

20 травня 2022 р.

Майя ГАРБУЗЮК, Олег СТЕФАН, Ірина ЧУЖИНОВА

ДЕКОЛОНІЗАЦІЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ АКТОРСЬКОЇ ШКОЛИ. ТЕОРЕТИЧНО-ПРАКТИЧНІ ВИМІРИ

Розмову про деколонізацію української акторської школи запропонував Олег Стефан – лавреат Національної премії імени Тараса Шевченка, актор, педагог. До участі запрошена кандидат мистецтвознавства, театрознавиця, критикиня, аналітикиня, культурна кураторка Ірина Чужина. Вступне слово виголошує модератор Майя Гарбузюк.

Майя Гарбузюк: Сьогодні я подумала, що цю розмову варто почати з жарту. Я би хотіла розповісти вам про ритуал посвячення в театрознавці, котрий придумали на нашій кафедрі перші випускники-театрознавці (це, зокрема, Тарас Федорчак, Уляна Рой, Марія Кошелінська, Роман Лаврентій). Вони посвячували студентів-першокурсників кожного вересня у певний спосіб. Одним із елементів цього придуманого ритуалу було посвячення саме цією книгою – “Філософія театру”. Зрозуміло, з багатьох міркувань та сенсів, ця книга наводила жах на першокурсників – надто вже багато вона має різних семантичних значень.

Але насправді в цьому ритуалі є лише дрібка жарту, і те, що початок студентського життя для першокурсника нашої кафедри в університеті Франка починався з удару томом “Філософії театру” Леся Курбаса, сьогодні для мене є особливо важливим моментом, і не випадково ми будемо говорити про якісь термінологічні межі. Йдеться про постколоніальні студії, цілий дисциплінарний напрям, який розпочався радше як літературознавчі дослідження в Європі і прийшли сьогодні, в тому числі, і в Україну. Прийшов, насамперед, завдяки українським перекладам ключових праць Едварда Саїда (“Орієнталізм”), зокрема двох його томів, Єви Томпсон (“Трубадури імперії”), до яких я відсилаю, а також працям українських дослідників в галузі постколоніальних студій, зокрема, Марка Павлишина, Миколи Рябчука, Тамари Гундорової, Тамари Свєрбілової.

Наша кафедра має окремий курс, присвячений постколоніальним студіям з театрознавства. Вирізняють чотири основних дискурси. Перший – це колоніальний. Це та колоніальна стратегія, з якою, зокрема (ми говоримо про театр сьогодні) Україна, український

театр жили останні 300 років. Колоніалізм цей тиснув з двох боків, і не будемо зараз говорити, врешті, чий колоніалізм переміг, і хто формував переважну частину українського театру останні 300 років. За колоніальним дискурсом хронологічно, логічно йде дискурс антиколоніальний. Він працює, використовуючи ті ж механізми, що й колоніальний, тобто є центр та маргінеси, і є хтось, хто диктує спосіб мислення і центрує простір в колоніальному дискурсі; в антиколоніальному усе так само, тільки з перестановкою доданків: звільнена нація культури, яка виборює себе і застосовує ті ж самі методи. Тобто збережено механізми – переставлено “плюс” на “мінус”. Є ще один дискурс, і якщо ми говоримо, беручи за приклад театри, то, мабуть, найкраще це зрозуміти через діяльність Національного академічного українського драматичного театру імени Марії Заньковецької, де, власне, антиколоніальні (антиросійські в нашому випадку) теми завжди становили, з періодом розпаду радянської держави дуже важливу частину, і навіть були приховано присутні в тоталітарній добі. Ще один дискурс – постколоніальний. У вузькому сенсі це один з наступних етапів, який приходить на зміну або зазвичай часто співіснує з антиколоніальним, тобто відкритим спротивом. Це спосіб мислення, в якому відбуваються не відштовхування того колоніального спадку, але його прийняття і певне вирівнювання, розуміння самого себе не через антиномію, а швидше через такий спосіб квантового мислення, що і те, і те. Мені так здається, знову ж таки, це потребує окремого дослідження і обговорень, що цей спосіб колоніального мислення в такому ракурсі, що до нього прийшов український театр до 2022 року. Тобто, ми значною мірою працювали над тим, як прийняти посттоталітарне мислення. Як його ввести в тіло нашої культури, нашого сьогодення. В цьому сенсі, коли йдеться про театри, прикладом на львівській території є театр імени Лесі Українки, з сучасною драматургією, або тексти Наталки Ворожбит, в яких відбувається прийняття. Саме так: не заперечення, а, власне, прийняття усього спадку, з яким ми сьогодні опинилися. Четвертий тип дискурсу складний для

диференціації, але в нашому контексті він звучить в назві зустрічі – деколонізація. І я беру на себе сміливість сказати – в моєму та в моїх колег з Польського Ягеллонського університету розумінні – це стратегія, згідно з якою ми звертаємо менше уваги на колоніальний спадок, вибудовуємо свої стратегії, на основі власної цінності. І це повноцінне вибудовування самого себе на своєму корінні. І тут, у деколонізаційній стратегії важливий, як виборювання своєї території для себе самих зі сходу, так і з заходу. Це не означає, що це тільки опір східному колоніальному спадку, це десь в цілому. І смію забігти наперед: для мене особисто таким прикладом є діяльність Львівського академічного драматичного театру імени Леся Курбаса, персонально – вистави Володимира Кучинського. Зокрема, саме тому що вони вкорінені дуже глибоко в українську культуру, в бароковий світ. І це, власне, той стрижень, який забезпечує деколонізаційну самостійність стратегії. На цьому теоретичні міркування зупиняю, бо ми спробуємо поговорити про деколонізацію акторської школи. Не знаю, як далі це робитимуть мої колеги. Та на завершення свого коротко вступу скажу лише, що скільки живеш, стільки не перестаєш дивуватись: час і контекст визначає інший кут зору на те, що ти, здається, знав уже напам'ять. І коли ми багато говоримо про Леся Курбаса періоду “Березолію”, не намагаємося чомусь вчитатися, точніше, збагнути, що писав Лесь Курбас у 1917–1919-х роках; а насправді в Курбаса в текстах, які були опубліковані тоді, звучить відкритий антиколоніальний дискурс. Лесь Курбас звинувачує Росію, що український тогочасний театр – це наслідок антиукраїнського спадку. Дуже багато раптом для мене відкрилося цього антиросійського відвертого змісту в ранніх публікованих текстах Курбаса.

Але водночас у нього надзвичайно сильною є деколонізаційна складова (тоді ще цього терміна не було): Лесь Курбас говорить про те, що “це поворот до Європи, але не тільки до Європи, а й до самих себе”. Ось що означала деколонізація на думку Курбаса в той час, коли він про це пише. Але він і знаходить свій термін для цього. Режисер називає це “знаціоналізувати” український театр, українську культуру, українське життя. Для того, щоби збагнути дослівну резонансність слів Курбаса, я просто запропоную лише одну цитату, датовану вереснем 1918 року: “Як галич, насунули на Україну, на готовий хліб приятелі з півночі. Як голодні круки, літають над окривавленим тілом України і клюють, впиваються в очі, в серце. Під’їдають дерево культури України, вулканічною лавою кидають розтоплене залізо на молоді паростки проявів нашого національного життя”. Це не потребує коментарів. Я на цьому хочу завершити і надати слово Ірині Чужиновій.

І. Чужинова: Театрознавці завжди відчувають вину саме перед акторським мистецтвом. Тут з одного боку є фахова етика, тому що, мабуть, якнайдалі від теорії стоїть акторська практика, отож дуже важко досліджувати щось, не маючи певного досвіду. Були спроби в Університеті Карпенка-Карого “помирити” з цим театрознавців, запрошували на акторські тренажі, але ніхто не ходив. Тому власне, завжди, коли говоримо про акторське мистецтво, відчуваю себе трошки “не за фахом”. З іншого боку – в нас є дати, одну з яких ми точно згадаємо, це сторіччя театру “Березіль”. У нас є своєрідні “десятирічки Курбаса”. Для мене вони почалися з 2006 року, тоді відбувалася конференція в Національному центрі театрального мистецтва імени Леся Курбаса, Майя Гарбузюк була запрошена, мала прекрасну доповідь про Айнштайна і Леся Курбаса, про те, як нові знання заходять у театр. Моя керівниця, яка все життя присвятила вивченню спадщини Леся Курбаса й історії “Березолію”, придумала, як на мене, геніальний термін “Березільська культура”, що визначає саме явище. – Наталя Петрівна Єрмакова виступала на цій конференції з достатньо контроверсійною, небезпечною темою, вона говорила про педагогіку. Оскільки на конференції були присутні практики театру, доповідачка отримала не подяку, а індуктиви: “ну так де ж ваші методички, ваші книги? Чому ви досі не поновили систему Курбаса? Чому досі система Курбаса не введена в практику вищої школи?”. Наталя Петрівна відповідала, в принципі, все те, що вона завжди говорить, просто вона не так наполегливо це говорить. У відповідь Наталя Петрівна Єрмакова сказала режисерам: “але ж немає системи Курбаса”. І це викликало ще більшу бурю негативу. Тобто це звучало як спростування взагалі самої думки, що Курбас був першим засновником. Наталя Петрівна намагалися делікатно пояснити, що вона має на увазі, але її навряд чи почули. Однак насправді мене так само виховували з цією думкою, що системи не існує. Приблизно п’ять років тому в Санкт-Петербурзі вкотре відбулася історична подія: чергова конференція, присвячена системі Станіславського. Основною тезою конференції було те, що віднині ми говоримо не “система Станіславського”, а “метод Станіславського”. А що це означало? Означало позбавлення універсальності та геліоцентризму, “центризму” Станіславського. Тобто, фактично трошки пізніше, ніж ми, росіяни дійшли висновку, що системи не існує. Існує метод – те, про що й говорила Наталя Петрівна значно раніше, але це прийняли дуже негативно. Що ми хочемо добути з оцих, власне, уроків Курбаса? Ми починаємо з Мистецького Об’єднання “Березіль”, тому що саме там зародився якийсь систематичний процес. Звісно, Наталя Петрівна пише, що це був грандіозний

педагогічний експеримент. Тому що одночасно було засновано кілька напрямків з підготовки не просто фахівців, а лідерів напрямків, лідерів покоління. Всім їм одразу прогнозовано майбутнє керівників театрів, очільників цехів театрів тощо. І власне, 1922 року, в МОБі (Мистецьке Об'єднання "Березіль") вже був започаткований принцип, який сьогодні дуже відомий, дуже популярний і про нього ми сьогодні багато говоритимемо, тобто *Life long learning* – навчання рівне життю. І далі, в цитатах з протоколів режлабу ми бачимо ствердження відсутності ієрархії. Тобто, це 1922 рік, коли фактично стверджено те, що пише через 80 років Жак Рансьєр, якого ми всі сьогодні цитуємо: емансипація глядача, горизонтальні зв'язки в театрі. Власне, оці горизонтальні зв'язки ідеї ієрархії – немає центру, немає вчителя. Вчитель – це ви ситуативно. Відповідно, цей принцип, закладений в Мистецькому Об'єднанні "Березіль", був чинний до кінця сезону 1925 року, до того моменту, коли театр переїжджає до Харкова. Хоча насправді МОБ закінчився раніше, проіснувавши 2 роки, потім закінчилися гроші, і МОБ фактично перетворився на стаціонарний театр. Але цей принцип – він і тоді був таким зрозумілим, і ми його так само сьогодні пропускаємо. Коли ми хочемо системи, ми хочемо вчителя, ми шукаємо Курбаса передусім як постать учителя. Ми хочемо знайти відповіді на питання, щоб ті відповіді були конкретними, однозначними і пропонували якусь зрозумілу систему. Ось чому ці відповіді отримуємо дуже повільно, тому що принцип не передбачав цього. Далі, якщо ми подивимося на дисципліни, зафіксовані Максимом Шатувльським, то це вже про розгорнуту діяльність МОБу. 1923 рік. Тепер це фактично відомо всім, ми знаємо, з якою увагою дбали про фізичну підготовку актора, знаємо, що пластика, акробатика, гімнастика, спорт – це різні напрямки, хоча десь суміжні, але пластика – це не акробатика, акробатика – не гімнастика, а гімнастика – не спорт. Далі йдуть голос і дипломатія окремо, звук і слово розведені окремо, системи виховання актора – "мімодрама" та "міміка". А тут, якщо дозволите, абсолютно профанне зауваження – система античного театру. Згадайте міми і пантоміми. Міми зі словами, а пантоміми безсловесні. Ось вам і термін "мімодрама" – тобто в мімодрамі, в етюдах ми використовуємо слово. В міміці, мабуть, слів не було. Хоча, знову ж таки, слід відтворити ці вправи. Вправи монологічні, рисунок ролі, композиція ролі.

Далі йдуть теоретичні дисципліни, те, про що теж важливо говорити, про інтелектуальний розвиток актора. За великим рахунком, якщо подивитися сучасні освітні програми будь-якого факультету акторського мистецтва, вони наближені до цього. Тобто тут немає жодних особливих відкриттів. Але тим не

менше, ми продовжуємо шукати цей метод навчання актора. Я можу не мати рації, але мене абсорбує припущення, що системи нема, а методів багато. І, власне, про це написана книжка Наталі Петрівни "Березільська культура". Немає сенсу її цитувати, тому що вона розлога, її краще читати і бачити, вона є у відкритому доступі. Але думка, яку обстоює Наталя Петрівна, засаднича для цієї праці з тим, що все це – інструменти навчання. А на що спрямовані ці інструменти – об'єкт увесь час змінний. Тобто, якщо нам потрібна комедія *dell'arte*, ми беремо фокус на комедію *dell'arte*, античного театру – античний театр. Нам потрібні експресіоністичні вистави з масовкою, яка працює як одна людина, – і ми намагаємось через ці інструменти опанувати новим якимось методом. І це насправді один із небезпечних моментів, чому Курбас важко описується в двох або трьох словах. Для того, щоб відірватися, потрібна була дистанція. І теза Курбаса про подолання трьохсотлітньої прірви за 10 років. Тобто оця дистанція, вона нарощувалася миттєво. І щороку виникали знакові вистави, жодна не схожа на іншу. А Курбас буквально за шість років змінив кілька напрямків роботи, і це теж дуже важко осмислювати і говорити про те, що є якийсь єдиний метод. У нас є інструменти, принцип самонавчання, принцип деієрархічних стосунків, і є фокус на універсального актора, про якого дуже багато написано.

Моя наступна теза про те, що ось ці засадничі історії в самій педагогіці Курбаса засвідчують, що система не монолітна, вона відкрита. Ця відкрита система готова до інтеграції та комбінації з іншими методами, тобто вона інтегративна. І це дуже важливий феномен, тому що український театр і всі культурні системи, які перебувають під тиском, завжди закриті, тому що культура потребує захисту і самозахисту. Тому український театр так повільно відкривається. В нас завжди є страх втрати ідентичності. Нам здається, що ми з кимось асимілюємося і втрачимо те, що в нас було. Ця система працює по-іншому. Це український театр, готовий зараз співпрацювати з будь-чим і переробляти це на власний досвід. Слово "досвід" – теж дуже важливе слово для театру Курбаса. Але він не придумав свій термін, насправді для цього і називається "знаціоналізувати" український театр. На підтвердження цієї теми маємо історичні факти: 1928 рік, в Москві створюється українська театральна студія імені Леся Курбаса. Про діяльність студії нічого не написано з новітніх розвідок. 1928 рік – це також рік заснування двох українських театрів – у Ленінграді і Москві. Це рік, який можна порівняти зі станом важкохворого, коли настає раптове полегшення, та насправді це ознака того, що агонія наближається. Власне, 1928 рік можна порівняти з отим порівняльним моментом, коли ще мрія існува-

ла, але тим не менше 1928 рік – це рік надії. Надія спонукає українських активістів у Москві створити українську театр-студію (УТС) з метою відкриття державного українського театру і державної української капели. Ініціаторами цього були Кость Буревій, відомий як письменник, і грандіозний містифікатор Едвард Стріха. Кость Буревій, зокрема, цікавий і як автор ревію “Чотири Чемберлени” (1931). Він познайомився з Курбасом набагато раніше, ще у 20-х роках. Буревій писав листи Курбасові з пропозицією виділення творчих одиниць для театральної студії. Що відповів Курбас, ми можемо здогадатися, адже з “Березолі” туди ніхто не приїхав. Але учень мансуровської студії Натан Тураєв очолив українську студію імени Леся Курбаса в Москві. Його дружина Анна Бегічева стала режисеркою цієї студії. Решту прізвищ викладачів досі ще не з’ясовано, але є припущення, що серед викладацького складу студії було багато випускників Вахтангова і Мейерхольда.

Започаткування цієї студії – це використання інструментів Курбаса для побудови чогось українського. З переліку дисциплін (ритмопластика і акробатика, спів і музика, українська література, історія театру, морфологія театру, українська мова, політграмота, хоровий та народний спів) бачимо, що орієнтація була на дисципліни МОБу, які ми вже згадували.

Життя української театральної студії імени Леся Курбаса в Москві – це спроба реконструювати педагогічну модель далеко від України і підтвердження тези відкритості цієї педагогічної системи. В неї можуть увійти і не учні Курбаса, але щоб працювати в тому руслі і працювати на українську культуру.

Улітку 1928 року студійці приїжджали на канікули в Україну, де знайомилися з Лесем Курбасом і акторами-березильцями, відвідували театральної школи імени Миколи Лисенка, зустрічалися з Миколою Садовським та мали студійну роботу в монастирі біля м. Ржищев (Київська обл.). Завдяки тому, що студійці приїхали в Україну, Оксана Буревій залишає нам опис мімодрам. Це дискусійний інструмент, за описом дуже схожий на етюд, універсальна категорія для демонстрації тих навичок, які здобувають актори. Збереглося три приклади мімодрами з української театральної студії імени Леся Курбаса. Перший приклад: “Студієць Піцик: в’язень інквізиції, замуrowаний в кам’яній в’язниці, з якої нема виходу, лише високо-високо є вікно, з якого ллється денне світло. Від того вікна в’язень не зводить очей і раптом вирішує до того вікна дістатися. Він біжить по стіні до вікна, раз,, ще раз, вже близько. Нарешті він добігає до вікна, на секунду там завмирає, і ми віримо що він врятувався.” Ось один з прикладів мімодрами, показаної в монастирі біля м. Ржищев. Наступний приклад: “Студієць Романенко поставив мімодраму

“Бал”. Він відібрав кілька пар, надав кожній іншого характеру. З кожним танцем мінялася епоха, манери та убрання (яке було уявне, всі танці виконувалися в трусах і майках). Закінчувалася сценка трагічно – героїня губила штанця і засоромлено тікала. А за нею, зі штанцями біг її кавалер”. Ексцентріяда, яка так само присутня, як фокус уваги в “Березолі” тут так само зберігається.

Третій приклад мімодрами: “П. Редько грала перекупку з вишнями на базарі. Її люті не було краю, коли панок перепробував усі сорти вишні, добре наївся, а тоді купувати ягід не став, бо погані. Вона лаяла його, грозила кулаком, і не жаліючи товару, закидала його вишнями”.

Власне, про акторку Редько ми знаємо, що вона дуже сподобалася Лесю Курбасу, він рекомендував їй вступати в театральної школу імени Миколи Лисенка. Отже, ми бачимо, що в мімодрамах використовуються абсолютно різні підходи для того, щоб зробити історії.

До речі, Йосип Гірняк у своїх споминах розповідає, що таке мімодрами, і пояснює, що Курбасу було важливо зафіксувати оце перебування в ритмі, наміченому уявою. Переконатися, що актор вміє побудувати сценарій власних дій подумки і відтворити їх.

Репертуар української театральної студії імени Леся Курбаса – це суміш української та світової класики за принципами театру “Березіль”. Це відкрита, україноцентрична система з опорними точками на українських творах. Тим не менш, студійці працювали з твором Пушкіна “Бенкет під час чуми”, здійснивши самостійно український переклад.

Студія проіснувала до 1930 року. Але ще у 1929-ому до студії приїжджає та очолює її Валерій Інкжинов. А 23 листопада 1930 року, на нараді в секторі мистецтв при наркомпросі РРФСР постановлено зробити УТС (українську театральної студію) пересувним театром, що мав би працювати на периферії – в Сибіру або на Північному Кавказі. На цій же нараді було категорично сказано, що в Москві та Ленінграді не можуть існувати театри національних меншин СРСР.

Оксана Буревій дуже коротко і схематично змальовує шляхи цих студійців. Когось із них репресували, хтось повернувся до Харкова і працював в театрі Революції (після 1930 року). Їх історія потребує подальшого дослідження.

Власне, бачимо, що система Курбаса прозора, відкрита і передбачає можливість використання як інструмента для здобуття нових методів і для розвитку. Саме так написано в маніфесті МОБу: “Березіль” – це рух. І це те, що спонукало весь час рухатися вперед і не зупинятися на одній точці. Після 1940 року, ми зупинилися на одній точці – системі Станіславського; її нав’язували як канонічний текст, для пояснення того,

що таке театр та актор. Далі відбулася монополізація режисурою здобутків Станіславського, який присвятив свій доробок акторам. Насправді ця “церква Станіславського” – абсолютна методологія побудови релігії: в нас є святе письмо (система Станіславського), в нас є режисери, які монополізують систему як священники. Так почала вибудовуватися ієрархічна система в театрі, де режисер має владу, бо в нього є монополія. Втім, сам Костянтин Станіславський сприймав свою працю як метод, як один з варіантів, готових до трансформації.

Олег Стефан: Я вважаю, що посили Станіславського є значно глибшими і не розраховані на творення тоталітарного, єдино правильного шляху. Дослідження Станіславського повинні бути присутніми в основах навчання як одне з джерел. Мабуть, якби Костянтин Станіславський та Лесь Курбас могли зустрітися, я думаю, вони б знайшли спільні ідеї та одночасно збагатили б один одного своїм досвідом. Недаремно ж Станіславський запрошував до себе на постави Гордона Крега.

Я би хотів почати з подяки Олегу Онещаківі – моєму колишньому студентові, колезі по театру, а пізніше і по викладанню. Зараз він у ЗСУ, але у своїй педагогічній діяльності він продовжує формувати унікальні програми для дітей, зокрема як педагог відомої у Львові Школи вільних та небайдужих, яка має мистецький напрям. Власне, саме Олег Онещак спровокував мене на думку щодо формування певної програми акторської школи. Тезово я вже почав писати, втілювати цю ідею в життя. Я вважаю, що сучасна програма акторської школи повинна будуватися на подібних засадах, які використовує Олег Онещак у створенні програми для дітей. Йдеться про те, що його програма спрямована на виховання вільної особистості. Дитина повинна вільно виявляти свою індивідуальність і розкривати себе як особистість. Вища школа повинна підхопити цей напрям. Колишня система виховання актора побудована на тому, аби навчити студента ремесла: все розділено за предметами, професія розчленована на танець, пісню, мову, голос. Але хотілося б дати студентам більше свободи та можливостей для реалізації. Хотілося б, щоб за всім цим не було втрачено головне – ЛЮДИНА. І в цьому ми можемо їм допомогти.

Спершу я хочу розповісти про ПОСЛІДОВНІСТЬ системи викладання і ЦІЛІСНІСТЬ. Виходячи з власного досвіду, скажу, що ми підходимо до справи виховання студента поетапно, з курсу на курс, “за епохами”: 1 курс – Античність (Греко-Римський світ); 2 курс – Середньовіччя, Ренесанс; 3 курс – Бароко, Українська та Європейська драма XVIII–XIX ст. (залежить від майстра і від поставлених акцентів);

4 курс – Сучасна драма XX ст. (залежить від майстра, як він бачить розвиток своєї групи). Для мене це залишається принциповим. Але не лише через те, що це послідовність у практичному ключі, але й тому, що так студентові викладається теорія: історія театру, історія літератури.

Доречно, мабуть, поєднувати теоретичні дисципліни з практичними. Мені йдеться про те, щоб семестрові теми теоретичних дисциплін збігалися з темами практичними. Наприклад, якщо першокурсники працюють з темою Античності – з історії театру вони також детально вивчають античність та всі її прояви. Наскільки мені відомо, зараз в університетах студенти акторських спеціальностей мають дисципліну історії театру тільки 2 роки. Я вважаю, що варто розподілити цей курс на чотири роки навчання. Це був би органічний комплексний підхід до теорії та практики. Розглянемо цей підхід на прикладі програми першого курсу.

Комплексність тут залежить від якісної співпраці викладачів акторської групи: керівник курсу – (як ідейний куратор), куратор завдань з майстерності актора та сцен.мови. Асистент керівника курсу – відповідальний у завданнях з майстерності актора і тренінгу Викладач сценічної мови – відповідальний у завданнях сцен.мови і тренінгу. Троє майстрів, що працюють узгоджено і в межах спільної програми. У який період навчання у студентів є найбільша мотивація? Це перший та другий курси навчання. Власне, тоді студент більш активний, має бажання довести собі і іншим, на що він спроможний, переконатися у тому, чи він не помилився у виборі професії. Виховання актора повинно починатися відразу з високої планки.

Після успішного вступу, але ще до початку навчального року, студент вже мав би отримати перше завдання, яке стане впровадженням у роботу зі сценічної мови. У часі аналізу та роботи над першими уривками тексту студенти вже повинні мати тренінги зі сценічної мови. Так розробляється матеріал сценічної мови, паралельно з чим студент починає “говорити”. На відміну від радянської школи, де студент протягом всього першого курсу, не враховуючи вправ, залишався “німим”. І тут ми спираємося на формулу, яку розробив Лесь Курбас – Розумний Арлекін.

Сучасна молодь активно включається в навчальний процес. Вона готова говорити і має що сказати. Викладач має йти за студентами, давати їм свободу та допомагати їм. Паралельно з роботою над сценічною мовою, дисципліна “акторська майстерність” вимагає постійних тренінгів. Але постає питання: які мають бути ці тренінги? Тут виникає методологічний провал в сучасній українській акторській школі. Це та відмінність, що існує між радянським підходом до

навчання та тим підходом, який ми намагаємося сьогодні розробити. Яким я бачу тренінг для студентів сучасної акторської школи? Ось кілька тез із цього приводу: “Це те, що пробуджує тіло, душу, розум актора. Оживає уява актора, емоція, пам’ять тіла. Ці речі взаємопов’язані: уява, емоція пам’ять. За обставин звичайного життя вони “сплять” або оживають хаотично, імпульсивно. Тренінг – це робота актора з собою, як з інструментом...”. Говорячи про таку роботу, зауважимо, що актор повинен працювати з собою саме як з інструментом. Бо в різних видах мистецтва є свої інструменти. В мистецтві актора – ми є інструментами, наше тіло, його рух, психо-фізична поведінка, голос, емоції, думки тощо. З першого курсу має відбуватися розвиток і вдосконалення цих можливостей студента. Продовжимо: “Одним із основних завдань є “тотальна присутність” – відпрацьовується практика присутності “тут і тепер”. Людина, як правило, живе у думках. Вони, своєю чергою, пов’язані з мріями та спогадами, з минулим чи майбутнім. Отже, тренінг – це спосіб навчатися існувати у теперішньому. Це основний критерій, за яким ми можемо з’ясувати, чи є сценічний акт живим, а чи він мертвий. Тренінг – це територія довіри. Актор має внутрішній дозвіл на вихід за межі пристойного/непристойного, морального/аморального у фізичних та емоційних діях. Тренінг є місцем імпровізації, де актор має реальне відчуття свободи. Крок за кроком має зникати страх”.

Очевидно, все це є вправи, пов’язані з динамікою і грою. Під час тренінгу в студентів має прокидатися “внутрішня дитина” та гра. З іншого боку – це територія вправлення, ретельності, точного відтворення. Тут людина не лише відкривається сама, а також приймає та вивчає іншого. Тобто – через партнера ми можемо пізнавати себе. Це школа контакту на всіх рівнях. Постійне вправлення дає змогу усвідомити свого спостерігача, навчитися працювати з ним. Структури тренінгу є різні: індивідуальні, парні, групові, з лідером чи без лідера, контактні чи безконтактні, голосові, пластичні, фізичні, атмосферні тощо. Тренінг може також створюватися під певну виставу.

Повернімося до основ навчання студентів першого курсу. З чого починається тренінг? З тиші, з першого руху в тиші. З руху і павз, з хаотичного та впорядкованого руху, з руху індивідуального і спільного. З дихання самого по собі та під час руху, зі звуком та без. З кроку, двох, трьох – тихих та голосних, різних кроків. З погляду: миттєвого, тривалого, погляду на тіло та інші тіла. З дотику. Тренінг починається із забави, гри, повернення у дитинство та уяви: відчуття тепла, холоду, снігу, піску, лісу, степу; відчуття себе одухотвореним і неодухотвореним (живим / неживим) предметом тощо. Все це відбува-

ється в тренінгу. Спочатку ці завдання варто давати колективно, тоді студенти не відчувають страху. Вони можуть відкривати в собі нові можливості саме через інших. Виконуючи такі вправи, вони зосереджені на собі, але разом з тим не виконують конкретних вправ чи завдань – вони бавляться! З чого починається тренінг? Зі звуків: низьких та високих, тихих та голосних, імітацій голосів. Із атмосфер та вміння відрізнити та слухати ці атмосфери.

Тренінг – це те, з чого я починав кожне заняття з майстерності актора. Тому нам не варто боятися, що наприкінці першого семестру студенти не зможуть чогось представити чи показати. Коли ідуть тренінги – паралельно іде вивчення текстів і тем певної епохи, йде індивідуальна робота зі сценічної мови. А далі настає момент, коли тематичний текст студент вже проробив індивідуально. І тоді викладач має запитати студента: як він бачить цей текст у просторі? Чи може він когось впустити в цей матеріал? Саме в цей період можуть з’являтися ритми, музичні та пластичні композиції тощо. Хіба ми могли б подумати, що в матеріалі зі сценічної мови все це може бути?

Для мене є дуже важливим момент комплексного підходу, коли студенти виходять з роботою, і кожен із них має історію із, наприклад “Метаморфоз” Овідія. В результаті це складається майже у виставу, яка містить багато дійства. Там є те, що студенти можуть попередньо розробляти в тренінгах зі сценічної майстерності. Тобто комплексна робота з усіх дисциплін над матеріалом може вилитися в результаті у комплексний іспит.

Дуже важливо починати роботу зі студентами з епохи Античності та мітів. Це є базою нашої культури. Навіть сьогодні, в сучасній драматургії ми спостерігаємо аналоги історій, які вже бачили в мітах. Тому комплексний і послідовний підхід є засадничий для сучасної акторської школи.

Для того, щоб подолати прірву в національній акторській школі, нам потрібно створити програму з низки сесій для молодих діячів, для того, щоб передати колосальний досвід, який театру Кучинського в 90-х роках вдалося перейняти у Станевського та Гротовського й створити свої підходи, конфігурації до цього. Тому жоден актор Театру імені Леся Курбаса не підходить до роботи стандартно. Кожен виходить зі своєї природи та подачі.

Тому дуже важливо, що сьогодні ми вже виховали учнів, які мають свій погляд на такі методи роботи.

Тож після війни нам необхідно здійснити стрімке входження на територію тренінгів. Тренінги дають колосальні плоди, студенти відчувають зміни щотижнево, людина навіть видозмінюється фізично. Нам необхідно створити програму, тобто отримати фінансування і об’єднати зусилля всіх акторських

шкіл України, аби розробити курс цієї програми, яка би стала вступом до входження в професію актора як в інструмент і як в особистість. Починаючи пізнавати свою природу, ми створюємо самі себе.

Маємо повернутися до МІМОДРАМИ. Вона народилася у часи символізму та експресіонізму та допускає максимальну задіяність тіла актора, прояви тіла в різний спосіб у різних обставинах, і навіть у станах, чого категорично не можна було грати до цього. Мімодрама дозволяє проявляти через тіло стан людини: гнів, кохання, ревності, страх, тривогу, жагу, відважність... Все це можна “промальовувати”. Очевидно, мімодрама має багато спільного з принципами існування в пантомімі, але ми прибираємо закони пантоміми – специфічну ходу, жести тощо. Ми залишаємо в мімодрамі людину як таку. Ми розкручуємо її тіло до максимального прояву того, що їй треба проявити. Скажімо, у Черкашина був спогад про мімодраму в курбасівських студіях на тему “Хвиля”. Очевидно, що хвилі бувають різні, тому й етюди були різні.

Працюючи з першокурсниками в темі Античності, використовуючи до прикладу “Метаморфози” Овідія, беремо фразу: “Раз я вже в морі відкрите пустивсь і прийняв у вітрило / Вільні вітри, то скажу: в усім світі ніщо не є стале”. Як це зобразити? Я зупинився на “Я”, запропонувавши студентам показати варіанти їхнього “Я”. Кожен студент відтворив це по своєму. Як проявляється це “море”? Як студент його бачить? Який рух може передати твоє “море”? Як відтворити “пуститись в море”, “вітрила”, “вільні вітри”?... У мімодрамах ми можемо побачити, якого рівня уяви сягає той чи інший студент. За такою системою розробляються цілі тексти. У такий спосіб вони перетворюються на своєрідний пластичний танок, враховуючи досвід шкіл, які ми маємо після Курбаса (у Станєвського та Гротовського). Нам варто розуміти, що Курбас започаткував дослідження і пошук нашого методу. Ще не існувало цілісності в розумінні тренінгів, але народжувались вправи на пізнання тіла і голосу актора. У ХХ сторіччі український театр був змушений перебувати за межами загальноєвропейського театрального руху, з відомих причин. Сьогодні ми маємо повернутися до тих засадничих європейських основ та імплементувати їх у нашу природу. І тоді наша природа подарує нову квітку в сучасній театральній європейській культурі.

Коли студенти переходять на другий курс, я б радо продовжив роботу з ними через такий самий органічний комплексний підхід. Тобто, було б доречним присвятити цілий курс Відродженню. Матеріал для роботи зі студентами має залежати від майстра курсу. І не в тім річ, Шекспір це, чи Мольєр, чи Лопе

де Вега. У першому семестрі студенти можуть розбирати уривки, а в другому створити вже першу повну роботу. Іспити також повинні проходити відкрито та вільно. Ви, мабуть, пам’ятаєте наші іспити? Коли студенти мали по три покази під час кожного іспиту. Це дає їм змогу зрозуміти свої можливості та проаналізувати свої стани. На другому курсі у студентів не припиняються тренінги. І якщо на першому курсі студенти працюють як група, то система тренінгів наступного року має допомогти кожному з них випробувати себе в ролі лідера. Тоді ми й побачимо, як у кожного з них проявляється мова тренінгу. Це дає велику свободу студентам.

Майя Гарбузюк: Я хочу підкреслити, що саме студенти курсу Олега Стефана є викладачами тренінгів на нашій кафедрі. Це Андрій Петрук, який зараз у ЗСУ, Валерія Петрук, Василь Сидорко та інші. Система виховання актора, яку практикував Олег Стефан в контексті Львівського театру імени Леся Курбаса, довела свою продуктивність і працездатність. Що показово – випускники цього курсу адаптуються в дуже різні театральні моделі та дуже різні естетики. І, мабуть, це є ключовим моментом, що підкреслює універсальність і відкритість, про які ми сьогодні так багато говоримо в контексті нової освіти.

Юлія Коваленко: Олеже, питання в тому, як на зламі 80–90 років ти переходив від навчання в Інституті Котляревського [нині – Національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського] за системою Станіславського, хоча у вас була альтернативна дипломна вистава “Мина Мазайло”. Мені цікаво, як ти сам визначаєш, – де почалася твоя відкритість до нових методів?

Олег Стефан: Це нам уже відкривалося у 1987–88 роках, у перших текстах Гротовського (в концепції “вбогий театр”). Тоді я почав розуміти – треба рухатися в цьому напрямку. Далі – не одне вирішила сама доля. Дружні зв’язки театру Кучинського й театру Станєвського зробили свою справу. І хоч минуло вже багато років, але я ще можу зі своїми учнями “посіяти” ці зерна знань по всій Україні, це було б дуже добре для всіх шкіл.

А щодо адаптації студентів – вони ще на першому курсі мали перші спроби в пристосуванні до різного матеріалу. Тоді з ними паралельно працював над проектом Сашко Брама. Вистава “Диплом” була абсолютно протилежною до нашої навчальної програми. Це була провокативна робота, спроба сучасного документального театру, зовсім інші тексти та сенси. Але це було круто. Насправді, ми маємо пропонувати студентам такі інтеграції. Це також працює на послідовність та комплексність навчального процесу, як інструмент створення гармонійного українського митця.

Христина Лещук: Щодо підходу до навчання “від епохи до епохи” (за епохами), то такий метод роботи зі студентами дуже важливий. Але, вивчаючи античність, студенти-першокурсники зустрічаються з постдраматичним театром. У них може виникнути певна розгубленість: як осягнути поставлені освітні завдання? Я вважаю, що в такому разі дуже важливим є те, хто та як працює зі студентами, як ми вписуємо античність у сучасність. Адже студенти часто починають усвідомлювати актуальність вивченого на початку матеріалу лише на старших курсах. Отже, важливо актуалізувати мету для студентів, донести до них ідею, для чого їм необхідні знання античності.

Олег Стефан: Коли студент здобуває знання через зріз епох, він починає розуміти ті базові основи, на які спирається акторське мистецтво. Наскільки людство змінилося, що воно втратило – а що надбало й розвинуло. Через порівняння часів відбувається процес усвідомлення не стільки відмінності скільки подібності у всьому: в темах, характерах, поведінці, правилах, відбувається усвідомлення приналежності до традицій. Перші два курси навчання є найскладнішими як для студентів, так і для викладачів. Для викладачів вони навіть складніші, бо вони, як ніхто, усвідомлюють масштаб знань, що належить отримати студентам. Я не тривожусь за актуальність навчання “за епохами”. Коли мій курс починав навчання, студенти працювали з Сашком Брамою над сучасними темами. Це не заважало пірнати глибоко в ті часи, які їм зовсім ще не були відомі. І я згодний з тим, що, наприклад, дисципліна “історія театру” не повинна базуватися лише на європейському досвіді, навпаки – студенти повинні розуміти загальну картину західного та східного театрів.

Майя Гарбузюк: Знову ж таки, повертаючись до Леся Курбаса, згадуючи його реформування театральної освіти, варто згадати й підручник “З історії всесвітнього театру” Людмили Дмитрової. Один із розділів цього підручника присвячений українському театру, і це ціла історія розвитку театральної культури. Авторка розглядає український театр як частину світового театального процесу. Все це викладено єдиним наративом, і формує в уяві студента цілісну ментальну мапу. Колоніальний підхід відмітається сам собою.

Ірина Чужинова: Я викладаю історію театру як історію театральних систем. Будьмо відверті, в сучасних дослідженнях згаданий історичний підхід вже не використовується на повну силу. Кожна театральна система є унікальною та самотньою. Еволюція систем також має свої закони. Другий момент, на який мене надихнули міркування Олега Стефана, це те, що

ми всі зараз – “колективний Курбас”. І ця унікальна історія, що кожен режисер та актор – це метод. Ось у нас є пропозиція школи Олега Стефана, є пропозиція школи Дмитра Богомазова, є пропозиція школи Ростислава Держипільського, школи Стаса Жиркова, Тамари Трункової тощо. Коли ми говоримо про цей мікс та перетин, то згадаймо: ми колись обговорювали такий підхід до театрознавства. Підхід “театральна сім’я” повинен бути зруйнований. Наприклад, Сергій Васильєв пропонував запровадити систему щоденних семінарів для студентів-театрознавців, щоб кожного дня ці заняття проводив інший викладач. Завданням такої системи було запровадження обговорень вистав між студентами різних курсів та професорами. Для театрознавців дуже важливо чути думки різних людей, щоб сформувати критичне мислення.

Відповідно для акторів пропонували щось подібне, що вже активно практикується у світі. На тематичні заняття запрошують відповідних спеціалістів. Таку ідею колись пропонував Дмитро Лазорко. Він збирався поставити Кропивницького у стилі театру “Кабукі”, та йому вкрай бракувало акторів, які б розуміли систему такого театру. Якщо нам пощастить утвердити цю думку, ми зрозуміємо, що система є відкритою.

Майя Гарбузюк: Я додам кілька слів стосовно театрознавства. Зміна керівників та руйнування поняття “майстра” вже відбувається на нашій кафедрі. Цього року ми запровадили нову навчальну програму, яка передбачає зміну наукових керівників курсу кожного навчального року.

Ірина Чужинова: Я б додала останню тезу про те, що все в наших руках.

Поєднання теорії та практики – це грандіозна історія, яку потрібно реалізовувати. Сьогодні ми мали поставити питання та накреслити вектори, і мені здається, нам це вдалося.

Майя Гарбузюк: Якщо ми об’єднаємо свої зусилля, думаю, нам вдасться розпочати рух, який виведе до чогось, чого ми прагнемо. Дякуємо нашим спікерам – Ірині Чужиновій та Олегові Стефану. Сподіваюся, ми досягнемо визначення наступної теми, якої прагне наше театральное-педагогічне середовище.

Розшифрувала Юлія Рахно,

магістрантка кафедри театрознавства та акторської майстерності ЛНУ імені Івана Франка

Повна версія:

<https://www.youtube.com/watch?v=1R19APw2xgA>