

Цитування:

Меженін А. С., Цивата Ю. В. Специфіка майстерності актора в контексті постановок постдраматичного театру. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал.* 2021. № 2. С. 329-333.

Mezhenin A., Tsyvata Yu. (2021). Specificity of the actor's skill in the context of post-dramatic theater productions. *National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal*, 2, 329-333 [in Ukrainian].

Меженін Антон Сергійович,
асистент кафедри режисури
та майстерності актора

Київського національного університету
культури і мистецтв

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1164-6993>
antonmegenin1@gmail.com

Цивата Юлія Валеріївна,
асистент кафедри режисури
та майстерності актора

Київського національного університету
культури і мистецтв

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5288-0714>
yuliyatsyvataya@gmail.com

СПЕЦИФІКА МАЙСТЕРНОСТІ АКТОРА В КОНТЕКСТІ ПОСТАНОВОК ПОСТДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ

Мета статті – виявити особливості та визначити перспективний теоретико-практичний підхід до акторської гри в контексті специфіки постдраматичного театру. **Методологія** дослідження. Застосовано аналітичний метод для виявлення вітчизняних та закордонних наукових праць з теорії постдраматичного театру; метод системного аналізу та синтезу, завдяки якому розглянуто розроблені К. Станіславським підходи та методи майстерності актора в контексті драматичного і постдраматичного театру, з властивою їм своєрідністю; метод історико-культурологічного аналізу та компаративний метод, на основі яких виявлено відмінності акторської гри в постановках драматичного і постдраматичного театру. **Наукова новизна.** Досліджено майстерність актора постдраматичного театру; виявлено особливості акторського сприйняття та практики гри в перформативній практиці; запропоновано перспективний теоретико-практичний підхід до акторської майстерності, що відповідає специфіці постдраматичного театру; доведено доцільність використання окремих принципів системи Станіславського в пошуках нових прийомів гри актором постдраматичного театру. **Висновки.** Широкий спектр видів театральних практик на сучасному етапі розвитку виконавського мистецтва зумовив трансформації акторського сприйняття та гри. Постдраматичний театр пропонує глядачу не лише образ героя, але й особливе існування актора, що визначається як «присутність» і є результатом роботи над матеріалом, темою вистави. У контексті специфіки постдраматичного театру, на нашу думку, найдоцільнішим є проактивний підхід, що передбачає відмову від упереджень та дотримання єдиної системи, дискурсу чи практики і культивує критичне усвідомлення акторської гри як множинної та змінної. Такий підхід посприяє в момент виконання втіленню певного набору дій – історично та процедурно розглянутого і осмисленого актором «абсолюту», що при цьому є частиною множинності. Наприклад, дослідження виявило, що для розвитку майстерності актора в певних видах постдраматичного театру надзвичайно корисним є використання окремих аспектів системи Станіславського, зокрема надзвичайно важливим стає розвиток актором внутрішнього творчого стану тіла і розуму.

Ключові слова: постдраматичний театр, майстерність актора, «перформативне» існування, система Станіславського.

Mezhenin Anton, Assistant of the Department of Directing and Acting, Kyiv National University of Culture and Arts; Tsyvata Yuliya, Assistant of the Department of Directing and Acting, Kyiv National University of Culture and Arts

Specificity of the actor's skill in the context of post-dramatic theater productions

The purpose of the article is to identify the features and determine a promising theoretical and practical approach to acting in the context of the specifics of post-dramatic theater. **Methodology.** An analytical method was applied to identify domestic and foreign scientific works on the theory of post-dramatic theater; the method of systems analysis and synthesis, thanks to which the approaches and methods of actor's mastery developed by K. Stanislavsky are considered in the context of dramatic and post-dramatic theater, with their inherent originality; the method of historical and cultural analysis and the comparative method, on the basis of which the differences in acting in the performances of dramatic and post-dramatic theater are revealed. **Scientific novelty.** The skill of the actor of the post-dramatic theater was investigated; the features of acting perception and practice of playing in performative practice are revealed; a promising theoretical and practical approach to acting, corresponding to the specifics of post-dramatic theater, is

proposed; the expediency of using certain principles of the Stanislavsky system in search of new methods of acting by an actor in post-dramatic theater has been proved. **Conclusions.** A wide range of types of theatrical practices at the present stage of the development of the performing arts has led to the transformation of acting perception and acting. The post-dramatic theater offers the viewer not only the image of the hero but also the special existence of the actor, which is defined as "presence" and is the result of work on the material, the theme of the performance. In the context of the specifics of post-dramatic theater, in our opinion, a proactive approach is appropriate, providing for the rejection of prejudices and adherence to a single system, discourse or practice and cultivates a critical awareness of acting as a multiple and variable. This approach will contribute to the implementation of a certain set of actions - historically and procedurally considered and comprehended by the actor "absolute" while being part of the plurality. For example, the study showed that for the development of the actor's skill in certain types of post-dramatic theater, it is extremely useful to use certain aspects of the Stanislavsky system, in particular, the development of an actor's inner creative state of body and mind becomes extremely important.

Key words: post-dramatic theater, actor's skill, "performative" existence, Stanislavsky's system.

Актуальність дослідження. Розвиток новаторських явищ сучасного театрального процесу, безпосередньо пов'язане з майстерністю актора, не зважаючи на домінування в постановках передових технологій. Відповідно до тенденцій розвитку світового театрального мистецтва, на сценах переважають постановки, далекі від традиційної режисури – в них не стільки ілюстровано ідею автора літературного першоджерела, скільки репрезентовано широке коло режисерських інтерпретацій та творчих пошуків. Відповідні трансформації торкнулися методів і прийомів акторської гри, що зумовлено в тому числі і розширенням сценічного простору – особливості змісту та форми перформативних постановок, постановок імерсійного театру, «site specific», квест-постановок, постдраматичних експериментів та ін. змушують актора шукати нові прийоми гри.

Не зважаючи на активне звернення представників сучасного українського сценічного мистецтва до практики постдраматичного театру, підготовка актора у вищих мистецьких навчальних закладах лишається заснованою на теорії театру драматичного. Позиціюючи українську театральну школу як динамічний інститут, що вимагає постійного оновлення, переосмислення традиційних положень та розширення теоретико-методологічної бази відповідно до тенденцій розвитку сценічного мистецтва, вважаємо актуальним та необхідним дослідити специфіку акторської майстерності в контексті постдраматичного театру.

Аналіз публікацій засвідчив, що проблематика постдраматичного театру останнім часом викликає значний інтерес у вітчизняному академічному вимірі. Зокрема, вітчизняними культурологами, театро- та мистецтвознавцями активно досліджуються питання розвитку постдраматичних

театральних практик та специфіка їх функціонування у сучасному вітчизняному культурно-мистецькому середовищі. Назвемо для прикладу дослідження та наукові публікації О. Апчел «Документальний театр у контексті сучасної культури» [1], А. Баканурського «Українська режисура в контексті постдраматичного театру» [2], О. Лачко «Ознаки постдраматичного театру в українській мистецькій практиці початку ХХІ століття» [3]. Проте особливості акторської майстерності в постановках постдраматичного театру лишаються недостатньо висвітленими і вимагають детального дослідження.

Виклад основного матеріалу. Відомий історик театру Б. МакКонашик стверджує, що «театр не є звичайним явищем, що просто відображає та виражає певні реальності, скоріше, як вид соціокультурної практики театр являє собою складну мережу конкретних інтерактивних практик (режисура, сценографія, акторська майстерність, драматургія та ін.), що сприяє формуванню та втіленню «я», а також історичних подій і стосунків» [10, 18].

Для сучасного актора, який стикається з широким спектром видів театральних постановок і перформансів, акторське сприйняття та практики гри – це складний, безперервний набір інтелектуальних та психофізичних переговорів, що відбуваються між одним «я» та багатьма конкуруючими парадигмами і дискурсами дії / перформансу. Ф. Зарілі наголошує, що для актора моменти переосмислення є часом, коли практика і думка кристалізуються в провітлення, що прояснює втілену практику і техніку виконання [14, 2].

Деякі дослідники характеризують феномен акторської майстерності як особливу форму оповіді, що здійснюється актором за бажанням з метою передачі гностичної та емоційної інформації аудиторії словом, жестом та позою в художніх межах. Ця форма

поведінки є «репрезентацією» - грою – «природної» – спонтанної або реальної – поведінки, від якої воно відрізняється власною просторово-часовою структурою та фізіологічною інтеграцією [8, 197].

У драматичному театрі завдання спрямовані на внутрішню та зовнішню дію п'єси (на активізацію навмисних дій та бажань героїв). Вистава драматичного театру складається з відрепетируваного матеріалу, який повторюється протягом кількох вистав, для того, щоб послідовно увійти в стан творчого потоку, драматичний актор повинен вміти створювати в кожній виставі ілюзію того, що персонаж переживає свої обставини і почуття тут і зараз [10, 20]. Граючи роль і, водночас, лишаючись собою, актор діє, репрезентуючи чуже життя персонажу, як своє власне, а розказана у виставі історія сприймається та співпереживається глядачем лише за умови достовірності втілення актором переживань героя.

Характерний для сучасного етапу підхід психологічного реалізму до побудови театральних персонажів особливо сприйнятливий до дуалізму тіло-розум. Риторика і семантика, що використовуються для уявлення процесу «створення персонажу», зазвичай створюють враження, що персонаж є об'єктом, який логічно сконструйованим розумом, а потім переміщеним в тіло. На практиці обговорення процесу засобом якого персонаж стає корпоративним не існує. За К. Станіславським та відповідно до розробленого ним методу фізичної дії, актор має розуміти власну роботу як ремесло, розпізнаючи персонажа як фізичну партитуру, що вимагає спеціальної обробки: «Зайві жести еквівалентні сміттю, бурду, плямам. Акторська гра, завалена безліччю жестів, буде схожа на цей брудний аркуш паперу. Відповідно, перед тим як він розпочне фізичні інтерпретації... він повинен позбавитися всіх зайвих жестів. Неконтрольовані руху, якими б природними вони не були для самого актора лише розмивають сенс його ролі, роблять його виконання неясним, одноманітним і неконтрольованим» [5, 69]. Протягом останнього періоду діяльності, К. Станіславський прагнув за допомогою методу фізичних дій подолати те, що відділяло «розум від тіла, знання від почуттів, аналіз від дії» [7, 66]. На сучасному етапі під час навчання актора аналізу тексту присвячено незначна кількість часу, натомість зроблено акцент саме на пізній метод фізичних дій К. Станіславського та активний аналіз, в

якому фокусується увага на «дії, переживанні, грі» [12, 255].

Натомість постдраматичний театр пропонує глядачу не лише образ героя, але й особливе існування актора, що визначається як «присутність» і яке є результатом роботи над матеріалом, темою вистави.

За Х.-Т. Леманом «актор постдраматичного театру – зазвичай більше вже не виконавець ролі (actor), а творець перформансу (performer), що представляє глядачу своє буття на сцені (...). В перформансі, рівно як в постмодерністському театрі, на перший план виходить «liveness», провокативна присутність людини замість втілення образу» [11, 242–243]. Т. Крослей стверджує, що відмінності між драматичним і постдраматичним театром зазвичай співпадають з відмінностями між акторською грою та перформансом – замість гри на основі персонажів постдраматичний театр нерідко переймає гру персонажів або стратегій, заснованих на завданнях, які виконавці розігрують як «самих виконавців» і зазвичай без проєкції емоцій, що є центральною для драматичної гри [10, 21]. О. Лачко, досліджуючи ознаки постдраматичного театру в українській мистецькій практиці початку ХХІ ст., наголошуючи на кардинальній зміні ролі автора літературного твору, режисера та актора як основних морфологічних одиниць театрального мистецтва, стверджує, що актор замість виконавця стає співавтором постановки і передає власні особистісні рефлексії глядачу [3, 67]. К. Левшин наголошує, що на відміну від драматичного театру, головною ознакою якого є створення автором психологічно справжнього образу ролі та репрезентація досвіду персонажу («тут і зараз» переживання розказаної в п'єсі історії), в постдраматичному театрі актор представляє глядачу власне «перформативне» існування. Відповідно, на відміну від драматичної традиції, в якій пріоритетом є перевтілення, в естетиці перформативності головним виконавським завданням є актуалізація ролі [4, 7–8].

Існують аналоги та відмінності між «реальною» поведінкою та грою – вони мають схожі ефекторні патерни і здійснюють схожий вплив на глядача. Вони відрізняються стимулами, що їх запускають, а також внутрішніми фізіологічними та суб'єктивними станами, які їх супроводжують. Наприклад, в спонтанній емоції мотогенна стимуляція відбувається з «реального» світу, зовнішнього або внутрішнього: в «уявній» або «відіграній»

емоції стимул йде від тексту, і реакція виконується добровільно в заздалегідь визначеному місці і в запрограмований момент часу. Таким чином, емоційна поведінка, виражена на сцені, не може бути еквівалентною спонтанній емоції.

Водночас провідний теоретик постдраматичного театру Х.-Т. Леманн робить акцент на живості театральної події, в якій живість стає її матеріалом, а не елементом, що подавляється вигаданим «текстокосмосом». Таким чином він підкреслює «зміну часу, що поділяється виконавцями та глядачем як принципово відкритий процес» [11, 155] і наголошує, що постдраматичний театр не може повністю уникнути репрезентативного апарату, коли відрізняє його від живого мистецтва на основі процесу повторення, ворожого всій театральній постановці (тоді як живе мистецтво спрямовано на реалізацію унікальних моментів), і, за його поступом, постдраматичний не означає театр, який існує за межами драми «без жодного відношення до неї» [11, 137].

Отже, специфіка постдраматичного театру, який багато теоретиків і практиків сценічного мистецтва ХХІ ст. розглядають не як такий, що радикально заперечує театр драматичний, а як його органічне та споріднене продовження, що несе в собі всі закладені «батьківські» риси (вони не завжди чітко переглядаються, але завжди присутні) [4, 7], сприяє розширенню можливостей майстерності актора – в практиці перформативного існування актор набуває можливість істинного перетворення в «події».

Подібні твердження зумовлює важливість розгляду цінності застосування системи Станіславського до роботи постдраматичного театру, як «театру не сенсу, а інтенсивностей, присутніх афектів» [11, 37], який породжує «інтенсивності та стани настрою, а не емоції, що сприяють розвитку характеру або лінійного сюжету» [6, 19], зокрема в контексті використання живого переживання в межах постдраматичного театру як потенціального аспекту його драматургії.

На думку зарубіжних дослідників Б. Мерлін та Ш. Карніке, система Станіславського надзвичайно доцільна для використання в ряді театральних форм і поза межами психологічного реалізму [12; 9], а Г. Стівенсон припускає, що ця система може застосовуватися не лише до форм у межах драматичної традиції, але і до постдраматичного театру [13].

Не зважаючи на те, що постдраматичні підходи до перформансу та методологія К. Станіславського вкорінені в різних виконавських традиціях, вони обидві зазвичай вимагають, щоб виконавець діяв на сцені на основі власного життєвого досвіду. Наприклад, акторська майстерність деяких сучасних виконавців презентує поєднання поетики невдач з психофізичним драматургічним підходом, що може узгоджуватися з концепціями К. Станіславського про афективну пам'ять і активний аналіз. Окремі перформативні практики являють собою корисний практичний приклад, що кидає виклик бінарній опозиції між драматичним і постдраматичним як такою, що є домінантною в сучасних театральних дослідженнях, а застосування аспектів системи Станіславського в поєднанні з нюансами когнітивної нейробіології посприяє розширенню кругозору теоретизування постдраматичного театру та практики театру драматичного.

Наукова новизна. Досліджено майстерність актора постдраматичного театру; виявлено особливості акторського сприйняття та практики гри в перформативній практиці; запропоновано перспективний теоретико-практичний підхід до акторської майстерності, що відповідає специфіці постдраматичного театру; доведено доцільність використання окремих принципів системи Станіславського в пошуках нових прийомів гри актором постдраматичного театру.

Висновки. Широкий спектр видів театральних практик на сучасному етапі розвитку виконавського мистецтва зумовив трансформації акторського сприйняття та гри. Постдраматичний театр пропонує глядачу не лише образ героя, але й особливе існування актора, що визначається як «присутність» і є результатом роботи над матеріалом, темою вистави.

У контексті специфіки постдраматичного театру, на нашу думку, найдоцільнішим є проактивний підхід, що передбачає відмову від упереджень та дотримання єдиної системи, дискурсу чи практики і культивує критичне усвідомлення акторської гри як множинної та змінної. Такий підхід посприяє в момент виконання втіленню певного набору дій – історично та процедурно розглянутого і осмисленого актором «абсолюту», що при цьому є частиною множинності. Наприклад, дослідження виявило, що для розвитку майстерності актора в певних видах

постдраматичного театру надзвичайно корисним є використання окремих аспектів системи Станіславського, зокрема надзвичайно важливим стає розвиток актором внутрішнього творчого стану тіла і розуму.

Література

1. Апчел О. А. Документальний театр у контексті сучасної культури : автореферат дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01 / Харківська державна академія культури. Харків, 2014 22 с.
2. Баканурский А. Украинская режиссура в контексте постдраматического театра. Курбасівські читання : наук. вісник. Київ : Нац. центр театр. мистецтва ім. Леся Курбаса, 2010 № 5 : Театральна режиссура ХХІ ст. : метаморфози професії. С. 38–52.
3. Лачко О. Ю. Ознаки постдраматичного театру в українській мистецькій практиці початку ХХІ століття. Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. 2020. № 2. С. 64–69.
4. Левшин К.Н. Тенденции постдраматического театра и перформативности в практике российской традиционной театральной школы в период 2000 – 2015 гг.: автореферат дис. канд. искусствоведения : 17.00.01 / Российский институт театрального искусства – ГИТИС. Москва, 2017. 25 с.
5. Станіславський К. С. Моє життя в мистецтві / пер. Ф. Гаєвського; за ред. І. Кочерги. Київ : Мистецтво, 1955. 479 с.
6. Bailes S. J. Performance Theatre and the Poetics of Failure: Forced Entertainment, Goat Island, Elevator Repair Service. Oxon/New York: Routledge, 2011. 256 p.
7. Benedetti J. Stanislavski: An Introduction. New York: Theater Arts Books, 1982. 102 p.
8. Bloch S., Orthous P., Santibahez G. Effector patterns of basic emotions. A psychophysiological method for training actors. In: Acting (Re) Considered : Theories and Practices. Zarrilli P. London : Routledge, 1995. pp. 197–220.
9. Carnicke S.M. Stanislavsky in Focus: An Acting Master for the Twenty-First Century. 2nd Edition. London, Routledge, 2009. 248 p.
10. Crossley T. L. Active experiencing in postdramatic performance : affective memory and quarantine theatre's wallflower. New Theatre Quarterly. 2018. Vol. 34. Issue 2. pp. 145–159. DOI: <https://doi.org/10.1017/S0266464X18000052>.
11. Lehmann H.-T. Postdramatisches Theater. London: Routledge, 2006. 506 p.
12. Merlin B. Beyond Stanislavsky: The Psycho-Physical Approach to Actor Training. New York: Routledge, 2001. 276 p.
13. Stephenson G. Stanislavsky and Postmodernism. MPhil. University of Birmingham, 2012. URL : <http://etheses.bham.ac.uk/3321/1/Stephenson12MPhil.pdf> (дата звернення: 20 березня 2021).
14. Zarrilli P. Acting (Re) Considered : Theories and Practices. London : Routledge, 1995. 378 p.

References

1. Apchel, O. A. (2014). Documentary theater in the context of modern culture. Abstract of Ph.D. Kharkiv: Kharkiv State Academy of Culture [in Ukrainian].
2. Bakanursky, A. (2010). Ukrainian directing in the context of post-dramatic theater. Kurbas readings: science. herald. Kyiv: Nat. theater center. art named after Lesya Kurbasa, no. 5: Theatrical directing of the XXI century. : metamorphoses of the profession, pp. 38–52 [in Russian].
3. Lachko, O. Y. (2020). Signs of post-dramatic theater in the Ukrainian artistic practice of the early XXI century. Bulletin of the Kharkiv State Academy of Design and Arts, no. 2, pp. 64–69 [in Ukrainian].
4. Levshin, K. N. (2017). Trends in post-dramatic theater and performativity in the practice of the Russian traditional theater school in the period 2000 – 2015. Abstract of Ph.D. Moscow: Russian Institute of Theater Arts - GITIS [in Russian].
5. Stanislavsky, K. S. (1955). My life in art. Kyiv: Art [in Ukrainian].
6. Bailes, S. J. (2011), Performance Theatre and the Poetics of Failure: Forced Entertainment, Goat Island, Elevator Repair Service. Oxon/New York: Routledge [in English].
7. Benedetti, J. (1982). Stanislavski: An Introduction. New York: Theater Arts Books [in English].
8. Bloch S., Orthous P., Santibahez G. (1995). Effector patterns of basic emotions. A psychophysiological method for training actors. In: Acting (Re) Considered: Theories and Practices. Zarrilli P. London: Routledge, pp. 197–220 [in English].
9. Carnicke, S. M. (2009). Stanislavsky in Focus: An Acting Master for the Twenty-First Century. 2nd Edition. London, Routledge [in English].
10. Crossley, T. L. (2018). Active experiencing in postdramatic performance: affective memory and quarantine theatre's wallflower. New Theatre Quarterly, Vol. 34, Issue 2, pp. 145–159. DOI: <https://doi.org/10.1017/S0266464X18000052>.
11. Lehmann, H.-T. (2006). Postdramatisches Theater. London: Routledge [in English].
12. Merlin, B. (2001). Beyond Stanislavsky: The Psycho-Physical Approach to Actor Training, New York: Routledge [in English].
13. Stephenson, G. (2012). Stanislavsky and Postmodernism. MPhil. University of Birmingham, 2012. URL : <http://etheses.bham.ac.uk/3321/1/Stephenson12MPhil.pdf> [in English].
14. Zarrilli, P. (1995). Acting (Re) Considered: Theories and Practices. London : Routledge [in English].

*Стаття надійшла до редакції 10.03.2021
Отримано після доопрацювання 05.04.2021
Прийнято до друку 09.04.2021*