викликом для мене, як режисерським – бо це була моя перша повноцінна вистава, так і викладацьким – бо мені довелось в прискореному темпі навчити людей далеких від акторської професії сценічній майстерності. Також я покладав на себе об'ємну задачу: «обманути» глядача в тому, що перед ними виступають не професійні актори, а лише аматори, які займаються акторством менше року 1-2 рази на тиждень.

В цій роботі буде детально описаний процес моєї роботи над виставою, і мій досвід може допомогти майбутнім режисерам та викладачам в організації власних репетицій та занять. Процесу створення навчальної середи та створенні вистави. Бо на мою думку якщо мені, хоч і величезними надзусиллями, вдалось реалізувати подібне з акторами-аматорами, то досвід із професійними акторами має бути набагато простішим. І пророблену роботу я сприймаю як величезний режисерський та викладацький тренаж, який мені допоможе в майбутньому.

7

РОЗДІЛ 1 ТЕОРЕТИЧНА ЧАСТИНА

Постановка задач для роботи з акторами-аматорами.

Головне завдання – це навчити використовувати енергію страху сцени на користь. Цю задачу допомогла реалізувати наукова стаття Єви Бойнер Горвіц «Acceptance and management of stage fright among musicians: a manual of practical strategies» (ориг). В перекладі: «Прийняття та управління сценічним страхом серед музикантів: посібник з практичних стратегій». В ній описано те, що страхом сцени також можна керувати, змінюючи ставлення, тоді як розумове тренування також може допомогти з кращою концентрацією, самосприйняттям, досвідом

самоефективності та більш гнучким подоланням, коли трапляються невдачі. Релаксаційні вправи, дихальні вправи, експозиційне навчання, сугестивне розумове навчання, різні когнітивні стратегії, і було виявлено, що втручання, засновані на психопедагогічній уважності, полегшують негативний досвід тривоги за продуктивніс. Поряд із психофізичними вправами особливо важливо розробляти практичні стратегії, плануючи розумні графіки, записуючи власну гру, встановлюючи реалістичні цілі та отримуючи конструктивний відгук і поради щодо покращення власної гри.

Також в цій статті було чітко поставлено задачу на моєї подальшої роботи з аматорами: Страх сцени - це поширений і глибоко людський досвід, який впливає на виконавців у різних дисциплінах. Хоча це може бути страшно, це також дає можливість для зростання та самопізнання. Розуміння та звернення до страху сцени передбачає більше, ніж просто подолання нервозності; йдеться про побудову значущих стосунків із вашим тілом, розумом та емоціями. Ми стверджуємо, що досліджуючи фізичні, емоційні та когнітивні аспекти страху сцени, виконавці можуть перетворити ці моменти вразливості на потужний досвід самовираження та зв'язку.[8]

Також теоретичним підґрунтям для побудови системи навчання акторів аматорів стала книга Ірмтрауд Тарр «Страх сцени». В ній страх сцени і затиски

8

описуються схожими термінами і причинами проте більш детально приділяється увага фізіологічній природі їхнього вирішення. А також практикам для подолання цього страху, та методам які допоможуть опанувати майстерність виступу. І за основу була взята її думка, що:

Із фізіологічного погляду – це сценічне хвилювання форма стресу, яка потребує від організму додаткового за-пасу енергії. У стресових умовах вегетативна нервова система все частіше виділяє гормони стресу, адреналін та норадреналін, тоді як активність мозку знижується, тому диференційоване швидке мислення сповільнюється. Внаслідок такої стресової ситуації люди проявляють два типи поведінки: втечу або напад. І те, й інше є безпосередньою реакцією на стресову ситуацію та належить до нашого генетичного «спорядження».

Коли наші предки полювали та збирали щось у небезпечному середовищі, ці дві стратегії – напад або втеча – довели свою цінність. Ледве розізнавши ситуацію

наскільки великий ведмідь і хто з нас на кого нападе, уже виробляє гормони стресу, що приводять організм у цілковиту бойову готовність. Однак ця психобіологічна здатність упоратися з кризами була призначена для ситуацій життя і смерті й на той час трактувалася просто: головне пережити ситуацію! Ця стратегія виправдала себе, тож ми й до сьогодні маємо її у своєму генетичному коді.

Однак тепер загрози змінилися. Ми менше хвилюємось за своє життя та більше за своє існування. Співбесіда на роботі, іспит, концерт або поломка комп'ютера можуть завдати нам стільки ж стресу, що й ведмідь, який чомусь опинився у вітальні... Але вивільнення енергії буде насправді не потрібне. Втеча чи напад переважно здійснюються лише подумки або словесно. Ми ж не реагуємо фізично й не викидаємо комп'ютер з вікна або не тікаємо. Але позаяк ми маємо поводитись цивілізовано, то, найімовірніше, придушимо цей імпульс, принаймні на сцені.[5, с.18]

9

Теоретична база роботи з аматорами

Г. Товстоногов наголошував, що «складність і специфіка професійної діяльності режисера полягає в тому, що вона за своєю суттю є діяльністю широкого профілю, і включає чотири взаємозв'язані напрями, що здійснюються у нерозривній єдності: організаційно-управлінський; соціально психологічний; психолого-педагогічний; художньо-творчий. Кожен з них передбачає практичну, творчу і теоретичну діяльність. Особливість професійної майстерності режисера полягає, передусім, у її творчому характері та професійно-педагогічному спрямуванні» [6, с. 9].

Віола Сполін у своїй роботі «Improvisation for the Theater» чітко розписує всі загальні вади аматорів. (Далі переклад з англійської):

Актор-аматор:

- Має сильний страх сцени.
- Не знає, що робити з руками.
- Має незграбні сценічні рухи, переміщується туди-сюди, безцільно пересувається по сцені.
- Відчуває, що мусить сісти на сцені.

- Читає репліки скутим, механічним голосом; забуває репліки, поспішає у своїх промовах.

- Зазвичай повторює репліку, яку неправильно прочитав.

- Промовляє слова своїх колег-акторів беззвучно під час їхньої гри.

Не створює театральної «роботи».

- Не має відчуття часу.

- Пропускає репліки, нечутливий до темпу.

- Незграбно носить костюм; макіяж має застиглий вигляд.

- «Емоційно» виражає свої репліки, замість того, щоб розмовляти з колегами акторами.

- Експібіціоніст.

- Не має відчуття характеристики персонажів.

10

- «Переривається» на сцені.

- Боїться торкатися інших.

- Не проектує свій голос чи свої емоції.

- Не може зрозуміти вказівки.

- Має слабкі стосунки з іншими акторами або виставою.

- Тримається за меблі чи реквізит.

- Стає своїм власним глядачем.

- Ніколи не слухає інших акторів.

- Не має стосунків з глядачем.

- Опускає очі вниз (не дивиться на колег-акторів).

Це жахливий список, але більшість дітей та дорослих акторів-аматорів володіють щонайменше десятьма, якщо не більше, з цих характеристик.[14]

Базові правила для репетицій чітко структурованими Ютою Гаген: «Репетиції або пробні заняття передбачають деякі фундаментальні принципи, які потребують їх дотримання. Насамперед це стосується етичної поведінки: • Будьте добрими колегами!

- Будьте професіоналами в найкращому сенсі цього слова.

- Ніколи не кажіть один одному, що робити, а що не робити.
- Візьміть на себе відповідальність за обслуговування вистави та своїх колег, але не робіть їх відповідальними за те, що вони будуть до ваших послуг.
- Пам'ятайте, що

егоманія була однією з головних причин поганого стану театру. Не дозволяйте собі бути частиною цього.

- Будьте пунктуальними або приходьте на кожну репетицію завчасно.

Поважайте дорогоцінний час один одного.

- Немає жодних виправдань для запізнень, окрім смерті чи стихійних лих.

Приходьте на кожну репетицію підготовленими.

- Не очікуйте, що інші робитимуть вашу роботу за вас!
- Перестаньте спілкуватися!»[9, с.192].

11

В основі викладацької роботи були методи Єжи Гратовського: Однією з найбільших небезпек, яка обмежує актора, є, очевидно, відсутність дисципліни, хаотичність. Можна висловитися і через хаос. У такому випадку стверджують, що немає що говорити. Проте вважаю, що спонтанність і дисципліна — це два аспекти одного й того ж творчого процесу. Вважаю, що нема в актора правдивого творчого процесу як без дисципліни, так і без спонтанності. Мейєрхольд зробив осередком своєї праці дисципліну, вишкіл зовнішньої форми. Станіславський навпаки — спонтанність щоденного життя. Насправді ж це два взаємодоповнюючі аспекти творчого процесу.[1, с.48]

У безпосередньо режисерській роботі в основу були взяті методи які точно описані у книжці «Avra Sidiropoulou Directions for Directing: Theatre and Method» (далі цитата перекладена з англійської.)

«Природно, що в колективі людей, які ледве знають одне одного, невпевненість, нетерплячість та егоцентризм є очікуваними. Довіртеся часу, щоб позбавити вас таких перешкод, довірте акторам, щоб вони розкрилися вам, і зрештою, довіртеся собі, щоб навчатися методом спроб і помилок. Стосунки між лідером і керованим мають бути діалектичними. Погоджуючись на спостереження та керівництво, керований дозволяє режисеру існувати. Фасилітатор отримує фасилітацію»). Таке розуміння є основою взаємної довіри. Також цінно знати, як потрібно підходити до кожного актора. Іноді тонка психологічна маніпуляція спрацює там, де сувора аргументація не спрацьовує, а «один розмір для всіх» ніколи не є повністю гарантованим заходом. Будьте гнучкими, незалежно від того, чи це стосується визначення того, чи найкраще проводити групові чи індивідуальні зустрічі після перегляду, чи надавати більше технічного зворотного зв'язку. Дійсно, існують

різні тактики, які режисери можуть використовувати, щоб впливати та мотивувати. Виведення акторів з безпечного місця шляхом черги компліментів та критики – це стратегія збереження фокусу та перспективи, навіть якщо це не завжди виглядає як дружній акт у дружній атмосфері. Однак, враховуючи те, як по-різному актори схильні сприймати інструкції та критику, що зумовлено їхнім характером та підготовкою, ви повинні бути готові натискати на різні кнопки. Ви

12

можете, наприклад, запросити фізичні зображення та координувати імпровізації для акторів з явно текстовим підходом; проявляти ініціативу та проявляти винахідливість та мотивацію у менш досвідчених акторів, які хочуть, щоб їм точно сказали, що робити; або навіть, під час окремих репетицій, надати статус протагоніста акторам з другорядними ролями у виставі.» [12, с.73]

Також ще однією літературною базою як в режисерському та і в викладацькому став Пітер Брук і його робота «Порожній простір»:

«На початку репетицій актори зовсім не ті спокійні, розкуті істоти, якими вони хотіли б здаватися. Вони приходять, обтяжені та скуті власними хвилюваннями та переживаннями, і настільки різноманітні ці переживання, що ми стикаємося часом з найнесподіванішими явищами. Наприклад, молодий актор, який грає у групі недосвідчених колег, може раптово виявити талант і майстерність, що осоромлюють професіоналів. І візьміть того ж актора, що вже доказав свої здібності, і оточіть його старшими товаришами, яких він дуже поважає, і він може стати не лише незграбним і застиглим, але й талант його ні в чому себе не виявить. Поставте його поруч із акторами, яких він зневажає, і знову стане самим собою. Тому що талант не статичний, він приливає і відливає залежно від багатьох різних обставин. Не всі актори одного віку перебувають на однаковій стадії професіоналізму. У деяких суміш ентузіазму та досвіду підтримується впевненістю, заснованою на маленьких успіхах у минулому, і не підточується страхом повного провалу. Вони починають репетиції зовсім інакше, ніж, наприклад, такий самий молодий актор, який зробив собі вже велике ім'я та почав цікавитися, чи далеко він піде, досяг він чогось, яке його становить, чи визнаний він, що він має в майбутньому. У актора, який вірить, що в один чудовий день він зіграє Гамлета, невичерпна енергія, тоді як той, хто розуміє, що світ аж ніяк не переконаний, що йому колись вдасться зіграти провідну роль, паралізує свої сили

хворобливим самоаналізом з потребою, що звідси впливає
самоствердження.»[11, с.67]

13

І нарешті філософським підґрунтям та причиною взагалі влаштувати собі такий
режисерсько-викладацький експеримент став Лесь Курбас та його робота, описана
у «Філософії театру»:

Нині, в умовах зростання радянської драматургії, режисер мусить змінити
принципи роботи. На чільне місце мають стати драматург і актор, як носій
авторських ідеалів. Режисер-диктатор повинен поступитися місцем режисерові
інтерпретатору і педагогові акторів.[3, с.661]

14

Досвід попередніх постановок вистави «Балаганчик Братів Грімм»

П'єса «Балаганчик Братів Грімм» здебільшого ставилась у непрофесійних
театрах-студіях. Що повністю відповідає її жанровості та відповідності
матеріалу. Далі будуть перераховані знайдені згадки, про вистави які були
зроблені за цією п'єсою:

9 лютого 2020 року вистава «Балаганчик Братів Грімм» гралась у Дніпрі в
Культурно-дозвіллевому комплексі "Кайдацький" місцевою театральною
студією. 20-21 червня 2020 року вистава гралась як курсова вистава студентів 3
курсу театральної кафедри ТНПУ ім.В.Гнатюка

7 квітня 2023 року прем'єра п'єси гралась в місті Кілія театром "Вікна".
Режисер Олександр Перфільєв.

4 червня 2023 року відбувалась прем'єра вистави в Нетішині зіграна
Народним молодіжним театром-студією "Маски".

15

РОЗДІЛ 2 МЕТОДИ ПІДГОТОВКИ ТА ВИХОВАННЯ

АКТОРА Набутий досвід роботи з акторами аматорами

В ході роботи над виставою довелося зіштовхнутись із безліччю творчих і
організаційних викликів, які вирішувались різними засобами. Далі буде детально

описано основні постановчі складнощі, які згадувались в тексті раніше та доповнено ще новими і методи, якими ці складнощі вирішувались, або так і не були вирішені.

Першою основною перешкодою став сам принцип роботи творчої студії. Театральна студія, як простір, є для її учасників засобом організації власного дозвілля. Майже всі учні займаються в студії в якості хобі та не мають великих амбіцій щодо будування кар'єри актора. Від цього відношення трапляються більш дрібніші дисциплінарні проблеми такі як:

- Запізнення на репетиції або взагалі відсутність на них.
- Поведінка на самих репетиціях, дорослі, якщо не їхня сцена можуть спокійно говорити за кулісами та поводити себе як малі діти.
- Нехтування театральним дрес-кодом. Прихід на репетицію пластичних номерів у відкритому літньому взутті. Нехтування порадам режисера вдягати на репетицію костюми схожі з тими що будуть на виставі.
- Нехтування своїм і чужим реквізитом, регулярна «забавка» за кулісами з не своїм реквізитом від того постійна його нестача або зникнення.
- І найбільш проблематичне, раптове повідомлення про те що за різними обставинами людина покидає репетиційний процес.

В процесі вирішення усіх цих першочергових проблем режисеру-викладачу треба прийняти вихідну позицію, що для аматорів робота над виставою не є тим самим що для професійних акторів. Професійний актор працює, заробляє гроші шляхом репетицій і зіграних вистав, тоді як для аматора цей процес є сам по собі забавкою і незвичайним досвідом за який він сам платить гроші. І при розумінні цієї головної відмінності режисеру необхідно працювати з аматорами натискаючи

16

на інші важелі. Те що для професійного актора жорстке зауваження про, наприклад, відсутність відповідного одягу є докором сумління, і підштовхне його не повторювати подібне, то для аматора може пройти повз вуха або ж навіть сприйнятися як причина більше не приходити на репетиції.

Основним засобом вирішення вищезгаданих проблем є наочне, спокійне демонстрування причин через які театральні закони існують. Режисеру-викладачу необхідно зрозуміти що аматори в першу чергу це в першу чергу недосвідчені актори і халатно відносяться до більшості правил театального етикету не через

халатність, як наприклад професійні актори, а через банальне його незнання. Тому в задачі режисера-викладача постає спокійне методичне пояснення театального етикету і наглядна демонстрація того до чого може призвести його ігнорування.

Вже протягом репетицій відбувався процес публічного аналізу цих правил і при їх невиконанні зверталась увага на наслідки до яких це призводило в результаті. Розглянемо до прикладу ситуацію, де учні гучно спілкуються за кулісами при індивідуальній роботі з їхнім партнером. Задача викладача замість того щоб почати кричати і нервувати самому, спочатку пояснити цим учням як їхні балачки заважають їхньому партнеру працювати і виконувати акторські задачі, а потім одразу в цей же момент бажано розіграти сценку де сам порушник дисципліни намагається щось зіграти а його партнери нехай спілкуються при цьому. У випадку дорослих аматорів, повторення цієї сценки не має необхідності і далі вже викладач може обмежуватися швидким зауваженням, яке активує пам'ять учнів а в найкращому випадку вони самі починають контролювати себе і оточуючих колег.

За подібним принципом вирішується більшість дисциплінарних проблем, немає більш зрозумілого пояснення правила не чіпати не свій реквізит ні те що в одній з репетицій реквізит банально губиться. Через затримку одного на репетицію неможливість її почати з іншими і т.д. Задача режисера-викладача при цьому спокійно звертати увагу учнів на ці проблеми зауважувати на них і пояснювати наслідки. Проте необхідно й організовувати театральний простір так, щоб це не було простором нудних правил і дисципліни а постійно підтримувати на репетиції

17

ширму «веселощів» а порушення правил театального етикету подавати просто як річ яка ці «веселощі» руйнує. Що в корені своєму насправді так і є, бо акторська робота в основі своїй є справою веселощів. А сцена є місцем отримання задоволення.

«Навіть у трагедії має бути певна радість від її виконання. Це може здатися елементарним, але цього зазвичай не навчають як такого, і, можливо, як наслідок, напрочуд рідко можна знайти справжнє задоволення в театрі.»[15]

Взагалі постійною наскрізною задачею режисера-викладача є самому не стати причиною через яку актори-аматори перестануть ходити на репетиції. Хорошим результатом буде якраз протилежний щоб режисер-викладач став

першопричиною відвідування репетицій, особливо на останньому найнервовішому і найскладнішому етапі, який відбувається перед самим випуском вистави, коли у аматорів вже немає достатнього творчого запалу і залишається тільки неминуча жорстка робота, прогони і подовжені репетиції які порушують усі оговорені на самому початку графіки.

Проте ніколи не можна уникати зовнішніх причин покидання проєкту в аматорів, бо як оговорювалось раніше студія не є їхнім основним місцем перебування і роботи а лише цікавим дозвіллям, яке вони можуть легко припинити в будь який момент. З цих причин при створенні вистави в аматорському театрі просто необхідно мати два а то і три склади. Це також полегшує проблему запізнь бо завжди є кому репетирувати і процес не зупиняється. А для людини яка запізнилась пропуск через це роботи теж виступає як урок, який викладачу теж потрібно не замовчати а проговорити щоб не підштовхнути учня до неправильних висновків і подальшого покидання проєкту.

Наявність двох і більше складів в свою чергу поглиблює в собі наступні проблеми вже творчого характеру:

1. Слабка акторська фіксація або взагалі її відсутність.
2. Дрібна емоційна пластичність.
3. Нерозуміння на свідомому рівні театральних прийомів від чого неможливість виконати поставлену задачу.

18

4. Слабкий голосомовний апарат, не розвинена дикція.
5. Недостатня фізична підготовка для виконання певних пластичних задач.
6. Відсутність психологічної підготовки до сприйняття критики і виконання зауважень, більша кількість у порівнянні з професіоналами психологічних затисків і табу.

І в цьому вбачався режисерський та педагогічний виклик. Тому шляхом творчої роботи стало на меті позбутися хоча б частини цих проблем у акторів-аматорів, або ж банальне «маскування» їх.

Для початку слід узгодити той момент що актори-аматори, які беруть участь в репетиціях вже пройшли певний «природній відбір». Всі з них до того пройшли курс з акторської майстерності, тому певну підготовку в якості тренажів вони мають. Тренажі ж в свою чергу необхідно підбирати свідомо щоб їх можна було

потім цитувати в процесі постановки акторських задач. Таким чином між режисером-викладачем і учнем вибудовується своя мова, яка хоч і відрізняється від загальноприйнятої театральної але дає свій результат. Тепер пройдемося по вищезгаданих проблемах

1. Слабка акторська фіксація. Одна з найпопулярніших проблем яка зустрічається у більшості як акторів аматорів так і професійних акторів. Має дві причини:

а) Погана концентрація уваги.

б) Фізична нездібність запам'ятовувати великі об'єми інформації. Якщо з першою причиною достатньо зацікавити актора, чітко пояснити поставлену задачу і головне пробудити в ньому азарт її виконувати. То в другому випадку все може бути трохи складніше. Гарним варіантом для режисера знайти цікаву саме для цього актора асоціацію (зазвичай ту яка викликає яскраві емоції, такі як сміх або навпаки щось болюче) пов'язану з виконуваною задачею. І з фіксацією цієї задачі відпадуть проблеми. Бо емоційна пам'ять є набагато розвинутішою в людині ніж свідомо. Непоганою стратегією також буде зауваження акторів на проблемних шматках і прохання регулярного їх повторення в якості тренажу перед основним процесом репетиції.

19

«Спочатку освоюється фіксація зовнішньої дії (це процес закріплення, зосередження). Потім фіксації внутрішньої дії (процесу мислення), шляхом знаходження знаку, відповідного його змісту.» [3, с.668]

2. Дрібна емоційна пластичність є основним плато яке відділяє акторів-аматорів від професіоналів. Має також дві характеристики:

а) Нерозуміння через поганий емоційний інтелект поставленої задачі.

б) Природньо невелика емоційна пластичність.

До цієї проблеми режисер повинен підходити обережно і творчо. В першому випадку необхідно знайти в пам'яті виконавця історію з його особистого життя, де він знаходився в схожій ситуації що і запропоновані обставини. Провести між ними чітку паралель та викликати в акторові на сцені той стан в якому він перебував у його особистих спогадах.

Наприклад: Під час репетицій по сюжету дівчина розкриває план хлопця по зваблюванню її замість того щоб репетирувати з нею і напругу каже це йому в

обличчя. Яка реакція повинна бути в актора і в якому стані повинен бути проговорений текст. Режисер запитав в актора чи пам'ятає він якусь ситуацію коли в ранньому дитинстві при всіх промочив свої штани. На диво актор каже що дійсно в нього була така ситуація в дитинстві і він до сих пір пам'ятає її. Режисер просить його розповісти цю історію (звісно в гуморному, та толерантному ключі) а після просить тепер в цьому стані сорому, який актор нібито описав для режисера, а на ділі сам для себе, сказати написаний текст. Актор говорить і одразу починає звучати. Складністю такого методу є постійний підбір подібних емоційних асоціацій для кожного, і потребує від режисера: по-перше чіткого розуміння своєї задачі, по-друге достатнього життєвого досвіду та фантазії щоб перебирати цими асоціаціями як ключами в сподіванні підібрати правильний до серця кожного актора, що займає велику кількість часу.

«Як тільки ми станемо на шлях самопізнання з точки зору розширення нашого почуття ідентичності, і тепер намагаємося застосувати ці знання до ідентифікації з персонажем п'єси, ми повинні здійснити це перенесення, це знаходження персонажа в собі через безперервну та яку постійно змінюється серію замінів з

20

нашого власного досвіду та спогадів, через використання уявного розширення реальностей, і поставити їх на місце вигадки у п'єсі.» [9, с.34] В другому випадку фантазія режисера повинна проявлятися в іншому напрямку. Не треба намагатися зламати актора-аматора, із вродженою невеликою пластичністю, це не принесе ніяких результатів, він все одно буде звучати фальшиво, проте буде витрачено велика кількість репетиційного часу. Тут фантазія режисера повинна бути спрямована на оточення цього актора такими запропонованими обставинами, які знаходяться в його природній емоційній теситурі. Підбирати відповідні ролі та рішення, де він виглядає органічно. Тим самим «обманюючи» глядача в тому що актор нібито щось грає хоча на правду все оточення грає на цього актора, але через те що все грається правильно і в унісон глядачу незрозуміло що є ведучим в цій сцені. З позитивного при правильно підібраній ролі, рішення та обставин такі актори не потребують від режисера суттєвих коректив, (бо фізично не можуть «награти» в сцені) що скидає частину навантаження.

Ці два аспекти можуть проявлятися як в своїй радикальній формі, так і

поєднуючись, тому режисеру-викладачу необхідно уважно слідкувати за роботою своїх учнів та виокремлювати для себе ті чи інші їхні особливості і використовувати ці рішення у зв'язці.

3. Нерозуміння на свідомому рівні театральних прийомів від чого неможливість виконати поставлену задачу: Цей аспект присутній у всіх акторах-аматорах без виключення і навіть великої кількості професійних акторів. (І через дистанційне навчання їхня кількість збільшується). Проявляється через недостатню або взагалі відсутню теоретичну базу і незнання театральних термінів. Від режисера викладача постає задача, в першу чергу не хизування своєю обізнаністю, а адаптація цих термінів до звичного лексикону пересічної людини. В подальшому потроху можна вводити театральні терміни детально пояснюючи їх, та використовувати вже знайому акторам професійну мову, так як вона створена для того щоб більш точно формувати задачі режисера і їх виконання у акторів. Нерідко трапляється створення своєї власної мови, зазвичай вона приймає форму

21

мови асоціацій які виникли під час репетиції. До прикладу: Не було можливості змусити актрису звучати владно і режисер, замість того щоб пояснювати їй сутність та форму побудов, просто сказав говорити їй чітко і гучно. І на диво це спрацювало, звичайні технічні задачі відгукнулись в психофізиці актриси і вона почала звучати в необхідному для сцени ключі. В подальшому щоб змушувати акторку звучати владно режисер просто казав «Гучно і чітко». Такий підхід потребує від самого режисера знання на свідомому рівні ознак тих чи інших термінів для їх деконструкції, розбирання на складові та поступового введення у свідомість актора-аматора.

«Владна постава, відповідна міміка й жестикуляція сприяють виникненню цих почуттів. Вплив цієї поведінки «так, ніби...» іде немов із зовні досередини. Ми стаємо тим, чим здаємося. Тут працює певне самонавіювання, яке не є про-сто вигадкою, а приносить із собою реальну мобілізацію власних сил. Що краще вдасться натренувати таку поведінку, яка таким чином буде легко відтворюватися, то вправ-ніше ми зможемо впоратися і з важкими чи несподіваними ситуаціями на сцені. Так, наприклад, можна навчитися впевнено давати собі раду з маленькими невдачами або помилками й не сприймати їх як прикру ганьбу, а натомість усміхнутися їм. Усмішка не лише знешкоджує фізичну на-пругу, а й змінює ваш

стан, сприяє впевненості в собі, а ще викликає усмішку в інших.» [5, с.158]

4. Слабкий голосомовний апарат, не розвинена дикція: Типова проблема як для аматорів так і професійних акторів. Зазвичай повинна вирішуватися комплексно шляхом регулярних тренажів у вільний від репетицій час. Проте в існуючих реаліях режисеру необхідно слухати акторів підмічаючи технічно погані місця і зауважувати на них. Непоганим було б підготованість викладача у знаннях тренажів сценічного мовлення, якими він повинен жонглювати для вирішення конкретного проблемного місця. Схема повинна виглядати так режисер чує проблемне місце, зауважує на ньому для актора що його не чути або не зрозуміло, пропонує йому виконати певний тренаж, з правильного звучання, посилення голосу або у випадку нечіткої вимови потрібного дикційного буквосполучення.

22

Актор виконує тренаж і відбувається повтор сцени з аналізом подіяло чи ні, якщо ні, пошук нового тренажу, якщо подіяло зауваження для актора виконувати даний тренаж надалі перед заданою сценою.

5. Недостатня фізична підготовка для виконання певних пластичних задач: Проблема, яка останнім часом все частіше виникає в акторів професіоналів. (Знову згадую в критичному аспекті особливості та недоліки онлайн навчання). Є типовою проблемою для аматорів. Вирішується шляхом так званого «пластичного торгу». Режисером приноситься пластичне рішення і пропонується до виконання акторів. В процесі репетиції актори намагаються адаптувати той чи інший пластичний елемент чи етюд для себе а режисер слідкує за намаганнями акторів. При розумінні неможливості виконати даний елемент у вихідному аспекті режисер поступово спрощує елемент і підправляє його до фізичних можливостей виконуючих акторів. Нерідко елемент або етюд повністю міняються в процесі або ж прибирається взагалі, проте відповідальність за пластичну складову вистави лежить рівноцінно як на режисері так і виконавців в якості акторів.

6. Відсутність психологічної підготовки до сприйняття критики і виконання зауважень, більша кількість у порівнянні з професіоналами психологічних затисків і табу. Неочікувана проблема, з якою довелось стикнутись. Так як цей аспект вже переступає межу психології, художньо чіткого рішення так і не було знайдено. Лише було зазначено кілька аспектів, які допоможуть пом'якшити прояви. Задля зменшення реакції та гострого сприйняття критики в першу чергу

від режисера-викладача необхідно побудувати правильну атмосферу репетиційного простору, де кожне зауваження повинно сприйматися не як пригноблення особистості, а допомога в побудові більш чіткого образу та якості роботи. Також на свідомому рівні відчувати прояви токсичності у інших учасників і припиняти їх ще в зародковому стані.

«Основа здатності завоювати місце, показати й виразити – це блиск в очах люблячих близьких людей. Адже саме із цього починається наша сценічна історія. Є велика різниця між тим, чи я виростаю в оточенні доброзичливих поглядів і

23

звикаю до того, що маю простір для гри, мої перші спроби самовираження спотикаються об холодні погляди, байдужість або зверхні закиди.» І врешті від режисера-викладача постійно вимагається рівноцінне і толерантне відношення до всіх учнів, недопускання виділенню «улюбленців» та «поганих». На диво спокійне і рівноцінне відношення до всіх позитивно впливає на всю творчу команду. Найкращою стратегією є скоріше постійний пошук в кожному акторові що треба покращувати і завантажувати його свідомість постійною творчою роботою. Що з особисто проведених спостережень вже в театрі є популярною стратегією в багатьох професійних режисерів.

24

Організація творчої роботи, створення «ритуалів»

«Репетиція повинна пролягати або у великій любові або у великій ненависті». Слова мого майстра О.А. Аркадіна-Школьніка. Він у своїх принципах полягався на принципі великої любові, і в процесі постановки мною було теж використовувано саме цей принцип. Робота в театральному просторі повинна бути організована, підготована, сцена чиста, стільці розставлені. Навіть якщо в ніч до репетиції в закладі продився якийсь захід і його наслідки не прибирались персоналом, вони прибирались особисто режисером, для того щоб актори могли працювати в комфортних умовах. Так як жанр вистави іронічна комедія-фарс то і в театральному просторі повинна була зберігатись атмосфера жартів і «веселощів» навіть попри складнощі виконання акторами певних акторських задач. Стояла глобальна задача перед акторами «намагатися в рамках вистави насмішити один

одного» і це будувало масу взаємодій між ними. Актори намагались на кожній своїй сцені проявити себе і головне стати краще, точніше виконати задачу, розвинути вже існуючий жарт, спробувати обіграти сцену «по новому». Тому природнім стало виникнення в цій роботі своїх «театральних ритуалів».

«Режисер не лише творець або лідер. Він також є тренером у найпрямішому значенні цього слова — людиною, яка вже була там, куди веде інших. Як бізнес лідери, вони можуть досягти своєї мети лише з допомогою інших людей; отже, одне лише бачення не достатньо — для підтримки подорожі потрібні кілька атрибутів. Тепер — де вони знаходять енергію та силу для цієї подорожі? Вони повинні слідувати трьома шляхами одночасно: проявляти стриманість, запрошувати відповідних супутників і підтримувати їх, де це необхідно? Лише через узгодження цілей можна знайти спільну частину та консолідований простір. Основою режисури є надзавдання, і жодна вистава не може функціонувати, а жодна людина не може розвиватися без неї.» [13]

25

Організація «театральних ритуалів» на суб'єктивну думку є недооціненою багатьма режисерами. Проте вона необхідна в організації будь якого театрального простору, так як дає акторам певний люфт для перемикання своєї свідомості із побутового життя в життя творче і налаштувати свою свідомість на репетиційний процес. Більше того, навіть якщо немає явних свідомих ритуалів, то вони в певній формі виникають в кожного актора вистави по окремої самі. Задача режисера або принести і нав'язати свою ритуальну схему в театральну роботу, або створити її разом із творчою командою. У своїй роботі було цікаво дослідити природне виникнення таких театральних ритуалів і виникнення їх взагалі в такій специфічній команді яка складалась цілком із аматорів. Проте деякі ритуали як режисер я приніс із собою.

Одним із принесених ритуалів був ритуал початку репетиції. Він є надважливим і повинен приноситись навіть несвідомо режисером. Цей ритуал допомагає першочергово відключитись від загально-побутових думок і налаштуватись на думки творчі і пов'язані з виставою. В особистому випадку цей ритуал полягав у тому що актори з режисером збирались і просто починали спілкуватись про творчість, які фільми/вистави вони подивились що в них відмітили для себе, які нові ідеї з'явилися щодо ролі і т.д. Таким чином на суб'єктивну думку актори

несвідомо перемикають своє мислення з побутових думок на творчі та готові до вже сценічної роботи. За час роботи над виставою разом із командою акторів з'явилась певна кількість нових ритуалів несвідомо вже ініційованих ними.

Перший «ритуал аналізу» не змусив себе чекати. Після пропрацювання вищезгаданих викликів актори-аматори почали поступово входити в ритм створення вистави. Дитячих витівок почало ставати все менше а натомість на диво актори почали самі чути неточності один одного та іноді навіть давати слушні зауваження. Таким чином почав з'являтися перший природньо сформований ритуал: Після репетиції якщо залишався час актори під керівництвом режисера викладача давали один одному з покращення аспектів ролі. Це зауваження проходячи через режисера або приймалось, або видозмінювалось, або відкидалось, як недоречне. Проте цей ритуал став дуже цінним в час коли режисер

26

не мав змоги бути фізично присутнім на репетиціях. І коли приходив, помічав аспекти самостійної роботи акторів і елементи самостійного або колективного пропрацювання ролей та того ефекту як називають «вистава робить себе сама».

Наступним ритуалом який виник під час постановки вистави стала сцена постановочної бійки двох актрис, яка виникла від зауваження режисера що схему бійки треба повторювати постійно до автоматизму. Акторки свідомо почали повторювати цю сцену перед кожною репетицією і потім вже інші почали сприймати це як сигналом до початку репетиції і її зачином. Навіть почали лунаєти жарти про те наскільки вдало пройде ця сцена настільки вдалою буде репетиція. Поступово «ритуал бійки» навіть замінив першочерговий ритуал принесений режисером, і це мало свої логічні причини. Так як більш розмірений і неквапливий темп перших проб і репетицій перейшов в шалений темп прогонів і бажання встигнути все в короткий проміжок часу.

Останній «ритуал підготовки» виник від постійного складання і перекладання реквізиту та «декорацій вистави». Перед кожною репетицією актори намагались принести новий аспект свого костюму або реквізиту і намагалися в подальшій пробі опанувати його. Виникла велика кількість приносів від акторів в саме реквізитному плані. Наприклад замість «віників» в оригінальному тексті акторки принесли два «піпідастра» назва і вигляд яких настільки сподобались команді що було вирішено залишити саме їх. Також ритуал підготовки включав автономну

підготовку акторами своїх костюмів і реквізита а також уточнення один у одного «Чи зарядив він той чи інший реквізит».

«Режисерство – це мистецтво, яке балансує різні набори антиномій: контроль і чутливість, дисципліну і заохочення, структуру і експериментування, управління тимчасовою напруженістю, а також заспокоєння серйозних конфліктів у групі. Їхня залученість і пристрасть життєво важливі для підтримки інтересу трупі та підживлення очікування, що робота кожного підтримуватиме спільне бачення. Працюючи подумки в ідеальних обставинах, від режисера, тим не менш, очікується прагматизм у виконанні вимог фактичної репетиції. Оскільки репетиції – це приватна справа, яку зазвичай вважають священною для всіх членів команди,

27

більшість того, що відбувається в кімнаті, назавжди залишиться прихованим від очей громадськості. Режисери є «як всередині, так і поза враженням від вистави», вони є відображеннями «імпульсів акторів і реакцій глядачів, і все ж завжди чогось іншого, чогось, що дозволяє їм поглянути «з іншого місця» Як сурогатна аудиторія, вони навчають передбачати пульс театру ще до початку вистави та передавати свої думки компанії, роблячи натхненний вибір.» [11, с.71]

Таким чином в процесі вистави сформувалась повноцінна команда акторів зі своїми ритуалами, організованим творчим процесом, та людьми які допомагали один одному. З'явився чіткий шлях по якому вистава почала рухатись до своєї прем'єри.

28

Результати викладацької роботи

«Найголовніше для режисера — це вміння знайти ключик до серця актора, тобто вміння підказати йому, як знайти те, що потрібно... Йому потрібно простими, азбучними методами показати, як це зробити.» Цей Вислів Євгена Вахтангова доволі точно передає роботу яка відбувалась протягом чотирьох місяців репетицій і на п'ятому місяці почали з'являтися певні результати, які будуть описані в цьому розділі.

Поступово із створенням вистави видозмінювалась і робота самих акторів аматорів. Зі стану який можна було б характеризувати як «скажені сліпі кошенята» актори стали більш осмисленими, готовими до роботи. Запізнень ставало все

менше а відсутність на репетиції взагалі була майже усунена. Кожен вважав своїм боргом стабільно ходити на репетицію а при її раптовому пропуску не підходячи до режисера дізнатися про зміни у свого партнера з іншого складу, з ним все відрепетирувати і вийти вже готовим на сцену. Так само театральний простір все менше почав бути «режисероцентричним». Все менше відбувалося ситуацій коли режисер-викладач приходить і нічого не відбувається до того моменту як він прийшов. Все частіше актори почали збиратися раніше зазначеного часу репетиції і повторювати свої сцени. Навіть з'явилося інше жартівливе зауваження «Не репетируйте так голосно» бо при роботі режисера над однією картиною весь простір навколо «гудів» від повторення інших, наступних картин.

Показовим прикладом став випадок який чітко показує відношення акторів до простору і свого етикету «до та після». На одній з перших репетицій акторка вирішила прорепетирувати свою сцену із режисером паралельно поїдаючи «Снікерс». Снікерс був мовчки дістаний з її рота і після репетиції сцени проведена невеличка лекція про їжу на сцені, повагу до партнерів, простору і себе. Чітке пояснення чому будь яка їжа за виключенням тої, яка присутня в сцені неприпустима. На останніх репетиціях було помічено як та сама актриса власноруч перед репетицію прибирає простір від зайвих речей і сміття що б воно

29

не заважало на репетиціях. А також коли до неї на репетицію прийшли друзі то від неї пролунала характерно жорстка вказівка до своїх, щоб вони не заважали і сиділи тихо. Тобто людина яка на початку сприймалась як найменш свідома в етикеті стала одним із найпалкіших його прихильників.

Також великою перевіркою для акторів стала завантаженість режисера викладача в театрі. Через прем'єру в театрі і відповідно велику зайнятість викладача було запропоновано перенести репетиції і прем'єру вистави «Балаганчик...» на два тижні вперед. Проте це зустріло супротив акторів натомість поступила зустрічна пропозиція яка полягала в тому, що вони самі будуть збиратись і проводити репетиції протягом усієї відсутності викладача. Через те що всі сцени по факту з режисерської точки зору були готові і потребували акторського уточнення та самостійного відпрацювання заданих режисером задач, було погоджено на проведення самостійних репетицій. І яке було здивування викладача, коли учні по відео відзвітували про успішне

проведення репетицій та прогону вистави. А при наступній зустрічі вже з режисером зробили непоганий прогін.

«Зміцнюйте в молодому акторові віру в мету свого театру, віру в самого себе. Розвивайте його здатності, знімайте все, що чужорідне, що гальмує зріст! Ви будете вірити в актора, то й він буде вірити вам. А самовпевнена поспішність з мистецтвом несумісна. Ми з вами стверджуємо, що ансамбль яскравих індивідуальностей основна рушійна сила театру. Значить, треба терпляче, без школярських догм, без стандартів вести актора до мети.» [3, с.642].

Також показовим став приклад відношення акторів до своєї роботи. Під час вечірньої репетиції було зірвано багато сцен і репетиція загалом була невдалою. Це розуміли всі учасники вистави і змість того щоб піти додому о 9 вечора від них поступила пропозиція провести ще один прогін. Для режисера-викладача дана пропозиція була шоком не тільки через те, що він знав, що якщо зараз вони залишаться, більшість зможе дістатися додому виключно на таксі, витрачаючи свої кошти і зусилля. А те що (і це найголовніше) такої пропозиції він не чув ні разу від професійних акторів в театрі якою б не готовою не була прем'єра. І

30

повторний прогін був проведений, і він був вдалий а режисер-викладач жахливо втомлений але щасливий повертався додому. Той аспект про відношення аматорів до театральної діяльності як забавки і свого хобі з недоліку стало можливо перевернути на велику перевагу. Професіоналізм, він сіро-стабільний з ним нічого не зробиш з ним можна тільки працювати як з інструментом, а аматорську «забавку» виявляється можна перетворити на пристрасть.

«І, може, це щастя, що будуємо його майже на порожньому місці та з майже неписьменних початківців акторів незайманих і не попсованих ще. Гаркуни задунайські та колісниченки-прохоровичі ще не встигли нашкодити нам» [3, 602]

І після цих відкриттів та усвідомлень в голові у режисера-викладача крутилась лише одна натхненна думка: Вистава «Балаганчик Братів Ґрімм» точно відбудеться!

31

РОЗДІЛ 3 ПОСТАНОВКА ВИСТАВИ

Підготовча робота

«Театр – це актори» найпопулярніший вислів К.С. Станіславського. І попри антагонізм до країни якій він належить, вислів є як ніколи точним. Як казав Курбас: «У театрі можна все стилізувати, окрім актора. Він-бо основа основ кожного театру. Коли заплутаєтесь, починайте відкидати все: декорацію, музику, світло тощо. Лишиться тільки актор. Якщо йому ви здатні дати раду – вистава буде, навіть у тому разі, коли ви ніякий режисер.» [3, с. 603] За цим принципом я і намагався організувати свою роботу.

Основою для майбутньої вистави були в першу чергу актори. Через специфіку того що актори не є професіоналами і не здатні до зміни своєї психофізики стояла задача підібрати матеріал, персонажі якого знаходяться в емоційному діапазоні акторів. Проте для початку треба було визначитися з акторами. В студії постановка вистави виконувалась вперше і стояла задача по залученню минулих «Випусків» та нових учнів студії до нової, незвичайної для студії роботи. Роботи де не буде занять, тренажів та імпровізаційних етюдів, які розважають та дають швидкий результат. Будуть тільки постійні репетиції та вистава через доволі великий проміжок часу. Більше того з невдалого попереднього досвіду постановки вистави в студії було вирішено робити два склади.

Для контексту необхідно зауважити на невдалу спробу запуску проєкту вистави, який відбувався в рамках експерименту самої студії і був ще до постановки із групою вдалого «Кабаре». Невдалою ця перша спроба створення вистави стала через раптовий від'їзд одного з акторів через основну роботу. Вистава була розрахована лише на чотирьох акторів і всі вони були чітко підібрані під свої образи, тож заміна була майже неможливою. Тому після створення першої чверті вистави і навіть її анонсу на аудиторію проєкт довелось завершити а інші актори-аматори так і не змогли зіграти прем'єру.

32

Тому при постановці вистави в аматорських театрах-студіях треба одразу прийняти за правило: «Будь хто з учасників в будь який момент може піди з роботи або навпаки доєднатись до неї. І завжди треба розраховувати на заміну.» Це правило підтвердилось і при розробці вистави «Балаганчик Братів Грімм» в репетиціях якої в різний час брало участь 5 акторів які так і не вийшли на сцену з різних причин.

Отже для майбутньої вистави повинен був відбутися невеликий «кастинг».

«Якщо п'єса робиться паралельно з майстер-класами, просто можна підбирати акторів безпосередньо з груп. Постановка ситуацій, які використовуватимуть персонажів та проблеми, задовго до оголошення п'єси, є легкою для всіх зацікавлених сторін; а студенти-актори, не маючи уявлення, що їх беруть на роль, дадуть режисеру чітку картину для спостереження.»[13, с.325] Основою трупі майбутньої вистави стали актори з групи яка грала «Кабаре». Певну кількість учасників захопила можливість нового виступу і з'явилося бажання повторити свій успіх вже з іншим матеріалом. Важливою була підготовка цих акторів і ознайомлення їх з усіма особливостями виробничого процесу вистави. Як такого наприклад: що їм не треба в найближчі півроку переїжджати, та чи готові вони витратити більше часу ніж 2 години 1-2 рази на тиждень для роботи. При уточненні всіх вихідних і організаційних домовленостей можна було починати підбір матеріалу.

Протягом декількох зустрічей з акторами було принесено і прочитано більше десяти п'єс перш ніж ми зупинилися на тексті О. Михайлова «Балаганчик Братів Грімм». Цей матеріал вже на читці викликав позитивний емоційний відгук від акторів, та порив фантазії що у випадку акторів-аматорів є чітким сигналом до можливості розробки цього матеріалу. В той же час сам матеріал повністю відповідав поставленим режисерським критеріям. Його персонажі були в діапазоні граючих їх акторів а сама драматургія була легкою казковою комедією для усієї сім'ї, що дозволяло запросити на показ максимальну кількість людей та бути доречною в будь якому просторі.

33

Наступним етапом після вибору матеріалу стояла режисерська робота. Створення сценографії вистави, її звучання та вписування цього в технічні можливості студії.

У вистави не було бюджету і це було найбільшим сценографічним викликом. Також простір на якій планувалась прем'єра мав невелику площу, ширина сцени була 4 метри глибина 3 метри, висота ж всього 2 метри, так як це було підвальне приміщення. З хороших новин ця сцена і була репетиційною точкою, тому для акторів це приміщення не було сюрпризом і вони могли за час репетицій повноцінно адаптувати його для себе. Сценографія ж мала на меті створити відчуття бідного вуличного театру, що звісно було наближено до реальних умов

проте чудово грало на тему. Було вирішено від і так невеликого простору відділити шматок і закрити його ширмами на мотузці, створивши «карман» який брав на себе роль декорації. В оригінальному задумі тканини повинні були бути обрізками старих мальованих театральних задників, проте в театрі підходящих для вистави тканин не знайшлося тож були використані інші однотонні сірі.

Декорація попри свою примітивність повинна була бути рухливою, завжди обіграватись та матись на увазі. Вона навіть стала частиною деяких жартів у виставі та повноцінним елементом виразності.

Наступним кроком в підготовці до створення вистави був пошук звуку. За власними режисерськими переконаннями уся музика у виставі повинна бути схожого звучання і мати цільний загальний стиль. Це досягається зі знаходженням певного основного музичного інструменту який надскрізною лінією проходить через усю виставу задаючи її загальний тон і настрій. Шляхом пошуку для цієї роботи була знайдено звучання інструменту Колісна ліра. Звук цього інструменту є одразу вказівкою на час в якому відбувається ця вистава, а також його невимушене, грайливе звучання задає настрій до всієї вистави. В майже всіх музичних композиціях вистави використовується колісна ліра і виключно її звучання починає виставу.

Репетиційний простір був однією з речей які були позитивними і сприяли випуску. Це було хоч і невелике проте завжди доступне приміщення де було

34

дозволено знаходитись достатньо довго. І так як в ньому ж і повинна була відбутись прем'єра було достатньо часу на його адаптацію, розуміння візуальних та акустичних особливостей. До того ж завжди був доступ до світлового та звукового обладнання, з єдиним виключенням – відсутністю звукорежисера та художника по світлу, їх ролі на себе прийняв сам режисер.

Коли було визначено усі підготовчі аспекти роботи необхідно було написати постановчий план вистави, який став у нагоді при роботі над виставою. Та вже ретроспективно видозмінений додається в дипломну роботу.

Проте увесь підготовчий процес в голові постійно жевріла думка, що «це ж таки аматори і все доведеться міняти». Яскраво цей процес передавала історія Пітера Брука який ставив «Безплідні зусилля кохання». Цю історію я розповідав акторам, поділюсь і тут. Іронічним є також те що це була його перша серйозна постановка.

«На той час я вже достатньо попрацював у маленьких театрах, щоб знати, що актори, а головне, адміністратори найбільше зневажають людей, які, як вони висловлюють, не знають, чого хочуть». Так що напередодні першої репетиції я сів у стані шоку перед макетом декорацій, усвідомлюючи, що подальше зволікання смерті подібне. Я перебирав у руках шматки картону — сорок шматків, що символізують сорок акторів, яким на наступне ранок мені треба було давати чіткі та ясні вказівки. Знову і знову я вигадував перший вихід на суд, розуміючи, що саме від нього буде залежати «пан чи пропав»; я нумерував фігури, малював схеми, переставляв туди-сюди шматки картону, складаючи з них великі групи, потім маленькі, збоку, ззаду, на сходах, на галявині, потім зметав все рукавом, проклинав усе на світі і починав із самого початку. У міру того як я це робив, я записував кожен рух і. коли ніхто не бачив, перекреслював та записував знову. На наступного ранку я з'явився на репетиції з товстим блокнотом під пахвою. Переді мною поставили стіл, з повагою сприйнявши принесений мною пухкий том. Я розділив виконувачів на групи, пронумерував і розставив їх на вихідні позиції і потім, голосно і впевнено даючи вказівки, розпочав першу сцену. Коли актори прийшли до руху, я побачив, що все це нікуди не годиться. Вони аж ніяк не були шматками картону. ці величезні живі істоти, що кидалися вперед зі стрімкістю,

35

якою я не міг передбачити. Одні з них продовжували рухатися, не зупиняючись, дивлячись прямо на мене; інші ж, навпаки, затримувалися, зупиняючись, поверталися до мене спиною з навмисною витонченістю, що здивувала мене. Ми зробили лише першу стадію руху, букву «А» на моїй схемі, але ніхто вже не знаходився на місці, яке йому було визначено, тож не можна було переходити до параграфу «Б». У мене впало серце, і, незважаючи на всі мої приготування, я остаточно розгубився. Чи я повинен почати спочатку, вимуштрувати цих акторів настільки, щоб вони підкорилися моєму плану? Якийсь внутрішній голос підказував мені, що саме так і слід зробити. Але був і інший, що вказував, що мій варіант набагато менш цікавий; що цей новий, що народжується у мене на очах, насичений особистою енергією, індивідуальними особливостями, пофарбованим активністю одних та інертністю інших, обіцяє найрізноманітніші ритми та відкриває багато несподіваних можливостей. Настав критичний момент. Озираючись назад, я думаю, що на карту було поставлено все моє майбутнє, вся моя творча доля, Я припинив роботу, відійшов від свого зошита, наблизився до

акторів і з того часу жодного разу більше не глянув у складений мною план. Раз і назавжди я зрозумів, як було безглуздо і самовпевнено припускати, що нежива модель може замінити людину.»[11, с.69]

І з усіма цими переживаннями рефлексіями та іншим режисерським «багажем» як внутрішнім, так і зовнішнім треба було «взлетіти».

36

Постановчий план вистави «Балаганчик Братів Грімм»

1. Мотивація вибору.

В пошуках матеріалу, який би міг повноцінно відповідати моєму задуму, його темі та ідеї, я знайшов саме цю п'єсу ідеально відповідаючою до своїх вимог. Хочеться нагадати що тема моєї магістерської звучить як: «Особливості методів розвитку акторської виразності аматорів у процесі постановки вистави» Розкриваючи цю тему задача моєї роботи стоїть у тому щоб знайти спосіб (або кілька способів) достукатися до акторів аматорів, для яких до зустрічі зі мною та студією театру не існувало. Навчити з нічого створювати «Театр». Показати що будь хто може бути актором якщо сильно цього бажає та горить творчістю зсередини. Що дуже сильно перегукується з сюжетом цієї п'єси. Також слід враховувати місце гри і простору в якому гралася ця вистава. Як зазначається вище ця вистава гралася на майданчику не пристосованих до театральних виступів. Цим майданчиком є заклад-ресторан з імпровізованою сценою. Якщо для багатьох такі заклади є незручним місцем для виступу, я б хотів якраз відштовхуватися від такого простору і робити цей проєкт саме для таких майданчиків. Задача полягає в тому щоб це була вистава яка сама приходить до глядача, і неочікувано для нього відкриває очі на те що театр це не «нудне місце де актори тільки переграють і кривляються». Хотілося зазначити що на цю роботу і на мою магістерську роботу посприяло саме мій особистий творчий і режисерський азарт показати що навіть аматори можуть бути органічними, невимушеними, смішними. Це було бажання влаштувати перевірку себе, свого смаку, викладацького вміння пояснити складні речі, такі як іронія, тонка пародія, гумор до людей які тільки бачили це у виконанні інших проте ніколи не втілювали це самі на сцені. До того ж зробити це їхнім щоб дивлячись на них глядач не бачив

актора-аматора який намагається щось грати а бачив персонажа. Так, може цей персонаж для знайомих самих акторів є схожим на самого актора, проте навіть це не порушує загальну логіку вистави. В той же час актори які знаходяться на сцені

37

набувають величезного досвіду публічного виступу і в ідеалі стається те, до чого прагне кожен режисер від акторів: Починають отримувати задоволення від виконання поставлених режисерських задач та перетворюють свій страх сцени на енергію «куражу».

2. Актуальність

Ця вистава є так званою «класичною» виставою жанру «театр в театрі» . Цей жанр є дуже популярним саме серед вуличного театру. а якщо ми звернемося до визначення вуличного театру що це театр, де вистави відбуваються на відкритому просторі, такому як вулиці, площі, парки і т. д., зазвичай без обладнання сцени. Ця форма театру існує вже дуже давно і є дуже популярною серед глядачів. У вуличному театрі можна побачити різноманітні вистави, які виконуються під відкритим небом, створюючи особливу атмосферу та зв'язок з глядачами. Тобто в час середньовіччя через притиснення театру з боку церкви на торгових площах почали з'являтися вистави які були швидко зроблені непрофесіоналами і гралися для недосвідченої публіки і мали великий успіх у такого глядача. Що і є ідеальним ґрунтом для навчання аматорів. Театр який створювався аматорами ідеально лягає на опановування аматорами. Нехай сюжет є банальним а герої примітивними, проте глядач приходить на живий виступ щоб прослідкувати за грою актора і актор початківець найкраще себе проявить у хоч і примітивних але зрозумілих йому образах. Також цей матеріал є хорошим ґрунтом для режисера-початківця. Через те що як і актори є непрофесіоналами на своєму рівні таким же непрофесіоналом є і сам режисер. Цей матеріал дозволяє реалізовувати свої можливості та перевіряти прийоми без особливого ризику на фатальну помилку. Також сценографія та режисура цієї вистави хоч і виправдано та свідомо проте є примітивною і це дозволяє детальніше попрацювати з акторами. І тут вже додається викладацька робота, якій можна приділити велику кількість уваги. Постійна робота з текстом акторів, виправлення кожної неправильно почутої

задачі. Можна приділити велику кількість уваги задачам і їхньому виконанню.

38

Отже, ця вистава є актуальною не тільки з точки зору сюжету, бо розповідає про театр, а сюжети п'єс по театр я вважаю класичними і ледве не прирівнюю їх до мелодраматичних вистав про любов. Цей сюжет «про театр» є також метонаративним до акторів які грають цю виставу і для глядача який побачивши її надихнеться естетикою театру і почне шукати місця щоб знову отримати ці емоції від перегляду. Що буде відповідати задуму і ідеї цієї вистави.

3. Стилiстичнi особливостi п'єси

Назва

Назва «Балаганчик братів Грімм» є типовою для вуличного театру. Тобто вона повністю описує те що буде відбуватися в п'єсі із залученням гучних прізвищ, які відгукуються в пам'яті у будь кого.

Слово «Балаганчик» зображує головний конфлікт п'єси, що в ній все буде йти не так, все йде шкереберть і наперекір очікуванню головних героїв, які з усіх сил намагаються зібрати, «склеїти» все до купи. І вся вистава побудована на намаганні перетворити «балаган» який відбувається на сцені в повноцінну в повноцінну виставу і зіграти її на глядача.

У свій же час образ братів Грімм виступає тут як засіб залучення масового глядача. Бо сюжет цієї п'єси у своїй основі може відбутися з будь ким, і так як ця вистава є виставою про театр проблеми героїв є типовими проблемами з якими стикаються режисери в процесі постановки. Тобто героями по суті може бути будь хто, але автор вибрав саме цих персонажів світової історії в помістив у цю виставу. Цей хід прочитується дуже влучним з точки зору вуличного театру і залучення масового необізнаного глядача. В першу чергу перед виставою глядач бачить афішу і назву і в більшості випадків якщо він знаходить знайому назву, ім'я прізвище і т.д. вище шанс того що він прийде на цю виставу. Тому прив'язка до казкарів яких люди знають ще з дитинства позитивно дається взнаки відвідуваності вистави. А масовість і успішність цієї вистави є головною метою проєкту по залучення глядача.

39

Стиль п'єси

Як вже зазначалося раніше п'єса написана в стилі масового вуличного театру. Але при тому є сучасною тож має велику кількість амажів на твори Мольєра, Шекспіра, Піранделло та інших діячів які надихалися вуличним театром. З чисто критичної точки зору можна сперечатися чи надихався автор цими авторами чи вони просто мали одне джерело у вигляді середньовічного вуличного театру. але те що тут присутні ходи і рішення які досвідченому глядачу будуть знайомі це факт.

В цій же стилістиці і бачиться художнє оформлення вистави у вигляді простих, зроблених «на колінці» декорацій. Які при тому є максимально мобільними і функціональними. Прочитується стиль «бідного» театру і іронізація його. Вся п'єса пронизана іронією над репетиційним процесом, режисури, гри акторів. При тому це все подається не як зла іронія, а в веселому, навіть романтичному ключі.

З точки зору наративу вистава влучно перегукується з ідеєю мого проєкту дослідження по залученню глядача. Прийом коли людину незнайому з театром ледве не через силу приводять і змушують познайомитися і доторкнутися до цього мистецтва перегукується з бажанням мене як автора і творця вистави привести людей до театру. Це перегукується і стає частиною більш глобальної мети і ідеї.

4. Сюжет. Фабула п'єси

Сюжет

Невелика труппа Братів Грім у вигляді вуличного театру приїжджає в місто Мардабен з метою зіграти казки написані братами. Неочікувано головна актриса їхнього театру зустрічає гусара і тікає разом із ним з труппи залишаючи їх без людини яка б могла зіграти потрібні ролі тим самим наражаючи виставу на зрив. Брати Грім швидко намагаються знайти нову кандидатку і розділившись приводять двох дівчат, які на їхню думку ідеально підходять на ролі в їх казках. Ускладнюється ситуація тим що брати не домовилися між собою яку конкретно казку з двох вони будуть грати. Вони вирішують влаштувати почерговий прогін обох казок і під час прогону вирішити чий сюжет краще і з якою кандидаткою

складеться виступ. В процесі репетиції брати закохуються в своїх кандидаток але обидва прогони за різними обставинами виявляються провальними. Тоді Грім

вирішують зіграти сумісну казку із залученням обох кандидаток і не зважаючи на великі складнощі в процесі репетиції вона вдається. Брати в кінці зізнаються кожен до своєї кандидатки в коханні і оголошують початок виступу.

Фабула

Перед початком вистави мандрівна трупа акторів втрачає виконавицю головної ролі. Двоє братів, терміново знайшовши двох кандидаток на заміну актрисі, не можуть дійти згоди у виборі героїні, а отже й самої п'єси і вирішують в процесі репетицій з'ясувати яка кандидатура краща. В процесі яких вони закохуються. І успішно помінявши матеріал ставлять виставу.

5. Подієвий ряд

1. Головна акторка трупи втекла з театру
2. Брати приводять кожен свою кандидатку і намагаються поставити з ними різні вистави.

3. В процесі репетицій брати закохуються в своїх кандидаток. 4. Обидві запропоновані вистави терплять невдачу в процесі репетицій. 5. Брати Грімм нарешті домовляються, обирають казку яка підходить всім і успішно проводять репетицію.

6. Наскрізна дія. Головний конфлікт. Характеристика персонажів

Наскрізна дія:

Намагання братів зробити виставу і прославити себе перед публікою. Головний конфлікт:

Конфлікт між двома братами які за допомогою інших намагаються з'ясувати хто з них головний.

41

Допоміжний конфлікт:

Дві досвідчені акторки кожна з яких хоче зайняти місце провідної актриси.

Характеристика персонажів:

Якоб Грімм – старший брат. По факту є керівником театру. Людина без розсудлива, яка не бачить підводних каменів. Не може об'єктивно оцінювати свої

можливості і можливості інших, від чого регулярно попадає в курйозні ситуації. В той же час має приємну чарівність я дуже часто його рятує.

Вільгельм Грімм – молодший брат. Має комплекс неповноцінності через те що керує театром його брат. Через це дуже сильно намагається всім довести свою важливість і вищість перед братом. Має вольовий характер і вирішує всі проблеми завдяки своїй наглості і настирності.

Ельза – дочка шинкаря. Мила дівчина яка ніколи не була в театрі але мріє туди потрапити. Попри зовнішню скромність має стійкий характер що проявляє в ній дуже впевнену в собі дівчину. Небезпідставно завжди впевнена в своїй правоті і готова піти на все заради своєї мети, при тому зберігаючи спокійне лице.

Марагарита – юна жебрачка, яка протиставляється Ельзі. Є типажом, так званої «оторви». Дама зі зміщеним моральним компасом для якої багато звичних речей можуть мати незвичний негативний контекст. Цей персонаж дає іскру багатьом конфліктам які відбуваються в п'єсі, при тому сама має проблеми з самооцінкою. Протягом вистави цей персонаж проходить еволюцію від абсолютного неприйняття театру до перетворення в повноцінну частину трупи.

Королева – досвідчена актриса яка застрягла в одному типажі і тільки грає королев. Цей персонаж разом із Чаклунко є втіленням багатьох стереотипів щодо акторів і актрис. Гостра на розум і на язик але заздрісна і впевнена в своїй геніальності що не дає їй можливості грати інших персонажів.

Чаклунка – досвідчена актриса, яка ж застрягла в своєму образі через недалекий розум. З Королевою знаходиться в токсично-дружніх стосунках і таємно захоплюється нею, хоча ніколи виду не подає. Попри все не має такої пихи і протягом вистави розкривається як чудова характерна актриса.

7. Жанр п'єси. Тема. Ідея

Жанр:

Комедійний фарс.

Тема:

Перемога мистецтва над амбіціями

Ідея:

Стіни театру відкриті для всіх. кожен знайде в ньому щось своє, але ніхто не залишиться байдужим.

43

Складнощі організації театрального простору

Та нажаль далеко не все минало без труднощів. Великий пласт роботи був приділений опису творчих задач та проблем з довелось зіткнутись в творчому аспекті вистави. Дійсно велику долю часу займала робота з акторами, проте організаційний аспект, особливо який від тебе не залежав бив по внутрішньому стану набагато сильніше через повне відчуття безпорадності.

Почнемо з не раз раніше згаданого театрального простору. Як вже було описано від представляв собою підвальне приміщення, яке окрім репетиційної точки для нашої команди ще й було закладом для проведення вечірок, корпоративів і т.д. Полічити скільки разів неможливо, коли репетиція починалась з прибирання та провітрювання приміщення від попередньої «вечірки» при тому що ні режисер ні актори не повинні були цього робити.

Проте найгіршими вчинками з боку адміністрації закладу були раптові корпоративи, про які нікому не повідомлялось заздалегідь. І декілька разів ставалась ситуація, коли актори з режисером приходили на узгоджену по часу репетицію, а їх зустрічала адміністрація з вказівкою розвертатися, бо в них зранку замовили «корпоратив» і він їм пріоритетніший ніж репетиції, студії. Відповідно простір який спочатку здавався перевагою на фінальних тижнях репетицій став найбільшою перепорою. Пропозиція до вирішення таких проблем, завжди мати додатковий простір, для хоча б уточнювальних, схематичних репетицій.

Наступною перепорою стала нині вже минула адміністрація студії. Згадування про те що коштів на виставу не було, є ретроспективним повідомленням, бо на момент створення вистави мова про кошти на реквізит і частину декорацій та костюмів йшла і ця сума бралась з невеличкої суми, яку заплатили самі учні для участі в цій виставі. Просто в якийсь момент гроші всієї студії пропали з її колишніми керівниками. Все це залишило величезну тінь на цій виставі та на психологічному стані викладача, як представника студії.

44

Зрештою завдяки зв'язкам в театрі реквізит та костюми вдалось знайти. Костюми брались на ім'я викладача, бо для акторів театру оренда костюмів і реквізиту безкоштовна. З підбором костюмів вже допомагав для цієї вистави увесь костюмерний цех Драмтеатру Кобилянської. Костюми повинні були виглядати старими, колись красивими, проте вже списаними, і знову задум рятував цілісність і сприйняття вистави, бо якраз величезна колекція таких костюмів знаходилась в костюмерних цехах театру.

Для афіші завдяки знову ж таки зв'язкам була проведена безкоштовна фотосесія і проведена ініціативна акція по розклеювань міні афіш по всьому центру Чернівців, не рахуючи невелику піар компанію в соціальних мережах.

Нарешті попри всі складнощі актори були вдягнені, забезпечені реквізитом та декорацією, глядач запрошений, на обидва покази наперед кількість місць вже була заброньована, залишилося тільки зіграти виставу.

«Мистецтво не завжди свято і відпочинок. Воно є і має бути важкою роботою, як добування вугілля в шахті.» [3, с.642]

45

Виступ, його хід та реакція публіки

Ось день прем'єри а в голові прочитані слова Пітера Брукка: «На виставу, якщо вона відбудеться, потрапляють двома шляхами — через фойє та через вихід на сцені. Чи є вони, висловлюючись метафорично, сполучними ланками або символізують роз'єднаність? Якщо сцена пов'язана з життям, якщо публіка пов'язана з життям, тоді потрібен і вільний доступ до театру, завдання якого — спростити перехід із зовнішнього світу на місце зустрічі. Але якщо театр, по суті, штучний, тоді вихід на сцену нагадує актору, що він не тільки потрапляє в особливий світ, що вимагає костюму, гриму, Перевтілення, але і публіка теж одягається спеціально для того, щоб вирватися з буденного життя і червоним килимом пройти в святилище». [11, с.79] Але в моїй виставі актори виходять звідти ж звідки й глядач, то чи є в цьому щось символічне, несвідома режисерська проба прибрати цей перехід зовсім?

На виставі я мав завантаження по організації світла та звукового супроводу вистави, тому не міг повністю віддатись прослуховуванню і перегляду вистави з

записом режисерських зауважень. Проте режисерський аналіз вже після перегляду відео вистави відбувся:

Одразу кинулося в очі стандартна властивість акторів аматорів. Недостатньо швидка мобілізація психофізичного апарату. Від того вистава доволі довго «розкачується» актори довго «розігріваються» відтак початок не дійшов належної температури гри, тому основна маса жартів і реприз які не спрацювали припала саме на початок.

Актори за своєю відсутністю досвіду «боялися» власних жартів і реакції публіки на них. Відтак продовжували говорити текст коли глядач гучно сміявся і обкрадали самі себе. Особливо якщо це було 2 жарти підряд, другий майже завжди був банально непочутий.

Не вистачало відчуття ритму сцени, все таки це комедія-жарт, де ритм сцени повинен був бути чіткою партитурою, яка була мною надана, але при грі на

46

глядача трохи випала з кола уваги. Також нерідко траплялись ситуації зашвидкого промовляння тексту де треба пауза а там де потрібна була динаміка відбувались паузи.

Не менш важливим стало те що деякі аматори все ще згадували текст на сцені, не дивлячись на час проведений на репетиціях, все таки недостатня фіксація дає свої наслідки і чисто технічні огріхи художньо дуже складно прибирати або маскувати. Того самого стосується і сценічне мовлення, нажаль при достатньо халатному відношенні до нього з боку аматорів це дається взнаки. Відбувались моменти нерозуміння деяких слів які вони промовляли.

Але всі ці зауваження я б списав скоріше на недостатній досвід роботи з глядачем і гри цієї вистави загалом. Будучи впевнений що якби ця вистава гралася в репертуарі то всі ці огріхи як мною так і акторами всередині змогли прибратися і відточитися. Бо у виставі була правильна база – і в першу чергу це був «живий» театр. Глядач міг прощавати виконавцям їхні гріхи але не тому що це їхні друзі, а тому що персонажі закохували в себе.

І все таки глядач реагував на більшість поставлених моментів та реприз. Багато жартів не пройшло повз вуха та очі глядача і давав відповідну реакцію. З урахуванням вимушених скорочень вистава набула хронометражу в 45 хвилин.

Необхідно віддати належне акторам-аматорам. Вони майже ні разу не

загубились в сцені, навіть при притаманній аматорам недостатній концентрації та увазі на тексті та партнерах. Ставалися випадки невиправданих пауз та помилки у проголошеному тексті проте ситуацій які відкрито можна було назвати провалом або грубою помилкою не було. Ба більше в багатьох з них мені вдалось побачити те чого я намагався досягнути: Перетворення енергії хвилювання на потужну енергію гри. Ще вагомим було помічено самотійну роботу над вибудовуванням оцінок і загальну ввімкненість на сцені. Не було помічено моментів коли актор через те що не має тексту на сцені «вимикався» і чекав своєї репліки, що у випадку аматорів є величезним прогресом. А також те що кожен учасник вистави поділився зі мною тим, що він отримав величезне задоволення від процесу гри. Це зі свого боку я вважаю найбільшою перемогою.

47

Нажаль через специфіку аматорського виступу не вдалось почути об'єктивної, професійної критики своєї роботи. Проте своє надзавдання я вважаю виконаним з однієї причини. Майже кожен із опитаних мною глядачів відмічав роботу акторів. Навіть запрошені мною колеги з театри відмічали їхню роботу. А це означає що мені вдалось виконати поставлену мною рік тому мрію. Зробити аматорський виступ гідний того, щоб його можна було показувати масовому глядачу.

Посилання на виставу прикріплена в додатках тож кожен зможе її продивитися та залишити для мене свій відгук який же я нездарний режисер але актори хороші.

48

ВИСНОВКИ

*«Кожна вистава, нова роль –
це новий творчий винахід.*

А винахід – це праця»

Лесь Курбас

Вистава «Балаганчик Братів Грімм» стала цікавим експериментом, як для мене так і для студії загалом. Прем'єра вистави «Балаганчик Братів Грімм» відбулась в рамках двох показів 9 та 10 листопада, У виставі на деяких ролях було по два склади. Загалом дійшло до прем'єри 9 учасників з 14. Інші з різних причин

відпали, більшість на початку репетиційного процесу в кількості 4х людей, вірогідно через неправильні очікування від процесу, або з інших непов'язаних причин. Одна людина пішла в середині репетиційного процесу, що я вважаю особистою творчою і режисерською похибкою, через неправильне донесення до цієї людини і його матері свого задуму. Це була дитина з інклюзією. І те що вона пішла, я вважаю для себе провалом в сфері творчої роботи з інклюзивними групами осіб. З хороших аспектів є те що наприкінці репетиційного процесу, коли він якраз набув найбільшої інтенсивності ніхто навіть і не думав про вихід з проєкту.

Складно сказати чи був цей експеримент вдалий чи ні проте він показав і мені і власникам студії, і всім причетним якими надзусиллями створюються навіть здавалось би примітивні короткі вистави. Напевно тому, через шалену перевтому після цієї вистави я звільнився зі студії, та і сама студія поміняла свій формат сконцентрувавши свою роботу на дитячих групах. Проте в мене тепер є дорогоцінний досвід який я спромігся хоча б трохи конвертувати у свою наукову роботу. В будь якому випадку він залишиться зі мною і я зможу його використати для майбутніх вистав. Всі ці півроку репетицій шалено виснажили мою нервову систему, проте не вбили і зараз в ретроспективі майже через рік після прем'єри можу сказати, що тільки згортували мене, як творчу одиницю. Цей «режисерський

49

тренаж» вважаю вдалим і раджу кожному майбутньому режисеру спробувати через нього пройти. Для того щоб перевірити усі аспекти своєї режисерської компетенції, та визначення для себе подальшої доцільності розвитку себе в цій нелегкій професії як «Режисер драматичного театру».

Так, поки я не поставив після «Балаганчика...» жодної вистави, можливо, не дивлячись на здобутий диплом більше й ніколи не поставлю проте ця подорож була захоплюючою.

*Мій театр і любов,
возз'єднавшись в одному законі,
мають право
моє на підмостках життя розіп'ять.*

Сергій Губерначук

ДЖЕРЕЛА

1. Гротовський Є. Театр ритуал перформер / упоряд. Б. Козак. Львів : Серія «Мистецтво театру», 1999. 186 с.
2. Ковалів Ю. Літературознавча енциклопедія. Київ : Вид. центр «акад.», 2007. Т. 1. 607 с.
3. Курбас Л. Філософія театру / упоряд. М. Лабінський. Харків-Київ : Вид-во "Основи", 2022. 920 с.
4. Михайлов О. Балаганчик братів Грімм. <https://ukrdramahub.org.ua>. URL: <https://ukrdramahub.org.ua/play/balahanchyk-brativ-hrimm> (дата звернення: 20.05.2024).
5. Тарр І. Страх сцени. Чернівці : Вид-во "Кн. XXI", 2022. 184 с. 6. Театр: історія, теорія, практика. Збірник статей. Львів : Вид. центр ЛНУ ім. Ів. Франка, 2013. 204 с.
7. Чолган І. 12 П'єс без однієї. Нью-Йорк : Об-ня укр. письменників "слово", 1990. 517 с.
8. Bojner Horwitz E., Valtasaari P. Acceptance and management of stage fright among musicians: a manual of practical strategies. *Frontiers in psychology*. 2025. Vol. 16. URL: <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2025.1570280> (date of access: 24.11.2025).
9. Hagen U. Respect for acting. New York : Macmillan, 1973. 227 p. 10. Lecoq J. Moving Body: Teaching Creative Theatre. Bloomsbury Publishing Plc, 2013.
11. Peter B. The empty space. New York : Atheneum, 1968. 141 p. 12. Sidiropoulou A. Directions for Directing: Theatre and Method. Taylor & Francis Group, 2018.
13. Tohver T. Directing. *POLYGON*. URL: <https://polygonteater.org/directing> (date of access: 24.11.2025).

14. Tung. : Improvisation for the Theater . Viola Spolin. *Film Quarterly*. 1963. Vol. 17, no. 2. P. 58–59. URL: <https://doi.org/10.1525/fq.1963.17.2.04a00240> (date of access: 23.11.2025).
15. Voelker N. J. Audience as collaborators – participation in contemporary performance and the effect it has on the audience. California, 2013. 77 p. URL:

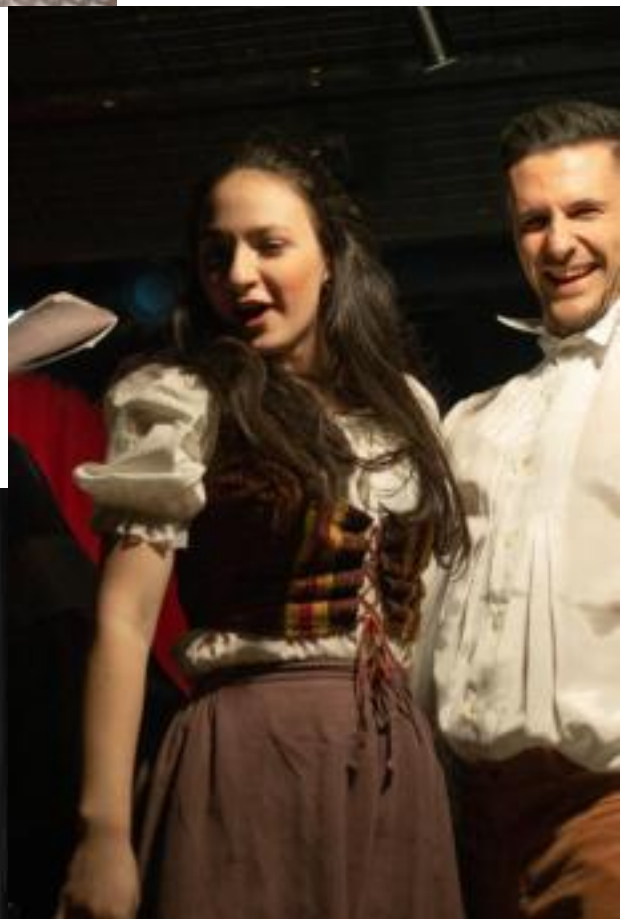
https://www.academia.edu/35568064/Audience_as_Collaborators_Participation_in_Contemporary_Performance_and_the_Effect_it_has_on_the_Audience (date of access: 02.11.2025).

52

ДОДАТКИ

Вистава: <https://youtu.be/5zH-8P6l33Q>

Фото з вистави/репетицій:



53





Афіша:

МОЛОДІЖНИЙ ТЕАТР
СТУДІЇ «АРТИСТ»

вистава

«БАЛАГАНЧИК БРАТІВ ГРИММ»

ПОВНИЙ
ПІДЗАП
ОВАЦІЙ

Головна
35/2а

9. та 10. 11.
20:00

