

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ТЕАТРУ, КІНО І ТЕЛЕБАЧЕННЯ ІМЕНІ І. К. КАРПЕНКА-КАРОГО

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

КОНИК ДМИТРО СЕРГІЙОВИЧ


УДК 792.028:378]:[792.02:821.161.2-31Top]]

НАУКОВЕ ОБҐРУНТУВАННЯ ТВОРЧОГО МИСТЕЦЬКОГО ПРОЄКТУ
АКТОРСЬКИЙ ТРЕНІНГ В РОБОТІ НАД ТВОРОМ В. НЕСТАЙКА
«ТОРЕАДОРИ З ВАСЮКІВКИ»

026 «Сценічне мистецтво»

02 «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва

Наукове обґрунтування творчого мистецького проекту містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело  Д. С. Коник

Творчий керівник:
Бенюк Богдан Михайлович
Народний артист України,
лауреат Національної премії України ім. Тараса Шевченка,
завідувач Першої кафедри
акторського мистецтва та режисури драми
Київського національного університету
театру, кіно та телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого,
професор

Науковий консультант:
Безгін Олексій Ігорович
заслужений діяч мистецтв України,
академік Національної академії мистецтв України,
завідувач кафедри організації театральної справи
імені І. Д. Безгіна Київського національного університету
театру, кіно та телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого,
кандидат мистецтвознавства, професор

АНОТАЦІЯ

Коник Д. С. Акторський тренінг в роботі над твором В. Нестайка «Тореадори з Васюківки». – кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту на здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва за спеціальністю 026 «Сценічне мистецтво» (галузь знань 02 «Культура і мистецтво»). – Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, Міністерство культури та інформаційної політики України, Київ, 2024.

Зміст анотації. Дане наукове обґрунтування є наслідком дослідження тренінгу з акторської майстерності на базі акторсько-режисерської роботи над дитячим прозовим твором («Тореадори з Васюківки»), де автор наукового обґрунтування виступив у ролі викладача, а акторами стали студенти 2-В АМТіК курсу КНУТКіТ ім. І. К. Карпенка-Карого (художній керівник курсу – Б. М. Бенюк). Явище акторського тренінгу було розглянуто в контексті чотирьох проблематик: національної культурної та методологічної спадщини у сфері театрального мистецтва; декомунізації у області освітньої системи театральних навчальних закладів; американського та західноєвропейського досвіду викладання акторської майстерності та тренінгу з майстерності актора; перспектив розвитку освітньо-професійної української системи акторського тренажу.

Знання, отримані у результаті науково-теоретичного дослідження, були втілені на практиці. Практичні дослідження стали поштовхом до створення авторського акторського тренінгу (розробленого для роботи над твором В. Нестайка «Тореадори з Васюківки»), який набув певних інноваційних рішень та принципових змін у мистецько-філософській парадигмі акторської професії, зокрема, культури акторського тренінгу. Пошуки шляхів вдосконалення якості викладання тренінгу з майстерності актора, з урахуванням психологічного, емоційного, фізичного стану акторів, що несе

на собі вплив сучасної українсько-російської війни, складають **актуальність** даного дослідження.

Драматургічною основою прикладного тренінгу було обрано твір українського класика дитячої літератури В. Нестайка «Тореадори з Васюківки» з трьох причин: 1) 63 роки (з моменту написання) цей твір не ставився на сцені; 2) автор твору пережив у дитинстві Другу світову війну і є, безумовно, носієм теми «втраченого дитинства», яка знаходить свою рефлексію у його дитячій пригодницькій прозі (а саме ця тема є для автора і для акторів-учасників даного дослідження пріоритетною в нашій творчості допоки триває війна); 3) тренінг з майстерності актора, як і сама акторська професія, споріднені дитячій природі дослідження і взаємодії зі світом, а, отже, робота над дитячим твором і сценічними образами дітей несе для акторів хрестоматійне підґрунтя.

Метою дослідження є розробка авторського прикладного тренінгу з акторської майстерності (спираючись на досвід вітчизняних та зарубіжних практиків і теоретиків театральної режисури, акторського мистецтва та викладачів-розробників тренінгу з майстерності актора) для роботи над твором В. Нестайка «Тореадори з Васюківки», досліджуючи сценічну акторсько-режисерську роботу з «темою». Застосування у роботі індивідуального підходу до акторів, що є поштовхом до впровадження адаптованого акторського тренажу у дане дослідження. Поєднання акторського тренінгу з концепціями та пошуками філософів, психологів та митців (зокрема, Джозефа Кембелла, Абрагама Маслоу, Данте Аліг'єрі, Леся Курбаса, Карла Густава Юнга, Вінсента ван Гога, Єжи Гротовського, Германа Гессе), які знаходяться в полі досліджень явища «шлях героя». Застосування отриманих знань та відкриттів у творчому мистецькому проєкті (у вигляді показу вистави «Тореадори з Васюківки», яка повністю побудована на тренажних вправах з акторської майстерності) та написанні наукового обґрунтування до нього.

Наукова новизна обґрунтування виражена у теоретичному та практичному дослідженні акторського тренінгу, в якому **вперше** мистецько-глядацька модель взаємодії «суб'єкт-об'єкт» замінюється на модель «суб'єкт-суб'єкт» (під час розробки прикладного авторського тренінгу для роботи над «Тореадорами з Васюківки» В. Нестайка).

У першому розділі **вперше** аналізується стан сучасної освітньої системи акторського тренінгу в Україні на період 2022-2024 років та досліджуються якісні показники акторського тренінгу. **Вперше** тренінг з майстерності актора розглядається у контексті досліджень Джозефа Кемпбелла щодо концепції «шлях героя» та «трансформація героя». Досвід роботи над роллю Єжи Гротовського та Леся Курбаса **вперше** розглядається під кутом ідеї ролі-героя як фундаментальної складової акторського тренінгу.

У другому розділі **вперше** теоретично досліджується досвід Пітера Брука, Леся Курбаса та Антонена Арто щодо підготовки до інсценізації розробки прикладного тренінгу. Автором **вперше** проводиться детальний режисерський аналіз твору «Тореадори з Васюківки» В. Нестайка. Даний дитячий роман **вперше** поділено на теми, які виокремлюються задля подальшої розробки акторського тренінгу, що розкривав би ці теми. Досліджено теми війни, дитинства, кохання та любові, української пісні, села і міста, релігії, життя і смерті, театру, української самоідентифікації, гумору, весілля, дружби та дитячих мрій.

У третьому розділі **вперше** описано нові вправи з акторської майстерності зарубіжних викладачів та **вперше** описані авторські інновації до цих вправ. У третьому розділі досліджуються такі вправи, як: Позитивний/негативний денний сон від Джека Уолтсера (на базі акторських шкіл Стелли Адлер, Лі Страсберга та Еліа Казана), Інтимна дія від Джайлза Формана (на основі досліджень Крістофера Феттеса, Вільяма Карпентера, Ята Мальмгрена та Рудольфа Лабана), Діалог Сенфорда Майзнера та його авторська модифікація, Внутрішня пісня і Внутрішній танець від Тео вон Бомхарда, Ритмічно-пластичний етюд від Наталії Кудрявцевої та енергія

вільних асоціацій від Олени Лазович, Стендап як частина авторського новітнього тренажу, Елементи циркових та естрадних жанрів, а також досліджується етюдний метод Єжи Гротовського та Томаса Річардса.

Авторський прикладний тренінг з майстерності актора розглядається як повноцінна драматична структура. З комплексу тренажних вправ вибудовується повноцінна сценічна дія, яка виражається у творчому мистецькому проєкті «Акторський тренінг в роботі над твором В. Нестайка «Тореадори з Васюківки».

Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновку, списку використаних джерел і додатків.

Ключові слова: акторський тренінг, репетиція, В. Нестайко, «Тореадори з Васюківки», вистава, акторська майстерність, митець.

ANNOTATION

Konyk D. S. Actor's training in the work on V. Nestayko's «Toreadors from Vasyukivka». – a qualifying scientific work on the rights of a manuscript.

Scientific substantiation of a creative art project for the degree of Doctor of Arts in the specialty 026 «Stage Art» (field of knowledge 02 «Culture and Art.») – Kyiv National I. K. Karpenko-Kary Theatre, Cinema and Television University, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine, Kyiv, 2024.

Content of the abstract. This scientific study is the result of a study of acting training based on acting and directing work on a children's prose work («Toreadors from Vasyukivka»), where the author of the scientific study acted as a teacher, and the actors were students of the 2-D AMTiK course of the Kyiv National I. K. Karpenko-Kary Theatre, Cinema and Television University (artistic director of the course – B. M. Benyuk). The phenomenon of actor training was considered in the context of four issues: national cultural and methodological heritage in the field of theater art; decommunization in the field of the educational system of theater educational institutions; American and Western European

experience in teaching acting and actor training; prospects for the development of the educational and professional Ukrainian system of actor training.

The knowledge gained from the scientific and theoretical research was put into practice. Practical research became the impetus for the creation of the author's acting training (developed for the work on V. Nestayko's work «Toreadors from Vasyukivka»), which has acquired certain innovative solutions and fundamental changes in the artistic and philosophical paradigm of the acting profession, in particular, the culture of acting training. The search for ways to improve the quality of teaching acting training, taking into account the psychological, emotional, and physical condition of actors, which is influenced by the current Ukrainian-Russian war, is the relevance of this study.

The work of Ukrainian classic of children's literature V. Nestayko «Toreadors from Vasyukivka» was chosen as the dramatic basis for the applied training for three reasons: 1) this work has not been staged for 63 years (since it was written); 2) the author of the work survived the Second World War as a child and is, of course, the bearer of the theme of «lost childhood», which is reflected in his children's adventure prose (and this theme is a priority for the author and for the actors participating in this study as long as the war continues); 3) acting training, as well as the acting profession itself, are related to the childhood nature of exploration and interaction with the world, and, therefore, work on children's works and stage images of children has a textbook basis for actors.

The purpose of the study is to develop the author's applied training in acting (based on the experience of domestic and foreign practitioners and theorists of theater directing, acting, and teachers-developers of acting training) for work on V. Nestayko's work «Toreadors from Vasyukivka», exploring the stage acting and directing work with the «theme». The use of an individual approach to actors in the work, which is the impetus for the introduction of adapted acting training in this study. Combining acting training with the concepts and searches of philosophers, psychologists and artists (in particular, Joseph Campbell, Abraham Maslow, Dante Alighieri, Les Kurbas, Carl Gustav Jung, Vincent van Gogh, Jerzy Grotowski,

Hermann Hesse) who are in the field of research on the phenomenon of the «hero's journey». Application of the acquired knowledge and discoveries in a creative art project (in the form of a performance of the play «Toreadors from Vasyukivka», which is entirely based on acting exercises) and writing a scientific justification for it.

The scientific novelty of the substantiation is expressed in the theoretical and practical study of acting training, in which for **the first time** the artistic and spectatorial model of interaction «subject-object» is replaced by the model «subject-subject» (during the development of applied author's training for work on «Toreadors from Vasyukivka» by V. Nestaiko).

The first chapter analyzes the state of the modern educational system of acting training in Ukraine for the period of 2022-2024 and explores the qualitative indicators of acting training. **For the first time**, acting training is considered in the context of Joseph Campbell's research on the concepts of «hero's journey» and «hero's transformation». The experience of working on the role of Jerzy Grotowski and Les Kurbas **is first** considered from the angle of the idea of the hero role as a fundamental component of acting training.

In the second chapter, the experience of Peter Brook, Les Kurbas and Antonin Artaud in preparing for the staging of the development of applied training is first theorized. For **the first time**, the author conducts a detailed director's analysis of the work «Toreadors from Vasyukivka» by V. Nestayko. This children's novel is divided into themes for **the first time**, which are singled out for further development of an acting training that would reveal these themes. The themes of war, childhood, love and affection, Ukrainian song, village and city, religion, life and death, theater, Ukrainian self-identification, humor, wedding, friendship, and children's dreams are explored.

The third chapter describes for **the first time** new acting exercises by foreign teachers and for **the first time** describes the author's innovations to these exercises. The third chapter explores such exercises as: Jack Waltzer's Positive/Negative Daydream (based on the acting schools of Stella Adler, Lee

Strasberg, and Elia Kazan), Giles Foreman's Intimate Action (based on the research of Christopher Fettes, William Carpenter, Jat Malmgren, and Rudolf Laban), Sanford Meisner's Dialogue and its author's modification, The Inner Song and Inner Dance by Theo von Bomhardt, Rhythmic and Plastic Etude by Natalia Kudryavtseva and the Energy of Free Associations by Elena Lazovich, Stand-up as part of the author's latest training, Elements of Circus and Variety Genres, and the study of the etude method by Jerzy Grotowski and Thomas Richards.

The author's applied training in acting is considered as a full-fledged dramatic structure. The complex of training exercises is used to build a full-fledged stage action, which is expressed in the creative art project «Actor's Training in the Work on V. Nestayko's «Toreadors from Vasyukivka».

The paper consists of an introduction, three chapters, a conclusion, a list of references, and appendices.

Keywords: actor training, rehearsal, V. Nestayko, «Toreadors from Vasyukivka», performance, acting, artist.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА

Наукові праці, де опубліковано основні наукові результати дослідження

1. Коник Д. С. Акторський тренінг як складова роботи над роллю. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Дрогобич, 2024. Вип. № 73. С. 110-118.

2. Коник Д. С. Тема війни у трилогії В. Нестайка «Тореадори з Васюківки» при роботі над інсценізацією роману. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. Київ, 2024. Вип. № 34. С. 63-70.

3. Коник Д. С. Тема дитинства у трилогії В. Нестайка «Тореадори з Васюківки» при роботі над інсценізацією роману. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Дрогобич, 2024. Вип. № 74. С. 174-181.

4. Коник Д. С. Роль-персонаж та роль-герой як складові майстерності актора при роботі над студентською виставою. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ, 2024. Вип. № 2. С. 405-410.

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дослідження

1. Коник Д. С. Елементи циркових та естрадних жанрів у тренажній підготовці драматичних акторів. *Сценічне та музичне мистецтво: циркові та естрадні жанри. Науково-методичний аспект* : матеріали XIII Міжнар. наук.-практ. конф. (17–18 квітня 2024 р.). / редкол: О. В. Яковлев, Г. Е. Овчаренко [та ін.]. Київ: КМАЕЦМ, 2024. С. 107-110.

2. Коник Д. С. Принциповий перехід викладача акторського тренінгу з моделі «суб'єкт-об'єкт» на модель «суб'єкт-суб'єкт». *Естетичні засади розвитку педагогічної майстерності викладачів мистецьких дисциплін* : матеріали VII Міжнар. наук.-практ. конф. (Умань, 16–17 травня 2024 р.). /

МОН України, Уманський держ. пед. ун-т імені Павла Тичини, Ф-т мистецтв, Регіональний наук.-творч. центр мист. освіти і худож. майстерності ; [редкол.: І. Г. Терешко (голов. ред.), О. М. Побірченко (відп. ред.), О. В. Бикова [та ін.]. – Умань : Візаві, 2024. С. 62-65.

3. Коник Д. С. Синтез видів мистецтва як спосіб збереження культурної спадщини. *У пошуку нових сенсів полікультурного світу. Повоєнний діалог культур. Секція 5. Збереження та відновлення культурної спадщини в умовах збройної агресії та повоєнний період* : матеріали II Міжнар. наук. конф. (Київ, 16–17 травня 2024 р.) / упоряд. В. П. Дячук. Київ : НАКККіМ, Київ. 2024. С. 440-442.

4. Коник Д. С. Тема культурної боротьби в роботі над виставою «Тореадори з Васюківки» як складова процесу навчання майбутніх акторів. *Філософія культурно-мистецької освіти* : матеріали III Всеукраїн. наук. конф., м. Київ, 28 бер. 2024 р. Київ, 2024. С. 78-82.

5. Коник Д. С. Тренінг з майстерності актора: сучасні вимоги та підходи. *Філософія культурно-мистецької освіти* : матеріали II Всеукраїн. наук. конф., м. Київ, 24 бер. 2023 р. Київ, 2023. С. 107-110.

Апробації мистецької складової творчого дослідження:

1. Коник Д. С. Майстер-клас «Американський акторський тренінг» в рамках апробації творчого мистецького проєкту «Акторський тренінг в роботі над твором В. Нестайка «Тореадори з Васюківки» за участі студентів 1-В АМТіК курсу. Місто Київ, вул. Ярославів Вал, 40, КНУТКіТ ім. І. К. Карпенка-Карого, 3 аудиторія. 30.01.2023 р.

2. Коник Д. С. Показ етюдів «Зустрічі наших батьків» в рамках апробації мистецької складової творчого мистецького проєкту «Акторський тренінг в роботі над твором В. Нестайка «Тореадори з Васюківки» за участі студентів 1-В АМТіК курсу. Місто Київ, вул. Ярославів Вал, 40, КНУТКіТ ім. І. К. Карпенка-Карого, 3 аудиторія. 08.06.2023 р.

3. Коник Д. С. Показ стендапів «Я і культура» в рамках апробації мистецької складової творчого мистецького проєкту «Акторський тренінг в роботі над твором В. Нестайка «Тореадори з Васюківки» за участі студентів 1-В АМТіК курсу. Місто Київ, вул. Ярославів Вал, 40, КНУТКіТ ім. І. К. Карпенка-Карого, 3 аудиторія. 11.06.2023 р.

4. Коник Д. С. Майстер-клас «Робота з темою» в рамках апробації творчого мистецького проєкту «Акторський тренінг в роботі над твором В. Нестайка «Тореадори з Васюківки» за участі студентів 2-В АМТіК курсу. Місто Київ, вул. Ярославів Вал, 40, КНУТКіТ ім. І. К. Карпенка-Карого, 3 аудиторія. 30.10.2023 р.

5. Коник Д. С. Апробація мистецької складової творчого мистецького проєкту «Акторський тренінг в роботі над твором В. Нестайка «Тореадори з Васюківки» за участі студентів 2-В АМТіК курсу. Місто Київ, вул. Ярославів Вал, 40, КНУТКіТ ім. І. К. Карпенка-Карого, 3 аудиторія. 29.03.2024 р.

6. Коник Д. С. Апробація мистецької складової творчого мистецького проєкту «Акторський тренінг в роботі над твором В. Нестайка «Тореадори з Васюківки» за участі студентів 2-В АМТіК курсу. Місто Київ, вул. Велика Житомирська, 4, Публічна бібліотека імені Лесі Українки (Відділ літератури з питань мистецтв). 21.05.2024 р.

7. Коник Д. С. Апробація мистецької складової творчого мистецького проєкту «Акторський тренінг в роботі над твором В. Нестайка «Тореадори з Васюківки» за участі студентів 2-В АМТіК курсу. Місто Київ, вул. Жиянська 88, Київська муніципальна академія естрадного та циркового мистецтв. 31.05.2024 р.

8. Коник Д. С. Публічний захист творчого мистецького проєкту «Акторський тренінг в роботі над твором В. Нестайка «Тореадори з Васюківки» за участі студентів 2-В АМТіК курсу у залі Національної академії мистецтв України (м. Київ, вул. Бульварно-Кудрявська, 20) 20.06.2024 р.

ЗМІСТ

ВСТУП	14
РОЗДІЛ 1. ТРЕНІНГ З МАЙСТЕРНОСТІ АКТОРА: СУЧАСНІ ВИМОГИ ТА ПІДХОДИ	24
1.1. Тренінг з майстерності актора в роботі над сценічним героєм (на основі досліджень Джозефа Кемпбелла)	24
1.2. Концепція роль-герой як фундаментальна складова акторського тренінгу (досвід Єжи Гротовського та Леся Курбаса)	34
1.3. Принциповий перехід викладача акторського тренінгу з моделі «суб’єкт-об’єкт» на модель «суб’єкт-суб’єкт»	36
РОЗДІЛ 2. МЕТОД ІНСЦЕНІЗАЦІЇ. АКТОРСЬКО-РЕЖИСЕРСЬКА РОБОТА З ТЕМАМИ	40
2.1. Викладацько-режисерський вибір драматичного матеріалу	40
2.2. Досвід Пітера Брука, Леся Курбаса та Антонена Арто у підготовці до інсценізації та під час розробки прикладного тренінгу	43
2.2.1. Тема війни та дитинства	48
2.2.2. Тема кохання та любові	48
2.2.3. Тема української пісні	51
2.2.4. Тема села і міста	51
2.2.5. Тема релігії	53
2.2.6. Тема життя і смерті	55
2.2.7. Тема театру	56
2.2.8. Тема української самоідентифікації	58
2.2.9. Тема гумору	60
2.2.10. Тема весілля	61
2.2.11. Тема дружби	61
2.2.12. Тема дитячих мрій	63
РОЗДІЛ 3. ТРЕНІНГ З АКТОРСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ ТА ФОРМА АКТОРСЬКОГО САМОВИРАЖЕННЯ В МОДЕЛІ «СУБ’ЄКТ-СУБ’ЄКТ»	68

3.1. Позитивний/негативний денний сон від Джека Уолтсера (на базі акторських шкіл Стелли Адлер, Лі Страсберга та Еліа Казана)	68
3.2. Інтимна дія від Джайлза Формана (на основі досліджень Крістофера Феттеса, Вільяма Карпентера, Ята Мальмгрена та Рудольфа Лабана)	73
3.3. Авторська модифікація Діалогу Сенфорда Майзнера	75
3.4. Вправа Внутрішня пісня і вправа Внутрішній танець від Тео вон Бомхарда	78
3.5. Ритмічно-пластичний етюд від Наталії Кудрявцевої та енергія вільних асоціацій від Олени Лазович	79
3.6. Стендап як частина новітнього тренажу	80
3.7. Елементи циркових та естрадних жанрів у тренажній підготовці драматичних акторів	83
3.8. Сегменти акторської майстерності та відповідні їм тренажні вправи .	86
3.9. Етюдний метод Єжи Гротовського та Томаса Річардса	87
3.10. Структура тренінгу творчого мистецького проєкту «Акторський тренінг в роботі над твором В. Нестайка «Тореадори з Васюківки»	89
ВИСНОВКИ	100
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	103
ДОДАТКИ	110

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження. Дослідження шляхів збагачення знань та навичок у сфері акторського мистецтва, професійною складовою якого є тренінг з акторської майстерності, є рушійною силою при формуванні національної театральної школи. Акторський тренінг розвивається за рахунок поглиблення у нові методології різних театральних шкіл з різних країн та їх можливого синтезу, за рахунок вивчення творчої та теоретичної спадщини режисерів, викладачів, акторів, за рахунок індивідуальної інтерпретації акторами вправ та за рахунок лабораторних експериментів і авторських інновацій викладача. Саме акторський тренаж формує акторську майстерність та фундаментально впливає на загальний рівень акторської професії у країні/театрі/навчальному закладі/акторському курсі. Через свою вагому та основоположну роль у національній акторській школі, тренінг з акторської майстерності був обраний для дослідження.

Оскільки головним місцем, де формується і розвивається новітня тренажна система (яка включає в себе досвід минулого, вивчення сучасних тенденцій та відкриття нових), є театральні навчальні заклади вищої школи, то дослідження було проведено в КНУТКіТ ім. І. К. Карпенка-Карого.

На початку навчання вправи з арсеналу акторського тренінгу набувають якостей малих драматичних форм. Проте, з освоєнням студентом-актором азів акторського тренінгу та складових акторської майстерності, настає період, коли акторський тренінг мусить бути прикладним, а кожна вправа предметною. За таких умов тренаж приносить свою користь та розвиває акторську майстерність кожного з акторів. Адже тренінг не є самоціллю, а являє собою лише «міст» до акторської гри. Тому в умовній другій половині навчання та назавжди після закінчення вишу, тренінг з майстерності актора варто проводити в контексті роботи над певним драматичним матеріалом. Оскільки для якісного дослідження та для його практичного значення, тренінгу необхідна літературна основа, було вирішено обрати письмовий твір українського автора.

З трьох причин до дослідження було залучено саме твір В. Нестайка «Тореадори з Васюківки»:

1) акторський тренінг споріднений принципам дитячого погляду на світ та дитячого дослідження (тотального, емоційного, внутрішньо рухливого, яскраво вираженого ззовні, допитливого, безкомпромісного), а робота над дитячими образами та світом дитинства є корисною для студентів-акторів, оскільки являє собою основний акторський тренінг;

2) в умовах війни та геноциду української нації однією з найважливіших та найстрашніших тем є тема втраченого дитинства через війну. Оскільки у творі «Тореадори з Васюківки» оспівується дитинство, а сам автор В. Нестайко пережив в дитинстві війну, погляд на даний пригодницький роман відбувся крізь призму страшної сучасності;

3) твір «Тореадори з Васюківки» ще не досліджувався в тренажі з акторської майстерності.

Враховуючи вищеописані мотиви для наукового та теоретичного дослідження, було сформовано наступну тему – «Акторський тренінг в роботі над твором В. Нестайка «Тореадори з Васюківки».

Об'єктом дослідження є прикладний акторський тренінг, що є частиною режисерсько-акторської роботи над конкретним драматичним матеріалом.

Предметом дослідження є розробка та впровадження авторського тренінгу з акторської майстерності на базі репетиційно-дослідницького етапу роботи над твором В. Нестайка «Тореадори з Васюківки».

Мета дослідження полягає у розробці та втіленні акторського тренінгу, в якому кожна вправа направлена на виявлення та подальшу художню реалізацію спільних точок між твором «Тореадори з Васюківки» і акторами, що працюють над даним твором. Перевірка впровадження в акторський тренінг принципової відмінності від класичної моделі тренінгу, де предметом акторської творчості є «об'єкт», модель, що передбачає роботу

та сценічне втілення актора-особисті, предметом дослідження якого є він сам, тобто «суб'єкт».

Основні завдання дослідження:

- опрацювати твір В. Нестайка «Тореадори з Васюківки»;
- порівняти тренажні системи різних вітчизняних та зарубіжних викладачів, режисерів, акторів;
- розглянути акторський тренаж як невід'ємну частину роботи актора над роллю;
- перетворити кожен запозичену, видозмінену чи авторську вправу з акторської майстерності на малу драматичну форму сценічного дійства;
- поєднати акторський тренінг з поняттям «шлях героя» та вільними асоціаціями;
- розглянути тренінг з акторської майстерності як процес особистісної трансформації актора;
- задіяти у авторському тренінгу (розробленому для режисерсько-акторської роботи над твором В. Нестайка «Тореадори з Васюківки») авторські інновації у області тренажної системи підготовки акторів;
- розробити тренаж, що працюватиме на розкриття тем;
- впровадити у тренажну роботу над твором «Тореадори з Васюківки» принцип вивчення емоційної біографії, який у даному випадку застосовується до В. Нестайка;
- спонукати акторів-учасників до суттєвого, свідомого, професійного самозанурення, самоаналізу, самопізнання, самооцінки та, зрештою, до сценічного самовираження, яке виявлятиме зв'язок актора з тими темами, сценами, героями, що є складовими дитячого роману В. Нестайка «Тореадори з Васюківки»;
- впровадити в тренінг з акторської майстерності принцип акторського творчого процесу, який визначається як «актор-творець» (в протизагаду «актору-виконавцю») та характеризується величезною самостійною роботою актора до, під час та після тренінгу/репетиції/вистави.

Методи дослідження. Методологія дослідження полягає у застосовуванні загальнотеоретичних та спеціальних підходів та наукових методів; системного підходу для фокусування цілісного бачення складових акторської майстерності під час роботи над виставою; компаративного аналізу для порівняння понять «роль-персонаж» та «роль-герой». Методи аналізу, синтезу та абстрагування використовувалися для виявлення спільного та відмінного між поняттями «роль-персонаж» та «роль-герой», їх особливостей. Метод теоретичного узагальнення – для узагальнення результатів дослідження.

Теоретична база. Місце акторського тренінгу у теоретичній та практичній підготовці актора широко представлено та досліджується, фахівці приділяють увагу різним аспектам та особливостям впровадження акторського тренажу. Концептуальні засади та теоретичні підходи щодо сучасних вимог до підготовки акторів України ґрунтовно викладені у працях Безгіна О. І. [9-11] та Успенської О. Ю. [10-11].

В аспекті проблеми дослідження сутності та змісту визначення «акторський тренінг» привертають увагу напрацювання вітчизняних та зарубіжних дослідників та практиків. Лесь Курбас надав своє бачення та підходи до акторського тренінгу для роботи над роллю в якості майстра та режисера у «своїй ділянці» [31]. Старостін Ю. розглянув зміст та основу акторського тренінгу [45]. Приділена увага емоційному аспекту методик акторського тренінгу дослідниками Іващенко І. та Стрельчук В. [19] та акторському тренінгу як засобу формування психотехніки майбутнього актора [30]. Для підготовки акторів Барнич М. у своїй монографії виклав майстер-класи з психотехніки для допомоги у відтворенні поведінки персонажа [4].

Дослідниця Штефюк В. Д. розглянула інтеркультурний акторський тренінг як ефективну форму розширення та формування професійних умінь і навичок актора [52], а також нею була приділена увага дослідженню акторських тренінгів провідних зарубіжних фахівців: Майкла Сен-Дені [50],

Стелли Адлер [51] та специфіки інтерпретацій традиційних східних практик в європейських акторських тренінгах [53].

Феномен методики акторського тренінгу Тадаші Сузукі було розглянуто у праці Хлистуна О.С. [47]. Зарубіжні дослідники звертають увагу на взаємодію в акторській підготовці та її різні прояви в акторів початківців і професійних [65], на акторські методи, призначені для навчання акторів, як розуміти та грати роль [57; 66]. Розкриваються авторські підходи до підготовки та саме проведення акторського тренінгу в дослідженнях відомих театральних фахівців: Єжи Гротовського [58], Пітера Брука [54] та Антонена Арто [1].

Акторська майстерність та підготовка актора для роботи над роллю є одним із ключових завдань для становлення як актора, так і його професіоналізму, що відповідає фаховим особливостям акторської підготовки [9].

Актуальними є ґрунтовні напрацювання Барнич М. М., а саме щодо: визначення основних творчих методів підготовки актора до гри та їх застосування під час роботи над роллю, особливо у підготовчому репетиційному етапі творення ролі [8]; обґрунтування підсвідомих процесів і механізмів функціонування психоемоційної системи актора під час виконання ролі [6]; осмислення поняття «переживання» актора в ролі, що безперечно є однією зі змістовних складових акторського мистецтва [7]; особливостей роботи актора над роллю в думках [6]; аналізу акторської техніки викликання переживання актора безпосередньо в ролі [3] та відтворення через акторську психотехніку поведінки персонажа в певній емоційній ситуації [2].

У напрацюваннях сучасних фахівців приділяється увага упорядкуванню наукової термінології, пов'язаної з феноменом сценічного перевтілення актора в художній образ [46] принципу та складовим багатоплановості акторської гри на сцені [16], а також, через змістовний

аналіз, переосмисленню поняття «перевтілення» в акторському мистецтві та відповідності його суті акторської творчості [40].

Твори Всеволода Нестайка займають вагомe місце в українській літературі та роман «Тореадори з Васюківки» учні вивчають та обговорюють на уроках з української літератури. Відповідним чином, на допомогу вчителів, опубліковано розробки фахівців з педагогіки, в яких піднімаються питання щодо понять дитячої дружби, комічних ситуацій, почуття романтизму та пригодництва, що в сутності своїй є надважливим духовним скарбом дитинства [13; 14; 38; 39; 42; 43]. Чимала кількість дослідницьких та методичних розробок для проведення уроків представлена фахівцями з педагогіки та літературознавства [12; 15; 33; 41; 48]. В них передусім надаються методичні рекомендації педагогам щодо самопізнання і самовдосконалення, сприяння інтелектуальному й емоційному розвитку юної особистості, збагачення її внутрішнього світу на принципах добра, гуманізму, дружби, щастя та миру.

Заслуговує на увагу дослідження Лідії Лимаренко з обґрунтування репетиції в студентському театрі як однієї із основних форм навчально-виховного процесу підготовки майбутніх акторів у тому числі [32], що відповідає філософії розвитку вітчизняної культурно-мистецької освіти в контексті входження України в загальноєвропейський освітній простір [10].

Наукова новизна отриманих результатів відображається у дослідженні, яке **вперше** торкалося теми принципового переходу викладача акторського тренінгу з моделі творчої роботи «суб'єкт-об'єкт» на модель «суб'єкт-суб'єкт» і являє собою авторський прикладний тренінг з акторської майстерності, що розроблявся в контексті роботи над драматичним матеріалом і роллю зокрема. В результаті дослідження отримано тренінг, що включає в себе художнє вираження автобіографічної, емоційної, інтелектуальної та духовної складових акторів-особистостей, а також їхні спільні точки дотику з літературними героями та подіями дитячого роману «Тореадори з Васюківки».

Практичне значення отриманих результатів. У результаті проведеного дослідження виявлено корисну та розвиваючу дію моделі творчої роботи «суб'єкт-суб'єкт», що застосовується при розробці тренінгу з акторської майстерності. Отримані результати щодо пошуків розвитку акторського прикладного тренінгу можна впроваджувати в освітню систему акторських тренажів, а також в репетиційний процес роботи над виставами в театрах та творчих колективах. Дане дослідження може бути враховане при формуванні національної акторської школи, оскільки воно методологічно доповнює шляхи вивчення природи майстерної акторської гри та збагачує практичний досвід здобувачів акторської освіти. Дане дослідження може бути використане в репетиційній роботі як усією творчою командою, так і одним актором при його індивідуальній роботі над роллю.

Апробація матеріалів дослідження. Теоретичні складові наукового обґрунтування було апробовано у таких наукових виданнях категорії «Б» (спеціальність 026 «Сценічне мистецтво») як: «Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка № 73», м. Дрогобич, 2024 рік (стаття «Акторський тренінг як складова роботи над роллю»), «Науковий вісник КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого № 34», м. Київ, 2024 рік (стаття «Тема війни у трилогії В. Нестайка «Тореадори з Васюківки» при роботі над інсценізацією роману»), «Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка № 74», м. Дрогобич, 2024 рік (стаття «Тема дитинства у трилогії В. Нестайка «Тореадори з Васюківки» при роботі над інсценізацією роману»), «Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв Вип.2», м.Київ, 2024 рік (стаття «Роль-персонаж та роль-герой як складові майстерності актора при роботі над студентською виставою».

А також на всеукраїнських та міжнародних наукових конференціях, таких як: II Всеукраїнська наукова конференція «Філософія культурно-

мистецької освіти» на базі Київського національного університету культури і мистецтв, 24 березня, Київ, 2023 (тези «Тренінг з майстерності актора: сучасні вимоги та підходи» з доповіддю), III Всеукраїнська наукова конференція «Філософія культурно-мистецької освіти» на базі Київського національного університету культури і мистецтв, 28 березня, Київ, 2024 (тези «Тема культурної боротьби в роботі над виставою «Тореадори з Васюківки» як складова процесу навчання майбутніх акторів» з доповіддю), XIII Міжнародна науково-практична конференція «Сценічне та музичне мистецтво: циркові та естрадні жанри. Науково-методичний аспект» на базі Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтв, 17-18 квітня, Київ, 2024 (тези «Елементи циркових та естрадних жанрів у тренажній підготовці драматичних акторів»), II Міжнародна наукова конференція «У пошуку нових сенсів полікультурного світу. Повоєнний діалог культур», Секція 5. Збереження та відновлення культурної спадщини в умовах збройної агресії та повоєнний період на базі Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, 16-17 травня, Київ, 2024 (тези «Синтез видів мистецтва як спосіб збереження культурної спадщини» з доповіддю), VII Міжнародна науково-практична конференція «Естетичні засади розвитку педагогічної майстерності викладачів мистецьких дисциплін» на базі Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини, 16-17 травня, Умань, 2024 (тези «Принциповий перехід викладача акторського тренінгу з моделі «суб'єкт-об'єкт» на модель «суб'єкт-суб'єкт»»).

Апробації мистецького проєкту. Майстер-клас «Американський акторський тренінг» в рамках апробації творчого мистецького проєкту «Акторський тренінг в роботі над твором В. Нестайка «Тореадори з Васюківки» за участі студентів 1-В АМТіК курсу (м. Київ, вул. Ярославів Вал, 40, КНУТКіТ ім. І. К. Карпенка-Карого, 3 аудиторія. 30.01.2023 р.), показ етюдів «Зустрічі наших батьків» в рамках апробації мистецької складової творчого мистецького проєкту «Акторський тренінг в роботі над твором В. Нестайка «Тореадори з Васюківки» за участі студентів 1-В АМТіК

курсу (м.Київ, вул. Ярославів Вал, 40, КНУТКіТ ім. І. К. Карпенка-Карого, 3 аудиторія. 08.06.2023 р.), показ стендапів «Я і культура» в рамках апробації мистецької складової творчого мистецького проєкту «Акторський тренінг в роботі над твором В. Нестайка «Тореадори з Васюківки» за участі студентів 1-В АМТіК курсу (м. Київ, вул. Ярославів Вал, 40, КНУТКіТ ім. І. К. Карпенка-Карого, 3 аудиторія. 11.06.2023 р.), майстер-клас «Робота з темою» в рамках апробації творчого мистецького проєкту «Акторський тренінг в роботі над твором В. Нестайка «Тореадори з Васюківки» за участі студентів 2-В АМТіК курсу (м. Київ, вул. Ярославів Вал, 40, КНУТКіТ ім. І. К. Карпенка-Карого, 3 аудиторія. 30.10.2023 р.), апробація мистецької складової творчого мистецького проєкту «Акторський тренінг в роботі над твором В. Нестайка «Тореадори з Васюківки» за участі студентів 2-В АМТіК курсу (м. Київ, вул. Ярославів Вал, 40, КНУТКіТ ім. І. К. Карпенка-Карого, 3 аудиторія. 29.03.2024 р.), апробація мистецької складової творчого мистецького проєкту «Акторський тренінг в роботі над твором В. Нестайка «Тореадори з Васюківки» за участі студентів 2-В АМТіК курсу (м. Київ, вул. Велика Житомирська, 4, Публічна бібліотека імені Лесі Українки (Відділ літератури з питань мистецтв). 21.05.2024 р.), апробація мистецької складової творчого мистецького проєкту «Акторський тренінг в роботі над твором В. Нестайка «Тореадори з Васюківки» за участі студентів 2-В АМТіК курсу (м. Київ, вул. Жилянська, 88, Київська муніципальна академія естрадного та циркового мистецтв. 31.05.2024 р.), публічний захист творчого мистецького проєкту «Акторський тренінг в роботі над твором В. Нестайка «Тореадори з Васюківки» за участі студентів 2-В АМТіК курсу у залі Національної академії мистецтв України (м. Київ, вул. Бульварно-Кудрявська, 20) 20.06.2024 р.

Особистий внесок здобувача. Автор даного наукового дослідження та творчого мистецького проєкту використав власний досвід роботи з іноземними викладачами, що є представниками іноземних акторських шкіл, зокрема шкіл акторського тренінгу, таких як: Джека Уолтсера, Лі Страсберга,

Еліа Казан, Стелли Адлер, Тео вон Бомхард, Томаса Річардса, Джаелза Формана, Крістофера Феттеса, Скотта Бальцерзака, Сенфорда Мейснера, Деклана Доннелана, Пітера Брука та Єжи Гротовського, а також з українськими викладачами та режисерами, такими як: Ігор Колтовський, Олена Лазович, Наталія Кудрявцева, Ігор Славінський, Микола Рушковський, Юрій Лізенгевич та Роман Віктюк. Саме на базі особисто отриманих від викладачів, акторів та режисерів практичних знань та умінь формувався авторський тренінг для роботи над «Тореадорами з Васюківки».

Автор залучив до даного дослідження студентів-акторів другого року навчання, на курсі у яких він є викладачем з акторської майстерності. Автор виступив у ролі інсценізатора «Тореадорів з Васюківки», викладача акторського тренінгу та акторської майстерності, розробника прикладного тренінгу з авторськими інноваціями, режисера-постановника вистави «Тореадори з Васюківки», сценографа, художника по костюмах, звукорежисера, оператора та режисера монтажу (творчого мистецького проєкту).

Структура та обсяг наукового обґрунтування творчого мистецького проєкту. Робота складається з анотацій (українською та англійською мовами), вступу, трьох розділів, висновку, списку використаних джерел (66 позицій) та додатків. Загальний обсяг роботи становить 121 сторінку, з яких 79 сторінок основного тексту.

Розділ 1

ТРЕНІНГ З МАЙСТЕРНОСТІ АКТОРА: СУЧАСНІ ВИМОГИ ТА ПІДХОДИ

1.1. Тренінг з майстерності актора в роботі над сценічним героєм (на основі досліджень Джозефа Кемпбелла)

Аналізуючи акторську професію, вивчаючи різноманіття шляхів до майстерної акторської гри, вибудовуючи орієнтири поняття «майстерна акторська гра», вивчаючи досвід акторів, режисерів, педагогів, практиків і теоретиків театру, а також безпосередньо практикуючи мистецтво актора та викладацьку діяльність у театральних навчальних закладах, можна прийти до важливих і, на наш погляд, фундаментальних тез щодо процесу навчання майбутніх акторів. Робочі тези, теоретичні та практичні професійні принципи з'являються в результаті набуття акторського досвіду, а також у результаті роботи з акторами чи студентами акторських курсів у якості викладача та режисера.

Наші професійні методи не можуть формуватися у відриві від вітчизняного та зарубіжного дослідження проблематики акторської майстерності. Тому всі засади, на яких митець впроваджує свої індивідуальні творчі пошуки та реалізації, будуються на досвідах і відкриттях минулого та сучасного театального розвитку. Отже, опрацьовуючи західні та східні театральні тенденції, вивчаючи розвиток театального мистецтва в Україні, аналізуючи кінематограф, зокрема акторський «performing» у вітчизняних та зарубіжних фільмах, автор хоче звернути увагу на механізми створення актором ролі-персонажу та ролі-героя, зіставити їх, виокремивши переваги та недоліки цих двох творчо-методологічних процесів.

За роки активних досліджень акторської професії ми зіштовхуємося з безліччю технічних, методологічних, освітніх та художньо-професійних проблем на шляху реалізацій наших творчих прагнень. Творчо-професійною ціллю актора є майстерна акторська гра. Спробуємо надати наше визначення

такій грі. Майстерна акторська гра – це процес втілення запланованої чи імпровізаційної точної сценічної акторської дії та взаємодії, які виникають та здійснюються в результаті емоційного, розумового та вольового процесу актора-особистості та актора-ролі. Акторська гра, яку можна назвати майстерною, є результатом великої свідомої творчої, фізичної та розумової праці та виражається у митях, імпульсах, імпровізованих стихіях, у змінах, у здатності втримати різні творчі та технічно-сценічні задачі в єдиному цілому, у здатності до відмови від попереднього напрацювання та самокалькування, у точності, у втіленні позасвідомих образів, в акторських логічних та, головне, алогічних творчих виборах, у здатності стовідсотково пропустити крізь свою акторсько-особистісну природу різні природні ейдоси, зіштовхувати, поєднувати, нашаровувати їх та втілювати у життя. Коли актор не копіює сам себе і не копіює гру інших акторів, коли актор розкриває саме свою унікальну природу і не вдається до загальних чи своїх власних акторських штампів під час сценічної гри, коли актор не імітує дію, думку, емоцію, а в результаті складного процесу лише пропускає крізь себе народжені в ньому дії, думки, емоції і весь час рухає живий процес уперед, тоді його гру варто визнати майстерною.

Сценічна акторська гра є процесом свідомого (у присутності глядача) відтворення реальної психофізичної дії у запропонованих обставинах при активному емоційному та раціональному включенню з урахуванням заданих та імпровізаційних структур ігрового простору. Саме за таких умов акторська гра розширять рух ролі у темі, працюватиме на колективну роботу з реалізації задуму вистави/фільму та діятиме на глядача. Під дією на глядача мається на увазі досягнення його зміни на емоційному, інтелектуальному, вольовому та підсвідомому рівнях за рахунок співпадінь та випереджання енергетичного резонування між глядачем, актором та життєвим явищем, яке закладене заздалегідь чи імпровізаційно виникає у сцені.

Якщо актор навчився володіти собою як психофізичним інструментом та навчився відтворювати, а не імітувати, бути, а не перебувати, діяти, а не

говорити і рухатися, проживати, а не програвати, відчувати, а не емоціонувати, думати, а не робити вигляд процесу мислення, то тоді він може долучати до свого арсеналу такі речі як характерність. У Голівуді відомими майстрами з надання своїм ролям характерних поведінкових особливостей та зовнішніх проявів (які є далекими від справжньої природи їх авторів) є Меріл Стріп та Деніел Дей-Льюїс. Це надзвичайно важка праця, та, безумовно, певна висота майстерності. А отже, персонажа може створювати лише той актор, який вибудовуючи собі рамки по формі та змісту ролі та йдучи від своєї природи і набуваючи іншої (шляхом повтору реального чи шляхом вигадування), не втрачає жодних принципів майстерної акторської гри, діє і розвиває роль. Для таких акторів «персонаж» та характерність стають лише інструментом для досягнення своєї сценічної мети, а не самою метою.

Під час роботи над малими та великими сценічними формами перед студентами-акторами може постати завдання створити «персонаж». Подібне завдання здатне збити недосвідченого актора з шляху чесної та майстерної акторської гри. Є небезпека, що, почувши таке завдання, студент-актор почне йти усупереч своїй природі, адже придумані рамки «персонажного» мислення змусять його забути про свої природні реакції, про свою манеру говорити, свою пластику, свої особливості характеру та свій особистісний рівень розвитку. На практиці ми дослідили всі ці явища на наших репетиціях «Тореадорів з Васюківки». Робота над персонажем як над певним психотипом заздалегідь забирала у студентів-акторів можливість живих реакцій, вільних імпульсів, багатства асоціацій та власного прочитання ролі, сцени, твору. Адже вони грали «кого», а не «що», «яких», а не «що», «як», а не «що». Через це глядачі, викладачі, режисери, сценічні партнери не можуть побачити студентську діючу природу, через яку б пробилася акторська особистість і дала б вихід життю на сцені, розчистила б для сценічної дії і взаємодії усі шляхи. Інколи актори чи студенти це розуміють, але бояться виклику, що ставить перед ними сценічна дія та глибина почуттів, а тому, як

наслідок, ховаються за персонажа. На наших подальших репетиціях ми відмовилися від пошуку будь-якого психотипу і пожертвували певними зовнішніми засобами виразності задля якнайточнішої сценічної дії і занурення у глибші шари почуттів та думок. Вивільнена акторська енергія – ось що стало нашим головним завданням. Вивільнена енергія диктує свій шалений темпо-ритм і в ньому немає часу на контроль збереження зовнішньо-внутрішніх бар'єрів, що були б продиктовані «персонажем».

Хтось із задоволенням споживає той серіальний контент, у якому відсутня художня цінність, а хтось дивиться фільми Т. Маліка, І. Бергмана, П. Пазоліні, Л. Трієра, М. Скорсезе, С. Параджанова, О. Довженка, Д. Лінча, П. Сорентіно, Б. Бертолуччі, А. Тарковського, Л. Каракса, Л. Вісконті, Ф. Феліні, М. Формана, Ж. Годара, М. Антоніоні, А. Куросави і багатьох інших видатних кінорежисерів. Хтось високо оцінить конкретну драматичну виставу, її режисуру та акторську гру, а хтось її аргументовано чи емоційно-інтуїтивно розкритикує. Здається, що ми наштовхуємося на проблему смаків, проте насправді ми підходимо до найскладнішого питання – що є мистецтвом? Чи ділиться мистецтво на ранги і категорії? Для дослідження даного питання варто торкнутися проблеми геніальності, як такого явища, яке є метою та рушійною силою творчості.

Візьмемо таку послідовність: обдарованість, талант, ремесло, майстерність, геніальність. Саме такий шлях варто подолати аби дійти до геніальності. Що варто вважати геніальним? Геніальність – це створення принципово нового. Геніальність – це об'єктивний критерій, який не залежить від емоційного сприйняття, від визнання споживачів, від смаку чи практичного застосування. Геніальним може бути продукт творчості, наукове відкриття, інженерний винахід, філософське дослідження і тд. У об'єктивному вимірі проблематики геніальності варто припустити, що визнати продукт людської діяльності геніальним можуть, у першу чергу, люди, які вважаються професіоналами та дослідниками даної сфери діяльності. Саме тому, що для того, аби визначити кінцевий результат

геніальним а, отже, принципово новим, необхідно знати усе те, що було вже раніше відкрито та використано у тій чи іншій галузі людської праці. Тобто, лише після порівняння і співставлення з минулим, професіонал чи знавець здатен робити висновок, щодо визнання нового відкриття геніальним або ж давати визначення новому продукту (фізичному чи нефізичному) як калькування і експлуатацію вже відкритого. Може виникати твердження щодо об'єктивності даних думок і життєздатності їх застосування у науці і їхній необ'єктивності при інтеграції їх у мистецьку галузь. Маємо зауважити, що при погляді на продукти мистецької діяльності, дані тези зберігаються, ба більше, несуть у собі рятівну місію при творчих суперечностях, різноманітти смаків, особистого сприйняття та тенденціях проголошення мистецтва як такої сфери діяльності, що заздалегідь створює необ'єктивний продукт. Тож застосування подібної об'єктивності, в першу чергу, потребує саме мистецтво. Адже з визнанням відкриттів Арістотеля, Птолемея, Єйнштейна чи Хокінга як геніальних ніяке особисте сприйняття споживача не посперечається. А якщо і посперечається, то на геніальність відкриття (скажімо закону земного тяжіння) це ніяк не вплине, а тим паче не вплине на його реальне існування і дію. Теж саме ми застосовуємо і в мистецтві.

Безумовно, генії і їхні відкриття можуть мати різний масштаб. Чиїсь відкриття людство помічає і активно використовує та розвиває, чиїсь довгий час не помічає чи не визнає, чиїсь помічає і визнає проте не знаходить у них необхідності та не інтегрує у сфери людського життя. Проте факт залишається фактом: геній той, хто створив перше колесо і геній той, хто спроектував великий адронний колайдер. Генієм також є Ван Гог, який створив постімпресіонізм у живописі. Він міг би наслідувати імпресіоністів і бути черговим майстром цього нового відкриття у мистецтві. Майстер створює нові продукти мистецтва, проте якщо вони не є принципово новими, ми не можемо вважати їх геніальними. Як сильно Ван Гог не захоплювався роботами імпресіоністів, він не зупинився у своїх творчих пошуках і відкрив (паралельно з П. Сезаном та П. Гогеном) принципово новий живописний

стиль – постімпресіонізм. Саме цей період творчості Ван Гога визначається, як геніальний.

Кожна людина народжується з певними обдарованостями, схильностями до того чи іншого роду занять. Розвиваючи одну чи більше своїх обдарованостей людина може почати розкривати свій талант, передбачаючи певні перспективи на обраному шляху. Талант може укріплюватися і розвивати ту обдарованість, яка була в людині з народження. Період таланту передбачає свідоме направлення зусиль своєї обдарованості на досягнення певного результату у професійній площині періоду навчання та становлення, а також перші труднощі, невдачі, часові, вольові, емоційно-інтелектуальні та фізичні зусилля. Якщо людина навчилася користуватися своєю обдарованістю і розкрила свій талант у певній праці, вона відчуває потребу володіння ремеслом. Ремесло передбачає вивчення традицій та їх успадкування. Ремісником можна вважати ту людину, яка втілює свій талант у конкретній справі, роблячи її в контексті минулих і сучасних досягнень, знань та відкриттів всього свого професійного ком'юніті. Ремісник – це талановита людина, яка розвиваючи та користуючись своїм талантом стала професіоналом у певній справі. Однак, якщо ремісник не зупиняється розвивати свій талант, він може стати майстром – тобто тим, хто не просто вміє професійно зробити діло, а робить його з особливою вибагливістю до кінцевого результату, ускладнюючи процес та довершуючи традицію, яку він перейняв, освоїв та збагатив. Майстер це той, хто привносить у традицію свою індивідуальність та своє авторське бачення, при цьому не втрачаючи високого професіоналізму. Таким чином талант збагачує ту сферу діяльності, яку він успадкував, досліджував і практикував. Майстер здатен видозмінювати чи вдосконалювати процес роботи, винаходити свої власні технології та інструменти, та надавати ремесленний результат зі своїм авторським почерком та секретом. Геній – це майстер, який створив у певній галузі принципово нове, тобто здійснив відкриття.

Отже, ми бачимо який великий шлях варто подолати винахіднику, науковцю, митцю чи філософу, аби, бездоганно знаючи предмет своєї діяльності, зробити у ньому щось абсолютно нове. Цей шлях різні генії долали за різний проміжок часу. Моцарт вже був майстром у 6 років, генієм став у 11. Хтось стає генієм під кінець довгого життя, а хтось бажає цього і так не досягає геніальності, залишаючись майстром. Ця драма геніально розказана М. Форманом у фільмі «Амадеус». До речі, геніальність даного фільму полягає у тому, що режисер показав всю історію на екрані з точки зору антагоніста і другорядного героя – Сальєрі.

Нам варто зробити важливий висновок, щодо об'єктивності і суб'єктивності у мистецтві – для мистецтва надзвичайно важливим є професіонали-теоретики мистецької галузі. Саме вони можуть обґрунтовано та змістовно внести ясність у питання геніального, майстерного, талановитого, обдарованого чи неталановитого конкретного мистецького продукту. Кожна творча сфера діяльності потребує своїх компетентних науковців та дослідників. В них потребують як і практики так і споживачі. До споживачів варто доносити освітні мистецькі принципи, історію розвитку кожного виду мистецтва, біографію митців, різновиди течій та напрямків, роки виникнення та приклади великих та малих геніальних відкриттів. Саме за рахунок освіти у даних питаннях споживач культури зможе поділяти мистецтво на категорії, виховувати свій смак та формувати свій запит до мистецтва відповідно до його освіченості та емоційно-духовного досвіду, який виникає внаслідок уважного вивчення предмету.

Виходячи з попередніх тез, ми можемо запропонувати нашу класифікацію мистецьких продуктів і їх авторів:

- 1- геніальний твір мистецтва, який є принципово новим, творець якого став генієм;
- 2- хаотичний твір мистецтва, який, ще не є геніальним, але його творець (будучи майстром) ставить собі за ціль (та чесно намагається досягнути цієї цілі), на основі своїх умінь і досвіду інших митців, вирватися за

межі своєї і чужої майстерності і не повторюватися, не тиражувати себе і свої уміння, не копіювати інших. У таких випадках можлива повна втрата старої майстерності митця, його пошуки нових традицій та перевідкриття свого таланту і повторне опанування ремесла;

- 3- досконалий твір мистецтва, який виконано майстерно (з індивідуальною практичною та теоретичною професійною філософією автора), але творець якого копіює себе і не бажає ставити собі за ціль створення принципово нового;
- 4- «правильний» твір мистецтва, автор якого є професіоналом своєї справи, однак не віднайшов свого «почерку», підходу, особистого бачення і копіює тих, хто творив до нього;
- 5- твір мистецтва, який прагне бути «правильним», однак творець якого ще не здатен з технічних причин за відсутності необхідних навичок та вмінь розкрити потенціал свого таланту і не досягає «правильності»;
- 6- твір мистецтва, який прагне бути «правильним», однак творець якого не має потенціалу свого таланту у цій справі, і скоріш за все помилився у виборі своєї професії, внаслідок неправильного трактування своєї обдарованості;
- 7- твір мистецтва, який є результатом творчості людини, яка наївно та інтуїтивно, неправильно та парадоксально проявляє свою обдарованість.

Деякі коментарі, щодо цієї авторської класифікації: геніальність не досягається лише бажанням і зусиллями, скоріше за все, геніальність є результатом наявності природних схильностей у людини до створення принципово нового; аби потрапити до другого пункту необхідна величезна сміливість і рішучість митця, якому належить відмовитися від майстерності, і який ризикує під час своїх творчих пошуків втратити те, що вже мав; митці третього пункту або не чують у собі творчої потреби вийти за межі звичного, або не наважуються ризикувати втратою визнання їхньої майстерності і належної оцінки споживачів, або ж лінуються прикладати зусилля після

багатьох років навчання; якщо митці з третього пункту не наважуються перейти у другий, то, скоріше за все, вони не мають природньої схильності до геніальності; якщо митці з другого пункту не досягають першого і причиною для цього не є смерть, хвороба митця або технологічні, фінансові, політичні чи інші життєві перешкоди, то, скоріше за все, вони також не мають природньої схильності до геніальності; під словом «правильний» мається на увазі безликий твір мистецтва з відсутнім унікальним авторським баченням; на нашу думку, митці і твори мистецтва, які входять в перші три пункти цієї класифікації варто відносити до високого мистецтва, останні три – до низького; твори мистецтва сьомого пункту є найбільш вільними та наближеними до геніальних (наприклад дитяча творчість).

Для непрофесійного глядача класифікація мистецтва проста: подобається чи не подобається. Однак за цими критеріями стоїть не тільки особливість твору, але й освіта глядача, його природні схильності і характер. Скажімо глядач оцінює роботу актора сам будучи при цьому надзвичайно асоціальною людиною, зі страхом публічності і з певним комплексом, щодо своєї зовнішності, голосу, природи тощо. Такий глядач може високо оцінити акторську гру митців четвертого, п'ятого і, навіть, шостого пункту нашої класифікації, просто тому, що, порівнюючи з собою, для нього акторська публічна гра є явищем, що виходить за межі його особистих можливостей і розуміння. Є і зворотній бік глядацької професійної некомпетенції: глядач, який не має акторського досвіду і не усвідомлює тих процесів, що відбуваються у митців третього, другого і першого пункту нашої класифікації, може знівелювати будь-які творчі успіхи. Професіонали ж оцінюватимуть роботу інших акторів опираючись на свій практичний творчий та людський досвід, порівнюючи та співставляючи їхні зовнішні та внутрішні процеси зі своїми.

Проте чи існує критерій, що об'єднав би професіоналів і непрофесіоналів, у сприйнятті та оцінюванні акторського перформансу? Тут ми повертаємося до питання визначень хорошої акторської гри. Ми сказали,

що хороша акторська гра – та, що спрацьовує у сприйнятті глядача, та що спрацьовує у контексті вистави чи фільму. Аби відповісти на питання «що означає «спрацьовує»?», варто визначити мету театральної вистави, художнього ігрового кіно та акторської професії.

Для початку варто зазначити, що театральне мистецтво, і акторське зокрема, є різновидом storytelling (сторітелінг – розповідання історій). Потреба сторітелінгу виникла ще у первісних людей, втілюючись у сакралізованих розповідях, наскельних малюнках, міфах, містеріях, обрядах, музичних творах, перших піснях. Люди відчувають необхідність сприймати і відтворювати історії (візуально, вербально), проживаючи таким чином чужий досвід. Адже, внаслідок сприйняття історій, люди полегшують, покращують і збагачують своє життя та свою особистість набуваючи емоційного, інтелектуального, духовного, фізичного, культурного, життєвого та естетичного досвіду, при цьому перебуваючи у певній психо-фізичній безпеці. Мистецтво, наслідуючи життя, дає можливість виразити суть речей та певні явища у їх стовідсотковій формі та проявах (наприклад втілити стовідсоткову любов чи стовідсоткову ненависть). Саме так Емпедокл і Фрейд відповідали на питання: що ми можемо побачити у мистецтві такого, чого не зустрінемо у повсякденному житті? Тотальні прояви суті людських переживань у мистецтві ведуть до моральної провокації глядача і слухача, вслід за якими у них може настати катарсис. «Катарсис – моральне очищення, піднесення душі через мистецтво, що виникає в процесі співпереживання та співчуття». (Вікіпедія). Катарсис тісно пов'язаний з природньою здатністю людини до емпатії. Саме тому мистецтво стоїть на трьох стовпах: ким? кому? чому? Мистецтво створюється людьми, для людей і про людей. Мистецтво покликано показати нам світ і нас самих такими якими ми (кожен з нас і все людство) колись були, є і можемо бути при цьому дати прожити і набути цей досвід. Варто зауважити, що кожна розказана в мистецтві історія стосується конкретно кожного з нас, навіть якщо по своїй формі та «обгортці» вона максимально від нас віддалена.

Саме тому митцем може стати не кожен. Адже не кожен здатен трансформувати свій власний досвід і досвід загальнолюдський у свою творчість, в результаті якої туди закладеться свідомий і підсвідомий шлях, що буде здатен вивести глядача і самого творця до катарсису.

Акторське мистецтво покликано пробудити в глядачах живих людей. Саме тому нам, як практикам (акторам, режисерам, викладачам) корисно працювати з роллю-героєм а не з роллю-персонажем.

1.2. Концепція роль-герой як фундаментальна складова акторського тренінгу (досвід Єжи Гротовського та Леся Курбаса)

Не маючи достатнього досвіду та майстерності, студент-актор чи професійний актор може стати рабом свого персонажу, інколи навіть не усвідомлюючи цього. Ми бачимо, що шлях у професії актора лежить через сценічну дію. Але виникає закономірне питання: то хто ж діє? Ми пропонуємо звернути увагу на відоме у нашому професійному словнику словосполучення «роль-герой» і під час роботи над студентською виставою замінити ним термін «роль-персонаж».

Принцип роботи над кожною роллю як над роллю-героєм здатен збагатити актора як у професійному, творчому, так і в практично-людському вимірі. Кожен герой, яким би він не був, у своєму вільному і повноцінному втіленні здатен нагадати глядачам і акторам про живу людину, яка є в кожному з нас, але яка спить чи відчувається затиснутою в реальній побутовій моделі життя. По своїй суті герой, а значить і сам актор, мають бути «живішими» за глядачів, і «передавати їм вогонь». Саме для цього герой працює з енергіями і вібраціями, стихіями і діями, сенсами і темами, долею та роком, любов'ю та страхами. Творча робота актора над героєм змушує актора змінюватися, адже якщо герой через актора має «передавати вогонь» глядачам, то актор перший, хто мусить його пропустити крізь себе. А такий досвід не проходить безслідно. «Верховний актор наслідує верховну людину. Тому він повинен мати всі здібності, які можуть належати людині. Це, звісно,

неможливо, але якщо визнати виклик, з'являється натхнення та енергія.» [54, р. 199].

Отже, дослідивши в теорії та на практиці (під час роботи над твором В. Нестайка «Тореадори з Васюківки» зі студентами другого акторського курсу КНУТКіТ ім. І. К. Карпенка-Карого) дві моделі роботи над роллю – «роль-персонаж» та «роль-герой», ми радимо не грати «персонаж» та не вводити студентів театральних навчальних закладів у «персонажне» бачення ролі під час роботи над етюдами, моноактами, уривками і виставами, допоки вони не освоють головні принципи акторської майстерності – дію, думаю, відчуваю, сприймаю, бачу, чую, змінююсь. Ми пропонуємо протиставити персонажу-ролі роль-героя. Подібна гра слів для людини, яка не є дотичною до акторської професії, може не нести принципової відмінності. Однак для акторів, викладачів та режисерів за відмінністю цих слів стоїть колосальна різниця у підходах до роботи, що несе за собою суттєву різницю кінцевого результату. Ми дослідили поняття «ролі» як певного образу сценічного втілення, «діючої особи» як явища сценічної дії та взаємодії, «ролі-персонажу» як зовнішнього та внутрішнього перевтілення та «ролі-героя» як явища архіобразу, що всеосяжно сценічно діє задля проходження сценічного шляху до свого надзавдання. За авторським визначенням «сценічний персонаж» – це різновид людини-ролі/образу-ролі, а «сценічний герой» – це роль-надлюдина/роль-архіобраз.

У результаті теоретичного і практичного дослідження (в рамках творчого мистецького проекту-вистави «Тореадори з Васюківки» на тему «Акторський тренінг в роботі над твором В. Нестайка «Тореадори з Васюківки») ми прийшли до висновку, що професійна користь для актора від роботи над роллю як над сценічним героєм є фундаментальною. Герой не змушує актора блокувати свою природу, а навпаки, вимагає її повного розкриття, герой дає свободу дій і змін, у героя відкритий розум і він не перебуває у полоні своїх вигаданих сценічних знахідок, герой може мати свої певні характерні особливості, проте вони подвижні, вони можуть і мають

змінюватися (у той час як характерні особливості персонажа залишаються незмінними і назавжди «приклеєними» до ролі та її виконавця), герой трансформується та діє у загострених запропонованих обставинах на піку своїх можливостей, адже герой має сильну мету, задля досягнення якої він активно приходить в рух, або ж активно уникає її виконання.

За визначеннями у нашому професійному словнику стоїть реальна робота. Слова мають властивість заплутувати людей. Різні професіонали акторської сфери можуть оперувати однаковими поняттями, а мати на увазі різну суть цих понять. І навпаки – використовувати різні поняття, але говорити про одне й те ж саме.

1.3. Принциповий перехід викладача акторського тренінгу з моделі «суб'єкт-об'єкт» на модель «суб'єкт-суб'єкт»

Розвиток педагогічної майстерності викладачів мистецьких дисциплін в умовах полікультурного світу, сьогоdnішнього процесу декомунізації в Україні, налагодження нових дипломатичних, економічних та культурних зв'язків з європейськими країнами, країнами Далекого Сходу та США, є необхідним, неминучим та, як ніколи раніше, доступним.

Опрацювавши теоретичні тексти, тексти з мистецької (акторсько-режисерської) педагогіки, а також долучившись до тривалих та ґрунтовних практичних курсів американських, французьких, польських, італійських та англійських викладачів-практиків сценічного мистецтва, автор виокремлює важливу специфічну відмінність у підході до тренажного мислення та певної філософії, щодо акторської професії, у західних школах театрального спрямування. Ці відмінності полягають в акцентуванні викладачів акторської майстерності, режисерів та самих акторів на індивідуальній акторсько-особистісній природі. Таким чином, практики та теоретики західних театральних шкіл досягають в результаті своїх досліджень більшої художньої, емоційної, тілесної та темпо-ритмічної свободи актора-виконавця,

що суттєво впливає на якість кінцевого продукту та на ступінь розкриття таланту й акторської майстерності.

Оскільки в основі акторської професії, акторської педагогіки та режисури лежить дієвий аналіз ролі та всього художнього твору, то західні школи, в першу чергу, освоюють саме цей рівень професії, уникаючи всіляких домішків. Режисери та викладачі не ставлять перед акторами задач створити образ, віднайти характерність чи існувати в недраматичній сценічній структурі. Таким чином у акторів, що проходять таку школу, з'являється «тваринна» органіка, свобода вираження емоцій, потужна дія та взаємодія, увага та багаторівневий контакт зі своїми сценічними партнерами, легкість мови, тіла та дихання з повною готовністю реагування на найменші зовнішні та внутрішні збудники. У професійному сленгу західних театральних та кіномитців є вираз «Don't be an actor, be a reactor», що дослівно перекладається як: не будь актором, а будь реактором. Іншими словами: не грай, а реагуй. Реагувати – означає виробляти енергію. Але, оскільки американські та європейські школи, в першу чергу, вчать «органіки» у загострених запропонованих обставинах, то певні сценічні жанри та театральні форми існування можуть бути не під силу для акторів з цих шкіл (за винятком мюзиклів, перформансів, кабаре та іммерсивного театру).

Для нашої театральної школи «вироблення енергії» також є однією з основ акторської майстерності. Наш український театр, по своїй художній моделі та професійній парадигмі, є режисерським, а не акторським. У зв'язку з репертуарною системою театру на перший план виходить не театральна постановка (де головний акцент на акторських драматичних здібностях акторів-учасників, які режисер-постановник оформлює у візуально звукову партитуру), а театральна режисура (де головний акцент на роботі режисера з акторами і художньому режисерському виборі сценічної форми дійства з віднайденням унікального способу існування акторів). Тобто, за такої реальності, українські актори є більш чутливими до театральних форм та

жанрів і здатні яскраво та дієво існувати у епічному, драматичному, реалістичному, гіперреалістичному, ігровому, абсурдному, відчуженому, фізичному, постдраматичному, поетичному, гротескному театрі тощо. Але без належної уваги до акторської особистості та її художньо-індивідуальної унікальної природи, до «тваринної» органічності та акторської здатності до вільних та потужних імпульсів, реакцій, до вираження голосових та пластичних особливостей, ми маємо, здебільш, невдалі результати у побутово-драматичній акторській роботі (якої, наприклад, вимагає існування в кіно).

Саме тому, аби вчитися (в першу чергу викладачам та режисерам) та розвивати педагогічну майстерність в Україні, нами пропонується віднайти симбіоз, котрий поєднуватиме в собі здобутки західної акторської школи, зокрема викладачів-практиків, таких як: Томас Річардс [62], Скотт Бальцерзак [64], Крістофер Феттес [55], Сенфорд Мейснер [34], Деклан Доннелан [56], Пітер Брук [54] та Єжи Гротовський [58], з надбаннями вітчизняної акторсько-режисерської школи.

Таким чином, симбіоз вбачається автором у принциповому переході викладача акторського тренінгу з моделі «суб'єкт-об'єкт» на модель «суб'єкт-суб'єкт». Мається на увазі переведення тренажу з акторської майстерності в парадигму створення актором (суб'єктом) не певного об'єкта як результату його художньої творчості, а здійснення ним (актором-суб'єктом) певного акту зустрічі з самим собою, як результату процесів самозанурення, самоаналізу, самопізнання, самооцінки та, зрештою, самовираження. Результатом цих процесів та цього творчо-професійного акту буде творчий продукт (тобто «суб'єкт») як самовираження, яке є наслідком самодослідження митця-актора. Єжи Гротовський вчив, що тренінг – це щоденна праця акторів по «скошенню трави до самих себе». Тобто шлях суб'єкта (митця) до самовираження суб'єкта (продукту його творчості).

В результаті модель взаємин «глядач-митець» також трансформується зі звичної для нас парадигми, де глядач (тобто «суб'єкт») йде на зустріч з твором мистецтва і взаємодіє з «об'єктом», на таку модель, в якій напряду зустрічається «суб'єкт» з «суб'єктом», тобто особистість глядача з особистістю митця. У нашому випадку, викладач йтиме на тренінг, а глядач на виставу, аби побачити не актора, який грає роль, а актора що грає себе. Така особливість навчального тренажного періоду привчає актора до чесного та складного дослідження людської природи, до дослідження власної філософії, людських та мистецьких принципів, професійної свідомості та громадянської позиції, чуттєвого та інтелектуального процесу та сценічної дії з потужними збудниками у вигляді страхів та бажань.

Отже, застосувавши принциповий перехід вибудови акторського тренінгу з моделі «суб'єкт-об'єкт» на модель «суб'єкт-суб'єкт», ми можемо поєднати тренінги з освоєння будь-яких театральних форм з розкриттям акторської природи (що містить в собі не лише зовнішні прояви акторської психофізики, а й складні внутрішні, які стосуються особливостей характеру, творчої та життєвої філософії актора-митця), і, таким чином, розвинути нашу мистецьку педагогіку, врахувавши і з'єднавши головні риси української та західної акторської школи.

Внаслідок дослідження акторського тренінгу, яке проводиться в першому розділі даного наукового обґрунтування, виникає авторська модель прикладного тренінгу з акторської майстерності, що застосовується в роботі над твором В. Нестайка «Тореадори з Васюківки». Вона враховує усі ті принципи, що стосуються якісних показників тренінгу, принципу роботи над роллю як над сценічним героєм (втілюючи концепцію «шлях героя» за Джозефом Кембелом «Тисячолікий герой») [20], а також принцип акторського самовираження себе-митця у своєму сценічному образі.

Розділ 2

МЕТОД ІНСЦЕНІЗАЦІЇ. АКТОРСЬКО-РЕЖИСЕРСЬКА РОБОТА З ТЕМАМИ

2.1. Викладацько-режисерський вибір драматичного матеріалу

Збройна агресія, що направлена на територіальну цілісність країни, її культуру, мову та національну ідентичність її громадян, вимагає від нації бачення культурних орієнтирів, що відділяють її від культурних орієнтирів країни-агресора. Війна змушує до активної культурної боротьби, що включає в себе збереження культурної спадщини, її популяризацію та створення нових продуктів мистецтва. Одним із способів поєднання усіх цих трьох складових культурного протистояння збройній, інформаційній та культурній експансії ворожої країни є синтез різних видів мистецтва, що породжує нові мистецькі твори, основою яких стають ті твори мистецтва, що входять до культурної спадщини країни, яка себе захищає. До цього також варто додати і найважливішу роль і значення культурної спадщини у формуванні і збереженні історичної пам'яті українського народу, що на сьогодні є найпотрібнішою справою [18], а також збереження пам'яток української культури, музейних колекцій, образотворчого і декоративного мистецтва, внаслідок злочинного повномасштабного вторгнення російських військ на територію України [49].

Прикладом подібних симбіозів стають зв'язки поезії і літератури з образотворчим мистецтвом, музичним мистецтвом і, звісно, театральним та кіномистецтвом. Таким чином з'являються пісні на вірші українських поетів-класиків, ілюстрації, скульптури, колажі до класичних літературних творів, а також вистави, фільми та мультфільми, що створені на основі класичної драми, лірики або епосу.

Так, у 2023 році у Національному академічному драматичному театрі ім. Івана Франка вийшла вистава «Конотопська відьма» на основі однойменної повісті (1833 року) Г. Квітки-Основ'яненка, музичний гурт

«МУР» створив реп-мюзикл «Ти Романтика» на основі віршів поетів розстріляного відродження, художниця Катерина Косьяненко випустила ілюстрації майже до всіх поетичних та прозових збірок Сергія Жадана, музичний гурт «Dakh Daughters», «ДахаБраха», виконавець Паліндром вплели у свої тексти вірші українських поетів-класиків, стендапкомік Сергій Чирков вибудував весь свій стендапконцерт «Кафе-шантан» на проблематиці російсько-українського культурного протистояння, в київському театрі «Майстерня Л. Лазович» вийшли вистави-автобіографії про Василя Стуса, Олену Телігу, Соломію Крушельницьку, Лесю Українку, Григорія Сковороду та Марію Приймаченко.

Подібних прикладів можна навести багато і всі вони дають нове життя класичним творам мистецтва, що входять до нашої культурної спадщини. Окрім популяризації відомих митців та їхніх творів, сучасний синтез мистецтв дає українській класиці нове свіже прочитання, що резонує із сьогоденням, зокрема з реальністю російсько-української війни.

Однією з основ національного культурного коду є дитяча література. Найвідомішим українським бестселером є «Тореадори з Васюківки», але вже понад 60 років цей прозовий твір залишався лише у вигляді прози [36]. За всі ці десятиліття (починаючи з 1960 року) не було здійснено жодної театральної постановки за мотивами «Тореадорів», не було знято повнометражного фільму чи мультфільму. Лише у 1965 році на Харківській кіностудії була створена однойменна 30-тихвилинна короткометражка (реж. Самарій Зелікін), яку в СРСР заборонили через «викривлений образ радянських піонерів». Натомість, ця короткометражка була показана у 72 країнах світу та отримала гран-прі на Міжнародному фестивалі у Мюнхені. Будучи «затиснутим» лише на папері 63 роки, у 2023 році 9 грудня відбулася прем'єра драматичної вистави «Тореадори» у Київському Театрі юного глядача (реж. Христина Авакян). Також в КНУТКіТ ім. І. К. Карпенка-Карого у 2022 році було розпочато репетиції театральної постановки дитячого роману «Тореадори з Васюківки». Прем'єра відбулася 29 березня 2023 року.

Подібним чином культурна спадщина звучить в інформаційно-розважальному сегменті і нагадує про свою національно-ідеологічну значимість та художню цінність. У час вседержавного психологічного потрясіння часовий ресурс стає особливо вразливим. Представники різного покоління, на фоні постійного свідомого та позасвідомого стресу, у більшості своїй не здатні до довгої та уважної концентрації на художньому тексті. На допомогу приходять видовищні види мистецтва, які являть собою симбіоз елементів музичного, образотворчого та сценічного. Маючи чіткі часові межі, драматичний театр, опера, балет, кіно, стендап, жанровий концерт, пластичний театр, перформанс, імерсивний театр, поетичні вечори і т.д. дають сучасному українському глядачу втримати свою увагу на певному художньому творі, отримавши інтелектуальне, емоційне та духовне враження.

Так, скажімо, глядач за 2 години сценічного дійства у виставі «Тореадори з Васюківки» студентів КНУТКиТ ім. І. К. Карпенка-Карого чує фрагменти тексту найвідомішого українського дитячого твору, подробиці автобіографії В. Нестайка, епізод з аудіокниги «Тореадори з Васюківки», записаний Народним артистом України Б. Бенюком, українську народну пісню, пісні класиків української естради 90-х, а також музичний твір українського композитора М. Березовського «Eucharistic Verses: X. The Blessed I've already chosen». І це лише один з прикладів видовищного мистецтва, що є синтезом багатьох інших видів мистецтва.

Отже, одним із способів збереження та відновлення культурної спадщини в умовах воєнного стану, збройної агресії, наземних та повітряних атак є синтез різних видів мистецтва, який дає змогу культурному надбанню нашої держави та класичним художнім творам залишатися в інформаційному, творчому та начальному просторі завдяки своїй масовості, доступності, естетичній привабливості, сучасному звучанню та актуальній інтерпретації.

2.2. Досвід Пітера Брука, Леся Курбаса та Антонена Арто у підготовці до інсценізації та під час розробки прикладного тренінгу

Отже, детально розібравши сцени, дії, події, головних та другорядних героїв, місця дії, часові межі, сюжетні лінії, порядок та структуру твору, а також побачивши роман «Тореадори з Васюківки» в цілому та отримавши від нього, як і безліч малих конкретних вражень, так і одне загальне, ми можемо приступити до його художнього аналізу (авторський детальний подієвий ряд роману В. Нестайка «Тореадори з Васюківки» наведений у Додатках до даного обґрунтування). Перед творчим колективом стоять театральнo-сценічні виклики: що зробити з таким нагромадженням сюжетних ліній і такою кількістю подій, як втілити красу великого прозового твору у одній виставі, як впровадити відбір текстів для постановки, яку вибудувати структуру вистави, як розподілити ролі і чи взагалі розділятися на ролі, які сцени виділити, як не втратити Всеволода Нестайка і при цьому не стати його заручником, як передати атмосферу, почуття, думки, теми, образи та мікросесвіт роману за рахунок двогодинної сценічної дії?

Для режисера вистави важливий особистий, унікальний (і в той самий час наш спільний, себто, загальнолюдський) досвід акторів, що взялися створювати цю виставу. Тож для початку пропонуємо виділити теми, які звучать у романі, а потім знайти автора у цій темі, самих себе, і всіх кого ми знаємо. Іншими словами, при дослідженні тем використати емпіричний досвід самого В. Нестайка і емпіричний досвід акторів та режисера. Ось теми, які ми виділили з роману: війна, дитинство, кохання, любов, дружба, пісня, село, місто, дитячі мрії, фантазійність, сні, релігія, життя, смерть, театр і кіно, історія України, культура України, гумор, весілля, батьки і діти, навчання, виховання, тварини, доля, дорослішання, зрада, самотність, кумири з кінофільмів та літератури, геніальність, життя громади у селі, Київ, груба сила, старше покоління, гординя, страх нелюбові.

Аби вірно розпочати роботу над виставою (використовуючи усі різновиди тренінгу з майстерності актора) варто тренажним та етюдним

методом дослідити (на сцені) кожну з вищезазначених тем. Таким чином, перестати ділити наш (акторсько-режисерський) світ і світ Яви і Павлуші на окремі, далекі один від одного. Автор книги і є головними героями роману та навпаки. Та ж сама співзалежність і нерозділеність з Явою та Павлушею має статися і з авторами вистави. Але, перш ніж приступити до етюдів, вправ та репетицій, варто зосередитися на цитатах з роману, які укріплюють та розвивають дані теми.

Всеволод Нестайко – один з найулюбленіших дитячих письменників, чії твори зростили не одне покоління. Хто не пам'ятає славнозвісних «Тореадорів з Васюківки»? Міжнародна рада з дитячої і юнацької літератури у 1979 році справедливо включила роман Всеволода Нестайка в особливий почесний список Г.-Х. Андерсена як один з видатних творів дитячої літератури. Дитячий роман перекладено двадцятьма мовами. Ця трилогія залишається однією з кращих в українській літературі і сьогодні [37].

Роман «Тореадори з Васюківки» про дружбу, пригоди, вигадку, фантазію, і, звісно, дитинство, однак в ньому відображена і тема війни, що є на сьогоднішній день найгострішою темою, адже війни руйнували дитинство не одному поколінню українських дітей, зокрема і сучасному. У «Тореадорах...» зображено чи не найсвітліше і чи не найрадісніше дитинство в українській літературі, повне пригод, життєвих уроків, та, головне, миру. Тема війни виникає у дитячому романі як страшний спогад, як застереження, як готовність давати відсіч. Саме тому цей текст було обрано за основу для наукового дослідження і подальшого створення театральної студентської вистави «Тореадори з Васюківки» в навчальному театрі Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. При роботі з творчим колективом ми зіштовхнулися з потребою професійного опрацювання теми війни етюдним і тренажним методом.

Акторська робота з темою є складовою підготовки майбутніх митців сцени та їхнього творчого росту, що відповідає філософії розвитку вітчизняної культурно-мистецької освіти в контексті входження України в

загальноєвропейський освітній простір [10]. Дослідження механізмів та шляхів акторського руху в темі і способів її розширення власним унікальним досвідом та творчими інтуїціями стали пріоритетними при режисерському рішенні роботи з акторами-студентами та при постановці самої вистави.

Перш ніж приступити до будь-яких спроб інсценізації тексту дитячого роману «Тореадори з Васюківки» варто виділити головні події та теми, що творять каркас даного твору. Враховуючи об'єм роману, кількість сцен у ньому, множину подій та різноманіття місць дії, нам зрозуміло, що перенести усе це на сцену та відтворити увесь твір в одній виставі – завдання неможливе. Неможливе та, головне, непотрібне. Для суті літературного твору, як і драматичного, так і сценічного, ніколи не є важливою точність передачі сюжету. А навпаки: те, що стоїть за сюжетом, усе те, з чого складається «космос» твору, усі його теми, асоціації, глибокі підсвідомі асоціації, індивідуальні та колективні асоціації, емоційна пам'ять, фізичний та психологічний досвід, художні образи – усе це і є найголовнішим і найцікавішим матеріалом, на якому має виростати вистава.

Приступаючи до репетицій-досліджень, метою яких є фінальна інсценізація роману, нам варто знайти ключі до образів, що виникали у Всеволода Нестайка при написанні даного прозового твору, а згодом знайти ключі до своїх власних образів у цих темах. Для цього, для початку, необхідно вивчати біографію автора, а тим паче емоційну біографію автора. Аби прірва між творцями вистави та автором «Тореадорів з Васюківки» зникла, акторам та режисеру варто самим стати митцями-авторами. Привласнення та розділення творчим колективом вистави надзавдань, ідей, емоційних та світоглядних особливостей Всеволода Нестайка здатне привести до створення абсолютно нового твору мистецтва, який буде втілюватися у тій самій системі координат що й роман «Тореадори з Васюківки», однак в якому взагалі не буде розпізнаватися (по своєму набору сцен, сюжетних ліній, персонажів та текстів) першоджерело.

«Коли я починаю працювати над виставою, я починаю з глибокого, безформного передчуття, яке схоже на запах, колір, тінь. Це основа моєї роботи, моєї ролі – це моя підготовка до репетицій будь-якої вистави, яку я створюю. Є безформне передчуття, яке є моїми стосунками із п'єсою. Я переконаний, що цю виставу потрібно робити сьогодні, і без цього переконання я не зможу цього зробити. У мене немає техніки.» – так Пітер Брук писав про зародження репетиційного процесу кожної своєї театральної постановки [54, р. 3].

Працюючи з темою виникають образи майбутніх сцен, а також їхня сукупна направленість до того головного відчуття, якому згодом підпорядковуватимуться усі теми та ідеї – «Усе це є мовою, яка робить це передчуття трохи більш конкретним. Поки поступово з цього не виникне форма, форма, яку потрібно модифікувати та перевірити, але, незважаючи на це, це форма, яка з'являється. Не закрита форма, тому що це лише декорація, а я кажу «тільки декорація», тому що декорація – це лише основа, платформа. Потім починається робота з акторами.» [54, р. 3].

Внаслідок проробленої творчої роботи, ми виявили, що у акторів та режисера найбільшим був мистецький відгук під час дослідження теми війни і теми дитинства. Тому у творчому-мистецькому проєкті та науковому дослідженні зокрема, ми концентруємо свою увагу, замислюючи майбутню виставу навколо цих головних тем.

Про свій режисерський досвід Пітер Брук писав: «Якби ви бачили нас три чверті репетиційного періоду, ви б подумали, що п'єсу замутнюють і руйнують надлишком того, що називається режисерськими винаходами. Я заохочував інших людей створювати все, добре і погане. Я нічого і нікого не цензурував, навіть себе. Я б сказав: «Чому б тобі цього не зробити?» і були б жарти, були б дурниці. Це не мало значення. Все це було для того, щоб мати з цього так багато матеріалу, щоб потім, поступово речі змогли б бути сформовані. За якими критеріями? Що ж, сформовані по відношенню до безформного передчуття.» [54, р. 3]. У нашій роботі ми можемо піти (на

перший погляд) занадто далеко від першоджерела («Гореадорів...»), проте усі наші творчі пошуки зводяться до того, аби відкрити драматичний матеріал зсередини, уважно слідкуючи за усіма сигналами та художніми імпульсами, усіма відкриттями та направленнями, за автором і його текстом, а також за тою реальністю, що складається під час репетицій.

Таким чином, можна знайти в процесі (саме знайти в процесі, а не наперед вигадати) унікальну сценічну форму вираження сенсів, тем, почуттів, думок. «Тому що форма — це не ідеї, нав'язані п'єсі, це освітлена п'єса, а освітлена п'єса — це форма. Тому, коли результати здаються органічними та цілісними, це зовсім не тому, що єдина концепція була знайдена та впроваджена в п'єсу з самого початку.» [54, р. 4]. Адже, як писав Антонен Арто: «Ідея п'єси, що твориться безпосередньо на сцені, стикаючись із режисерськими й сценічними труднощами, змушує до винайдення активної мови, активної й анархічної, в якій відкидається звичне розмежування почуттів і слів... Театр, який підпорядковує інсценування і постановку, тобто все те, що є специфічно театральним, тексту, є театром антипоетичним.» [1, с. 44]. Ми ж прагнемо до поетичної вистави, дорогу для якої досліджував Лесь Курбас: «Першоджерело мистецтва – це зовсім не враження чисто малярське, чисто музичне чи поетичне. А грецька трагедія! Це те, де є синтез одного, і другого і третього... Актора і театр убила література. Публіка йде в театр дивитися на п'єсу. Форми її інсценізації, як у нас кажуть «постановки», не так її цікавлять, бо вони все одно будуть шаблонні.» [31, с. 26], «Хіба не все зводиться до форми літератури? Виявити якийсь «абсолютний» стиль автора – чи не є й досі ідеалом і постулатом теоретиків режисури? Де ті артисти, що потонули в таємниці своєї техніки, шукають своїх, нових доріг для повного виявлення свого, індивідуального «я», котре не вміщається в рами прийнятого шаблону?... Хто шукає нових кадансів голосових, нових переходів, вібрацій, гармоній діалогу? Хто шукає нових можливостей жести, руху, кому тісно в старих сковуючих шаблонах і хто дає нові правила і безправилля, нові перспективи?» [31, с. 27].

2.2.1. Тема війни та дитинства

Тема війни та втраченого через війну дитинства звучить буквально на першій сторінці «Тореадорів...» – у передмові, яку написав у 2004 році сам В. Нестайко: «Швидше вирости я хотів ще й тому, що дитинство моє, на жаль, було не дуже безхмарним і щасливим. Тато мій, колишній «січковий стрілець», 1933 року був заарештований і загинув. З трьох роцків пізнав я, що таке доля безбатченка, де чи не єдиною втіхою були книжки. А коли мені було всього одинадцять, почалася війна. Дитинство моє урвалося, я одразу став дорослим. Бо лишився в окупованому фашистами Києві, і ті два роки згадувати не люблю – стільки там було страшного й недитячого. А коли я став по-справжньому дорослим, мені страшенно захотілося повернутись назад у дитинство – догратися, досміятися, добешкетувати...» [36, с. 4].

Війни тривають доки існує людство і жодна документальна хроніка, жодні антивоєнні твори мистецтва, що показують усі мислимі і немислимі жахіття війни, не здатні запобігти виникненню нового збройного конфлікту. А, отже, розказаний жах війни не може унеможливити нової війни, і лише розказана краса миру здатна зупинити думку про шлях насилля. І якщо воювати – то лише захищаючись, захищаючи красу свого миру. І В. Нестайко описує цей мир через дитячий земний рай, де дитинство – це час коли ми знаходимо себе і є нами на 100%, а вихід з дитинства – час, коли можна себе втратити та жити не своє життя будучи не собою (тими «собою», яким ми би хотіли бути, але не наважилися). Під час дорослішання, нам на поміч приходить мистецтво, наше власне дитинство, а також чудові книги про дитинство.

2.2.2. Тема кохання та любові

Якщо повернутися до питання страху нелюбові до себе, то варто зазначити, що одним із виходів з небезпечних прірв, в які людина падає під тиском цього страху, є власна самовіддача любові. Дарувати любов самому, нести її в собі і віддавати іншим, плекати і захищати її – це те, що може бути для людини більш рятівним, ніж отримання любові від інших. У романі

«Тореадори з Васюківки» багато любові до життя, до гри, до дружби, до батьків та родини, до села, міста, людей, різноманіття професій, мрій, до кумирів, вчителів, праці, відпочинку, до історії, науки, віри, мистецтва, свободи, фантазії, України і її героїв. Книга написана з любов'ю до дітей. Вона просякнута любов'ю до дитинства і тому, читаючи «Тореадорів», ми отримуємо величезний заряд доброти, світла і надії.

Але коли у книзі виникають питання любові з романтичними сенсами і коли мова заходить про закоханість – почуття головних героїв завжди супроводжуються великими внутрішніми протиріччями і зовнішніми проблемами. Якщо любов до усього вище переліченого об'єднує хлопців, то любов до дівчат їх розділяє. Щойно у Яви і Павлуші виникають почуття кохання, як кожен з них лякається цього і намагається заховати це на самому дні душі, витіснити це почуття із себе, і в першу чергу, заховати його так, щоб ніхто з оточуючих ніколи в них його не розгледів. Цього почуття не мають побачити ані чужі люди, ані сам об'єкт кохання, ані, найголовніше, найближчий друг. Наявність нових і надзвичайно сильних почуттів викликає у нас страх, сором'язливість, сором, розгубленість, безпорадність. Закоханість дає нам сили ставати найкращими нами і одночасно з цим відкриває безліч комплексів. Ніколи ми не буваємо одночасно настільки хоробрими і настільки наляканими, такими сильними і такими слабкими, рішучими і невпевненими, прекрасними, гарними і комплексуючими з будь-якого приводу, як під час закоханості.

Нестайкові вдається говорити з нами про почуття хлопців і дівчат жодного разу не говорячи про ці почуття напямую. В книзі все як в житті – напівтони, напівнатяжки, деталі, які говорять самі за себе краще ніж будь-які слова: «Все це мені Гребенючка розповіла, на вулиці зустрівши. І про четвірку сказала. І нащо вона мою оцінку запам'ятовувала?» [36, с. 71]. Павлуша все розуміє, і всі однокласники все розуміють, і питання його до себе – риторичне. Однак він не йде очевидній відповіді на зустріч. Хлопець біжить, біжить і цурається любові, привселюдно її висміюючи.

Головна драма хлопців у тому, що вони чомусь автоматично вирішили, що в житті потрібно обирати між коханням і дружбою. Вони живуть з відчуттям, що якщо хтось із них впустить кохання у своє життя, то воно неодмінно нашкодить їхнім узам дружби. Тому Павлуша стримує свої любовні пориви до Гані, і не реагує на прояви її почуттів до нього. Він робить це в ім'я дружби. І коли Павлуша помічає, що у Яви виникає симпатія до Валі, то він чекає від друга такої ж жертви, яку він вже зробив з Ганею, а сама Валя стає для Павлуші прямою конкуренткою в боротьбі за серце Яви. У другій частині роману, коли дія відбувається у Києві, Ява таки дає волю своїм почуттям до Валі і вводить у замкнене коло «Ява-Павлуша» свою кохану. Він не зміг пожертвувати своєю закоханістю заради дружби, чим дуже роздратував Павлушу, у якого, можна припустити, було справжнє відчуття зради і несправедливості. Той факт, що у третій частині Павлуша дає собі волю на стосунки з Ганею, можна тлумачити як бунт, який довго назрівав у його серці і, спровокований свободою Яви, вирвався назовні.

Саме тому вся третя частина роману побудована на розриві дружби між головними героями, що сталася через стосунки Павлуші з Ганею. Модель «дружба або кохання» довела хлопців до образ, ненависті, болю, розпачу, самотності та нудьги. Піку такої моделі досягають роздуми самотнього Яви про власну смерть і свій похорон, на якому Павлуша: «... не плакав би. Ішов би за труною моєю у парі з Гребенючкою, зиркав би на неї й думав: «Хоч би швидше скінчився той похорон та піти б малювати її портрет»» [36, с. 395].

Павлуша також страждає без Яви, але не робить перший крок, адже для нього важливо, щоб його друг сам усвідомив, що почуття до дівчини і зв'язок з нею аж ніяк не шкодять дружбі. Та коли під час повені Павлуша бачить, як Ява ледь не помирає у затопленій хаті, він кидається рятувати друга. Книга завершується чудовою сценою дружби, в якій вже троє: Ява, Павлуша і Ганя (фізично троє, але подумки з Явою є й четверта – його кохана Валя з Києва). Ми розуміємо, що тепер в їхній дружбі немає страху кохання. У них з'являється усвідомлення того, що любов, аби вона примножувалася, не має

скупитися, економитися і ревностно оберігатися, адже вона нічого не забирає, ні з ким не в суперництві, нічого не боїться і бореться лише з одним – з нашими страхами.

2.2.3. Тема української пісні

Лейтмотивом через весь роман йде акт спільної пісні, який об'єднує, який виражає те піднесення, що неможливо передати словами. Пісня починається тоді, коли вже всі слова сказані, або тоді, коли не до слів. Нестайко, як і кожен українець, усвідомлює сакральність української народної пісні, в якій багатолітній досвід нації, в якій закладений культурний код, що в часи заборон і утисків української мови був чи не єдиним ключем до передачі українства наступному поколінню. В часи СРСР в Україні народна пісня була важливим стержнем самоідентифікації, яка допомагала країні і нації зберегти своє обличчя у режимі, який прагнув безликості. Пісня не тільки об'єднує товариство, але і покоління, і різні соціальні групи, а також (що для України не менш важливо) місто з селом. Коли у село Васюківка приїжджають діти з Києва, саме в піснях (слова яких, як даність, знає кожен українець) гурт знаходить найвищий рівень гармонії та єднання. Однією з властивостей пісні є те, що співаючи її наодинці, а, тим паче, гуртом, виникає відчуття, що при її виконанні незримо присутнє все людство. Синергія для пісні надзвичайно важлива і вона здатна розкрити найпотужнішу властивість музики – на відміну від інших видів мистецтва, діяти напряду в серце людини, минаючи візуальне сприйняття. Таємниця ритму, мелодії, гармонії нот, музичних інструментів та людських голосів здатна з перших секунд заволодіти нами і викликати емоції, які важко розібрати на складові.

Пісня супроводжує очікування, дорогу, знайомство, святкування, працю та службу в армії, тугу, біль, лихо, самотність та розлуку.

2.2.4. Тема села і міста

Оскільки головні герої із села, тема відмінностей між життям у селі і життям у місті, між людьми міста і села, тема певних упереджень і

стереотипів не може не виникнути у книзі. Сам Всеволод Нестайко народився у місті Бердичів, а потім, рятуючись від голоду 33-го року, переїхав до Києва, згодом переживши у ньому нацистську окупацію. Бажаючи відрефлексувати своє важке, в якомусь сенсі втрачене, дитинство, він поселив своїх літературних дітей саме у село, в якому більше свободи, більше простору, більший зв'язок з природою, у якому, зрештою, більше української мови, традицій, звичаїв життя і більше збережено обличчя старої України. Відтак книга здійснює дуже важливу місію – з 1964 року бореться за національну пам'ять і дух на найважливішому полі битви: у серцях і головах дітей та підлітків.

У книзі багато дій і подій відбувається у сільських місцинах, але чи не найкращим описом картини села є абзац в кінці другої книги, який слідує одразу після розділу, що описує повернення головних героїв із Києва додому: «Десь далеко-далеко, аж у Дідівщині, валують собаки. Пахне молодою свіжою зеленню, медвяним цвітом і коровами. Прекрасне і неповторне земне життя буяє, несучись у зоряному просторі безмежжя.» [36, с. 347]. Це вже не фон для пригод, а пейзаж, де трапляється зупинка динаміки життя перед вічним порядком речей.

Коли у село приїжджають люди міста, саме ця природа виявляє їхній втрачений зв'язок з нею.

Головним проявом усіх можливих розділень і стереотипних поділів є сцена, коли Ява і Павлуша зустрічаються у селі (на острові) з юннатами з Києва: діти з села спортивні, замурзані, не бояться бруду, ходять босі і мають порепані грубі п'яти, бешкетники та фантазери, а діти з міста охайно вдягнені, розумні, начитані, незграбні, бояться грубої роботи і не вміють її робити. Руйнує ці стереотипи київський школяр Ігор, який є і відмінником у школі, і спортивним хлопцем, який пристосований до життя у селі. Приклад Ігора змушує хлопців втихомирити свою зверхність щодо містян. Якщо спорт і наука можуть розділити людей, то мистецтво здатне з'єднати – в кінці цієї сцени на острові і сільські діти, і діти зі столиці знову ж таки співають.

Васюківським прикладом руйнування стереотипів є Степан Карафолька – відмінник, багато читає, порається з худобою та працює у полі, стрибає з верби в річку та бешкетує. Проте є стереотипи, а є реальність. Істина в даному питанні проста – людина вчиться і навчається робити те, що їй потрібно аби підтримувати побут, аби заробляти гроші, аби реалізовувати свої мрії, і якщо вона зростає, виховується і живе в умовах міста – це будуть одні потреби, знання і вміння, а якщо в селі – інші. І відмінні способи життя формують відмінних людей. І це не поле для змагань, а приклад різноманіття варіацій життєвих шляхів. Принагідно варто зауважити, що в романі жодного разу не постає проблема втечі з села. Питань вирватися з сільського способу життя і переїхати до міста немає ані у старших, ані у менших жителів Васюківки. Це були часи, коли село буяло працею, дітьми та громадським життям, в якому кожен бачив своє майбутнє і воно їх не лякало, це було село, яке ми зараз втрачаємо.

У дітей немає мрій переїхати у місто, але як будь-яка подорож, поїздка за межі рідного села це грандіозна пригода. Оскільки для Нестайка Київ – особливе місто, в якому він пережив хоч і найстрашніші роки життя і двічі ледь не загинув, все одно автор описав його з особливою любов'ю, і подарував нам Київ 60-х, який постає не менш багатим простором для пригод, ніж рідне село зі своїми полями кукурудзи, плесом, баштаном, лісом та злодіями.

2.2.5. Тема релігії

У першій частині книги є Гунька, у другій – Києво-Печерська Лавра, у третій – ікона Ісуса Христа. Відомо, що дід Всеволода Нестайка Діонізій Порфирівич Нестайко був греко-католицьким священником. Цей факт не означає, що майбутній дитячий письменник точно мав знати Святе Письмо чи бути воцерковленою людиною. Однак можна припустити, що він був грамотним в питаннях історії церкви та в особливостях різних духовних подвигів. Про це свідчить епізодичний персонаж, якого Нестайко вводить у книгу, як малу, і ту, яка зовсім не впливає на сюжет, історію, але яка є

безумовно важливою та сакральною для автора і для всіх тих, хто розуміє чи не розуміє, що за сенси за цим стоять.

В традиціях Християнської церкви є певна ієрархія духовного подвигу: священнослужитель білого духовенства, священнослужитель чорного духовенства, чернець, монах, монах, який живе у скиті, монах-відлюдник, монах-затворник, і, зрештою, юродивий. Форми подвижництва юродства зустрічаються ще в дохристиянську епоху серед кініків – вихідців сократівської філософської школи, котрі практикували гіперболізований аскетизм з відмовою від будь-якого майна, одягу, різноманіття їжі. Предтечами християнського юродства є старозавітні пророки Ісаїя, Ієремія та Ізекїїл. На стику двох Завітів Іван Хреститель (Іоан Предтеча), який завершує Старий Заповіт пророкуванням народження Ісуса Христа, а в Новому Завіті хрестить у Йордані Спасителя, вважається першим християнським юродивим і нині є їхнім покровителем. Набуття цілої подвижницької традиції відбувається у часи розквіту Візантії і східного християнства (з V по X ст.). Найвідомішими юродивими є Феофіл Китаївський, Андрій Константинопольський, Франциск Ассізький, Ксенія Петербурзька, Василій Блаженний, Симеон Юродивий, Ісакій Києво-Печерський.

Що це за явище духовного подвигу і чому воно стоїть вище над усіма іншими? Головна особливість юродства – добровільна відмова не тільки від свого тіла, своєї волі, а й від своєї особистості. Юродивий свідомо одягає маску божевілья, аби серед мирян не бути в їхніх очах святим (таким чином юродиві рятуються від гордині святості). Вони часто переносять страшні тілесні страждання, потерпаючи від холоду, голоду, побоїв, спеціальних чи випадкових тортур, живучи серед людей, але будучи абсолютно окремо від них і їхнього визнання. Юродиві свідомо стають жалюгідними на вигляд, смердючими та поводять себе неприємно, маскуючи за цим дію Святого Духа. Адже, відмовившись від своєї особистості, юродивий вже не може діяти самостійно – він стає порожньою ємкістю, в яку впускає лише Святого Духа і Він починає діяти, використовуючи тіло, розум і серце юродивого як

інструмент для свого прояву. Відома приказка, що вдень, на очах у всіх, юродивий сміється над людством, а вночі, наодинці, оплакує людство.

Юродивим приписують різні чудеса: ходіння по водам, пророцтва, зцілення, читання думок і бачення невидимого світу. Юродиві, живучи поряд з людьми, націлені на втручання у хід речей, аби викрити неправду, аби урятувати одну чи більше душ, аби змінити хід історії, аби унеможливити майбутню біду та свідчити про істину. При цьому, не будучи для людей об'єктом для поклоніння. Прикладом такої людини, в середині якої весь час діє молитва за людей, є Нестайківський Гунька, котрий багаттям у плавнях зігриває у сильний мороз усе село.

У другій частині роману майже всі ключові повороти сюжету і найголовніші зустрічі відбуваються поблизу в ті часи недіючої Києво-Печерської Лаври: зустріч з Валею, з Будкою, втрата годинника, повернення годинника, примирення з Будкою, знайомство з Максимом Валер'яновичем. А також, на монастирському кладовищі, чудесним чином стається порятунок від смерті головних героїв і їхнє милосердя до ворога.

У третій частині Явині взаємини з Богом розпочинає баба Мокрина, а справжня зустріч з Богом трапляється з Явою у найнебезпечніший момент його життя – у заблокованій затопленій хаті, в темряві, наодинці. Услід за цим дивовижним досвідом, коли вже Ява от-от має захлинутися і померти, його рятує Павлуша.

2.2.6. Тема життя і смерті

Майже кожен з нас пам'ятає момент, коли він вперше усвідомив свою смертність. Зазвичай це трапляється в дитинстві у період з 5 до 10 років. У когось трапляються сльози, у когось панічні атаки, хтось впадає у глибоку задумливість, хтось тікає від цих роздумів і перемикається на буденні речі. Адже те знання, яке невблаганно накриває нас з головою, дає нам досвід безпорадності перед законом життя. Досвід цього відкриття може мати дуже сильний ефект на дитину, а може пройти непоміченим. Так чи інакше, але це знання впливає на наше життя щомиті, усвідомлюємо ми це чи ні. Цьому

глибокому знанню підпорядковується усе наше подальше життя. У книзі «Тореадори» перша згадка про смерть трапляється у розмові з дідом, потенційну смерть якого діти відмовляються приймати.

У третій частині роману хлопці обговорюють питання, яке неодмінно приходить після усвідомлення нашої смертності – чи є життя після смерті? І власна відповідь на це питання може призвести або до екзистенційної кризи, або ж до віднайдення сенсу, або до віри, або ж до бунту. Саме в дитинстві розпочинається довгий шлях вирішення проблематики життя і смерті, на якому буде безліч піднесень, зневірянь, відчай, викликів, питань, відповідей і вчителів.

2.2.7. Тема театру

Оскільки «тореадори» хочуть світової слави, то у книзі не могли не з'явитися театр і кіно. Знайомлячись зі справжнім київським актором, почувши його розповіді про театр, побачивши безліч фотографій його ролей, почувши про любов публіки, зрештою, побувавши на знімальному майданчику та знявшись у кіно, Ява і Павлуша починають марити акторською кар'єрою. Вони вірять, що, оскільки вони грайливі натури, їм неодмінно легко даватиметься акторство, а отже, на них чекатимуть успіхи та визнання.

У мріях, на словах майже усі хотіли би бути акторами, проте коли доходить справа до перших занять, перших репетицій, перших труднощів, пов'язаних з вільним часом (а точніше з його відсутністю), з фізичним навантаженням, з важким нестабільним графіком, з професійною деформацією, з емоційною напругою, зі злиттям свого життя і своєї професії у нероздільні речі, з фінансовими труднощами, з безробіттям, з роботою в колективі, з професійними та людськими конфліктами, з величезною потребою у самоосвіті та постійній практиці, з важкими партнерами, викладачами, режисерами, і звісно ж, з гігантськими творчими викликами, то більшість тікає від такої долі.

На нашу думку, у книзі є момент, випадковий збіг якого з реальністю, або ж Нестайкове умисне опрацювання якого, є надважливим для нашого українського театру. Мова йде про Романа Григоровича Віктюка і один цікавий епізод з його біографії. Починаючи з середини 1960-х років, у театральний простір країни (спершу як актор, а потім як режисер) входить постать Віктюка – генія театральної режисури та акторської педагогіки, людини, яка згодом вплине на розвиток світового театру ХХ ст. Як тільки Віктюк почав давати свої перші інтерв'ю, майже у кожному він повторював одну і ту саму історію: коли його мама Катерина Віктюк була на останніх місяцях вагітності, вона тричі приходила у Львівську оперу на «Травіату» Джузеппе Верді, і тричі була змушена з неї піти, тому що дитина у неї в животі, під час пікових моментів опери, починала дуже активно рухатися. Згодом сам Роман Віктюк і його мама трактували це таким чином: коли майбутній режисер, будучи у животі матері, чув чудесні звуки опери Верді, він починав з усіх сил вириватися назовні – так сильно його зачарувала «Травіата», Верді, опера, музика, мистецтво, і тому він поспішав у цей світ. Віктюк за своє життя дав близько тисячі інтерв'ю по всьому світу і щоразу розповідав цю історію, підкреслюючи свої особливі стосунки з цією оперою і з Джузеппе Верді, і наголошував, що його останньою театральною роботою буде саме «Травіата» і він зможе померти тільки поставивши її на сцені. Як ми знаємо, цього не сталося, через епідемію коронавірусної хвороби (COVID-19), від якої у 2019 році у віці 84 років режисер помер.

А тепер згадаймо уривок з «Тореадорів», де старий український актор розповідає дітям про початок свого театрального шляху. Чи знав Нестайко історію Віктюка невідомо, але ймовірність цього висока – низка публічних спогадів Романа Григоровича про цей епізод, його робота у Київському театрі юного глядача по сусідству з квартирою на Липській вулиці, де жив Всеволод Нестайко, зрештою їхнє можливе особисте знайомство. Однак, навіть якщо це збіг, тим чудеснішим виглядає ця історія. Адже Максим Валер'янович говорить з дітьми про український театр. А говорити про

український театр і не згадати (спеціально чи випадково) про генія Романа Віктюка неможливо.

Отже, через наявність у романі теми театру, епізодів з театральними постановками, та наївним, але точним описом акторського досвіду, можна створити у виставі ефект «театру у театрі» і, ламаючи драматичну канву вистави, виходити у постмодерні прийоми театрального дійства.

2.2.8. Тема української самоідентифікації

Всеволод Нестайко ввів у книгу епізоди, які нагадують жителям Васюківки (і всім читачам роману) про їхнє козацьке походження, про історичних діячів древньої України, про важливість говорити в Україні українською мовою, а також про готовність Збройних Сил України захищати державний суверенітет та національну свободу. Наративи, які вкладаються у літературу чи фольклор, свідчать про менталітет автора і народу, до якого він належить. Оскільки ми працюємо над дитячим пригодницьким романом, порівняймо українські дитячі казки з російськими. В російських казках головний герой завжди ледачий та немайстерний, часто дурень та злидень. Усе чого він хоче, це щоб у нього все було і він при цьому нічого не робив. Ідеалом для такого «героя» є цар-батюшка, якого він боїться, якому він служить, з яким він мріє породичатися (тобто потрапити йому у милість і отримати доступ до накраденого «спільного корита») і місце якого він мріє зайняти. Аж раптом герою у російських казках з невідомих причин щастить і в його життя вривається чудесна зустріч чи чудесна подія, яка дарує йому бажану їжу, випивку, розкіш, владу та красиву дівчину. Одним словом, тепер у нього не життя, а омріяна «житуха». В українських казках ліричним героєм виступає роботяща людина, яка не марить владою чи «шарою», «лафою». Вона трудиться і більше за все цінує свободу, а також людське життя, тому заступається за скривджених і поневолених. Ліричний герой українських казок бореться зі злом і після своєї перемоги не отримує більше, ніж у нього було на початку казки. Головним дарунком йому і оточуючим є мир, збереженні життя мирян та відстояні власні життєві цінності. Таким чином,

ми потрапляємо у замкнене коло: наративи, які вкладаються у національну культуру, є породженням менталітету носіїв цієї культури, а зростання на продуктах культури з певними наративами формують особистості нового покоління, які далі нестимуть цей менталітет своїм нащадкам. Враховуючи особливості взаємозв'язку між національною свідомістю і її вираженням в продуктах творчості, можна сказати, що «Тореадори з Васюківки» несуть позитивний заряд, який надихає на створення нового шляхом праці і радості.

Торкаючись питання географії і місцезрештування села Васюківки: Нестайко вигадав цю назву і розмістив це уявне село напевно у Київській області (бо автобусом діти їхали на екскурсію до столиці пару годин). Нині ж в Україні дійсно існує село з такою назвою і знаходиться у Донецькій області Бахмутського району Соледарської міської громади. Засноване у ХІХ ст. і, на момент повномасштабного вторгнення Росії в Україну, мало населення у 601 особу, будівля місцевої ради розташована на вулиці Миру. До Бахмуту з села Васюківка можна доїхати за 20 хвилин, проїхавши всього 20 кілометрів. З моменту захоплення Бахмуту у 2023 році село Васюківка (станом на 2024 рік) також перебуває під російською окупацією. Символічно, що початок роботи над виставою співпадає з тимчасовою територіальною втратою села Васюківка з-під контролю України. А сама концепція вистави, у своєму далекому задумі 2021-го року, передбачала назву: «Тореадори з Васюківки Донецької області» через ідею прослідкувати у виставі боротьбу двох культур (української і російської) серед дітей та підлітків, що проживають у близьких до лінії фронту містах і селах. Але ці творчі задуми і реальні географічні співпадіння варто дослідити у третій частині цієї роботи, в якій мова буде йти безпосередньо про сам процес створення вистави.

На завершення теми української самоідентифікації варто торкнутися лайки. Нині російська лайка заповонила емоційний прояв українців, витіснивши українську. Російський матюк пов'язаний зі грубим сексуальним насиллям, геніталіями, сексуальними збоченнями, орієнтацією, гомофобією та інцестом. Українська лайка пов'язана з нечистими силами та прокльонами,

щодо людської зовнішності або проблем з травленням. У цих відмінностях (як і на прикладі дитячих казок) можна прослідкувати відмінність менталітетів та національного виховання.

Проникнення російської культури в український простір відбувається у нюансах і у найнеочікуваніших, найбуденніших речах, таких як лайка, чи, скажімо, російський шрифт «іжиця», котрий і до нині використовується на прапорах і стрічках ЗСУ, державних установах (як, наприклад, на будівлі Офісу Президента України), в назвах станції метро і так далі. Нестайко нагадує нам – відсіюйте вороже, а тим паче російське, адже менталітет, який закладений у російському контенті, є небезпечним, бо несе ідеологію насилля, гвалтувань, імперіалізму, страху, приниження та лінощів.

2.2.9. Тема гумору

Вчені, які вивчають пульсації, частоти і звуки космосу, поетично кажуть, що розсміятися – значить зрезонувати з космосом. Радість, сміх зцілює та рятує. Недарма на початку повномасштабного вторгнення виникало багато жартів як захисна реакція, що здатна розрядити напругу та виплеснути стрес. А в часи, коли усі виставки, концерти і театри були зачинені, першим культурними заходами стали стендапи. Саме на стендапи стали збиратися перші глядачі. Саме стендапкоміки мали що запропонувати українським глядачам, разом з якими вони відрефлексовували свій стан і ставили собі зі сцени діагноз, а також діагноз своїй публіці. Адже хороший професійний жарт знаходить наші спільні точки болю, наші спільні страхи, думки, почуття, викриває наші спільні вади і приховані бажання. Це були нервові стендапконцерти, жарти і нервовий сміх, що відбувався всупереч дійсності. Всі були налякані і форма стендапу знаходила в людях хоробрість, давала змогу висміяти свій страх і шукати вихід. Сміх об'єднує, радість хочеться розділити з іншими, жартом хочеться поділитися, тому спільний гумор – це також прояв національної згуртованості. Жарт може бути і він має бути у час гострого стресу як ознака прямої зустрічі з реальністю (наприклад, з жахіттям війни), але коли перші хвилини чи місяці оговтання минають,

жарт може стати небезпечним відволіканням від реальності. Саме тому більшість прикладів гумору у перші тижні повномасштабного вторгнення на другий рік війни звучать жалюгідно і є нині неприпустимими. Чим глибше зустріч з переживанням, комплексами, страхами, вадами, болем та істинними цінностями, тим глибше цей досвід може бути трансформований у гумор. Такий гумор є поза часом і має велику цінність.

2.2.10. Тема весілля

У романі автор не обійшов образу весілля. Весіллям завершується книга. Весілля дає вилетіти цій трилогії і стає пейзажем для дуже сильних почуттів, в яких є і прощання з головними героями, і туга за їхніми пригодами, і тривога перед їхнім майбутнім, і радість за їхню радість дружби, і сум за їхнім сумним прощанням з вчителькою, і щастя, яким переповнене це весілля, і меланхолія від розуміння того, що такі гострі відчуття піднесення тимчасові, і що після такого святкування неодмінно прийде ностальгія за цим щастям, яке неможливо схопити, присвоїти. Це щастя тим і прекрасне, що воно невловиме, неповторне і його місія у тому, аби дати відчуття раю, аби дати відчуття його смак, почути його звук, засліпитися від його світла. Усе це несе в собі образ весілля, в якому головними є кохання, безмежна щедрість і прославляння радості. Щедрість сільського весілля, що описано у фіналі роману, здається безмежною, а багатство почуттів невичерпним, і здається, що союз двох людей дійсно трапляється не на землі, а у небесних садах.

2.2.11. Тема дружби

Звісно ж, найголовнішою темою «Тореадорів» є тема дружби. Через Яву і Павлушу В. Нестайко відкриває нам важливий досвід, про який важко говорити з тими, хто його не пережив. Мішель Екем де Монтень («французький філософ і письменник епохи Відродження») у 1558 році зустрів справжню дружбу в обличчі Етьєєна де ля Боесі. Їхня дружба тривала майже 4 роки – у 1563 році ля Боесі помер. Для Монтеня це стало найбільшим життєвим потрясінням, схожим на те, яке Данте Аліг'єрі у 1290 році пережив втративши Беатріче Портінарі. Данте в ім'я коханої пише «Божественну

комедію» як дослідження досвіду любові. Мішель де Монтень, як дослідження досвіду дружби, пише свої «Есеї» [35]. Монтень вважав, що справжня дружба «трапляється раз на триста років». За сучасними підрахунками інституту NASA Earth Data та World Population History у 80-х роках XVI ст. на планеті Земля жило 508 мільйонів людей, а у 2022 році кількість людей на Землі сягнула 8 мільярдів. За 400 років людська популяція збільшилася у 16 разів, а, отже, можна жартівливо припустити, що якби Монтень жив зараз, то він би сказав, що справжня дружба трапляється 16 разів на 300 років, або ж один раз в 18,5 років. У будь-якому випадку, ми розуміємо, що справжня дружба це велика цінність і величезна рідкість.

Знайти друга, чи, навіть, не одного – удача, а збереження цієї дружби, примноження її – відповідальність, праця, уважність, талант. Дитинство, прикрашене дружною, стає емоційно багатшим. Адже друг чи подруга – це люди, які розділяють з тобою красу, досвід, знання і з дитинства розширюють твій світогляд. Коли людина бачить красу, коли її щось потрясає, коли вона відкриває нове знання, коли вона вражена (подіями, мистецтвом, природою, власними почуттями, подорожжю і т.д.) їй хочеться розділити цей досвід з іншими. Підсвідомо ми розуміємо, що від цього акту розділеності подія і наші враження не стануть меншими, а навпаки – збільшаться, саме тому, що в неї увімкнувся ще один чи більше учасників (коли Ява переживає самотійно масштаб свого тріумфу він з часом розуміє, наскільки порожньо у нього на душі від цього тріумфу). Адже від розділення з іншими наших вражень і вчинків з'являється синергія, яка множить наш досвід і дає нам змогу краще підключитися до проживання моменту.

Проте також ми відчуваємо небезпеку у розділенні емоційного, інтелектуального, духовного досвіду з іншими, адже не кожній людині можна довірити свій настрій, свою думку, своє питання, хвилювання, враження, душевний і психологічний стан, глибоко інтимні та сакральні для нас переживання. І тому ми прагнемо ділитися думками, почуттями, розділяти життєвий досвід, вирішувати проблеми, радитися, відпочивати

саме з тими, у кому ми можемо побачити частину себе. Мова йде не про схожість, а про резонування.

Приклад такого резонування ми бачимо між головними героями «Тореадорів». Ми спостерігаємо, як їхня дружба вчить їх перемагати страх, заздрість, гординю, скупість, брехливість, лінощі. Натомість дружба дає безстрашність, милосердя, щедрість, чесність і дієвість.

Друзі люблять нас такими, якими ми є, і бачать нас такими, якими ми задумані, і котрими ми мусимо стати, реалізувавши весь наш потенціал, втілившись. Якщо говорити про втілення людини, її чеснот, талантів і її реалізацію (не соціальну, а духовну), то варто зазначити, що ми схильні применшувати себе, висоту свого росту, глибину своїх почуттів. Цілі стають меншими, вимоги до себе спрощуються. Лінь, зневіра, хибна скромність можуть нас зупинити. І друг – це той, хто не дає нам зупинитися, хто нагадує нам про нас самих і той, хто готовий розділяти з нами наш шлях. Недарма Григорій Сковорода у своєму філософському трактаті «Наркіс. Розмова про те: пізнай себе» називає свого ліричного героя ДРУГ [44]. Друг, який один за одним приходять до Луки, Клеопи, Філона, Григорія, Лонгіна, Якова, Єрмолая, Афанасія і закликає їх усіх не бути тінями самих себе і заводять вище перелічених друзів у спільний хор.

У дитячому романі дружба часто порівнюється з побратимством серед військових. У тих реаліях, в яких зараз живуть українці, ця аналогія набуває реального втілення дружби, яке дається дуже високою ціною.

2.2.12. Тема дитячих мрій

Італійський професор, літературознавець, вчений у галузі антропології та філософії освіти Франческо (Франко) Нембріні написав три книги зі своїми коментарями до «Божественної комедії» Данте Аліг'єрі – «Dante, poeta del desiderio. Inferno» (2011) [59], «Dante, poeta del desiderio. Purgatorio» (2012) [60], «Dante, poeta del desiderio. Paradiso» (2013) [61]. Франко Нембріні назвав свої книги «Данте, поет бажання. Пекло. Чистилище. Рай», вклавши у цю назву головну ідею «Божественної комедії».

Коли у Данте питали: «Для чого ти пишеш свої «Cento canzoni» («Сто пісень»)», він відповідав: «Щоб застати людину у стані глибокого нещастя і вивести її до справжнього щастя». Серйозна задача для середньовічного автора, який входить у світовий канон літератури. Яким же чином Данте прагне врятуватися сам і врятувати читачів? Його кохана, Беатріче, бачить з неба, що чоловік у віці 35-ти років (Данте-ліричний герой) забув про свої бажання, забув про неї, забув про красу, яка колись його змушувала діяти і рухатися. Беатріче прикладає зусилля аби врятувати поета, знову запаливши в ньому вогонь бажань, мрій, цілей.

Данте-автор переконаний у тому, що всі наші малі і великі бажання ми отримуємо від Бога, і всі вони даються нам, аби піднімати нас вгору, надихати на вчинки, діяти, взаємодіяти і змінюватися. Людина може перевести дане їй бажання у категорію тілесності, примітивності, може використовувати свої бажання задля самолюбства, влади, домінування, змагання, може впасти в меланхолію, бездієвість, самоприниження, депресію, вдатися до брехні, порівнянь і заздрощів, до насилля по відношенню до інших чи до себе. І, за думкою Данте, люди, що скоїли подібне зі своїми мріями, опиняються у Пеклі чи в Чистилищі, залежно від величини свого промаху (слово «гріх» походить від грецького слова «гамартано» – непотрапляння у ціль, адже в Біблії слово «khaw-taw» (гріх) дослівно перекладається як «промах»).

Але найгірше, що людина може зробити зі своїми бажаннями і мріями, (а, отже, і з собою) – забути про них і зовсім перестати рухатися за покликом серця. Таких грішників Данте помістив у найстрашніше місце у своїй моделі потойбічного життя – у темну печеру перед входом у Пекло. Їх не пускають у Рай, але й Пекло для них закрите, щоб «гріх не вихваляв свої борги» [17, с. 36]. Тобто цих людей відділили від решти грішників, аби люди у Пеклі, дивлячись на ніяких, сірих, бездіяльних померлих, «З яких ніхто не жив живцем» [17, с. 36], не тішили себе думкою: «Так. Ми – грішники. Але ж ми, на відміну від цих, принаймні жили». Найстрашніше відкриття для Данте те,

що, виявляється, саме у цьому місці перебувають майже всі душі померлих, які коли-небудь народжувалися на світ. Таким чином він підкреслює надважливість саме цього гріха, адже в його полоні 90 % людства. У колі перед входом в Пекло люди, які злякалися свого поклику, зреклися великих справ, погодилися на менше, жили на землі і не жили, не творили, не діяли, вічно бігають за прапором (Данте спеціально не вказує, якій саме партії тодішньої Італії належить цей стяг). Таким чином автор підкреслює, що життя цих грішників зовні могло виглядати досить активним. Вони за життя, скоріш за все, були політично обізнаними і палко сперечалися, боролися один з одним, слідкували за новинами, але на цьому їхня ввічкненість в життя завершувалася. Найгарнішою своєю метафорою Данте викриває суть цих людей у кінці третьої пісні «Пекла» – ці грішники голі, їх безжально кусають комахи, від цих укусів грішники до крові роздирають собі шкіру, кров стікає з їхніх ран на землю і цією кров'ю харчуються земляні черви – метафора перевернутої святості. Якщо запитати у таких людей: «У чому ваш сенс життя?», вони скажуть, що жертвують своєю кров заради життя інших. Але ж ми бачимо, що жертвують вони її заради життя нікому непотрібних хробаків.

Отже, повнота життя, сміливість до життя, любов до себе, вірність собі, чутливість до своїх мрій, свобода фантазії, рішучість, наявність бажань – запорука втілення себе у своїй сродній (за Г. Сковородою) праці, і у своєму щасті. Для В. Нестайка це є безумовною аксіомою, яку він досліджує у своїх «Тореадорах», адже діти – яскравий приклад мрієвості, яка може привести до реалізації наших бажань, першим філософом яких став Арістотель, а поетом – А. Данте.

В. Нестайко пропонує читачам дуже цікаву гру: між дитячими мріями про славу і уроками життя (які часто відбуваються за рахунок великої іронії долі). Однак мрії про славу і героїзм дають свої плоди – діти виховують в собі звичку діяти гідно, людяно, приймати достойні рішення у кризові моменти та вчиняти згідно зі своєю совістю і моральними принципами. При

цьому вони роблять це непомітно для себе, а якщо і помічають, то не гордяться.

Порятунок цуцика з криниці на початку роману дає нам зрозуміти про Яву і Павлушу більше, аніж їхні мрії про метро, підводний човен та бій биків. Адже спершу ми бачимо фантазерів, які, на межі з хуліганством, готові зробити все аби прославитися. Проте у ситуації, де слава точно не буде винагородою, вони, ризикуючи здоров'ям, життям, витрачаючи багато сил, рятують цуценя. І роблять це так природньо і без вагань, що неможливо не побачити головну їхню сутність – мрієвість і дієвість. Вагання у них лише одні – хто лізтиме і більше ризикуватиме.

Кульмінацією гри між мріями і життям стає епізод у третій частині роману, коли із затопленої хати Павлуша рятує від смерті Яву. Згадаймо їхні мрії врятувати потопельника на пляжі у Києві. Вони так хотіли, аби людина (бажано дитина) тонула і вони б її привселюдно врятували б. А тепер Ява дійсно тоне, і ніхто цього не бачить. І Павлуша рятує його не дивлячись на небезпеку, забувши про «глядачів», геройство, славу. Вчинок робиться тихо.

Існує теорія, що людина обирає собі ремесло не від внутрішнього потягу до нього, а від наслідування своєму кумиру. Тобто спершу в житті людини з'являється хтось (батько, вчитель, сусід, кінозірка, письменник і т.д.), хто вражає, зачаровує, приваблює і надихає як особистість, як приклад життя, світогляду і взаємин з іншими. І людина починає свій мімізис по відношенню до свого кумира. А цей кумир, скажімо, займається футболом. І тоді людина йде на тренування з футболу і мріє стати футболістом, аби перейняти всі ті зовнішні і внутрішні якості, які сподобалися їй в її кумирі. Таким чином мімізис переходить у дух суперництва і розвивається далі. Такою теорією можна пояснити вибір професії, формування мрії. Але при такій моделі ми ризикуємо бути як Ява, котрий міняв професії кожного дня.

У романі найважливішою постаттю для хлопців є Фарадейович. Хлопці не збираються копіювати його вид діяльності (він науковець, винахідник, хімік, біолог, агроном, механік, інженер, ботанік, бібліотекар), проте він є

їхнім ідеалом сильної, порядної, працьовитої, чесною і шляхетною людини. І цьому кумиру вони не зраджать. Нам важливо мати живий приклад нашого ідеалу, адже тоді ми живемо не просто з вірою, а зі знанням, що такий ідеал – це можливо.

ТРЕНІНГ З АКТОРСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ ТА ФОРМА АКТОРСЬКОГО САМОВИРАЖЕННЯ В МОДЕЛІ «СУБ'ЄКТ- СУБ'ЄКТ»

3.1. Позитивний/негативний денний сон від Джека Уолтсера (на базі акторських шкіл Стелли Адлер, Лі Страсберга та Еліа Казана)

Акторський тренінг в роботі над твором В. Нестайка «Тореадори з Васюківки» розробляється як підготовчий етап перед класичним репетиційним процесом. Авторський тренінг будується як навчально-методологічний концепт виховання актора-митця. Принцип «суб'єктності» художнього твору закладений у кожен авторську вправу, аби змінити парадигму роботи над роллю та укріпити чесність авторського висловлювання актора-митця. Ставлення до будь-якої вправи з арсеналу авторського прикладного тренінгу є відповідним до концепції тренінгу як повноцінного драматичного простору. Досліджується та просувається думка, що кожна вправа тренінгу має все, аби бути повноцінною драматичною сценою, натомість комплекс вправ може формувати повноцінну драматичну виставу. Саме у вигляді тренажу-вистави представлений кінцевий варіант авторського тренінгу з акторської майстерності, що розроблений під твір «Тореадори з Васюківки». Безперервний та без викладацького втручання авторський тренінг з акторської майстерності з авторськими інноваціями формує кінцевий результат творчого мистецького проєкту. Головним завданням даного тренінгу є створення простору для особистісного висловлювання та прояву особистих позицій акторів на виділені теми з дитячого роману «Тореадори з Васюківки», зокрема теми *дитинства та війни*, що приводять до генеральної ідеї – дослідження теми *втраченого дитинства*.

Авторський прикладний тренінг (для твору «Тореадори з Васюківки») з акторської майстерності розпочався з вправ Джека Уолтсера – американського акторського коуча, який вчився і працював з такими фундаторами американської акторської школи як Стелла Адлер, Лі

Страсберг, Сенфорд Майзнер та Еліа Казан. **Вперше** в Україні автором тренінгу та наукового дослідження використовувалися такі вправи, як: «Позитивний/негативний денний сон», «Сексуальний об'єкт», «Бридкий об'єкт», «Годинний сміх», «Годинний плач», «Відкрита пісня», а також модифікації «діалогів» Сенфорда Майзнера, розроблені спеціально Джеком Уолтсером для своїх учнів, серед яких: Аль Пачіно, Роберт де Ніро, Баррі Праймус, Девід Провал та Дастін Хоффман. 95-тирічний Джек Уолтсер є єдиним носієм усіх чотирьох базових шкіл акторської майстерності США. Автор наукового обґрунтування відвідував його тримісячний майстер-клас у Парижі, де вивчав американську трансформацію школи К. Станіславського й інтерпретацію його методу. Для досягнення цілей психологічного театру (що дуже цінується та широко використовується акторами у Голлівуді) американці розробили свої власні тренажі, на які у свій час (початок ХХ ст.) не тиснули догми Радянського союзу. А тому ці шляхи розвитку психологічної школи є маловивченими у нас в Україні. Проте саме вони здатні якісно покращити наше бачення «школи Станіславського» та допомогти відійти від постулатів «зрадянщиної» акторської системи, замінивши собою застарілі, та, подекуди, шкідливі постулати.

У кожному зустріч з акторами на наших тренінгах автор впровадив американські вправи, на які виділялася перша година заняття. Головною і постійною вправою залишався «Денний сон» впродовж всього тренажно-репетиційного процесу над «Тореадорами з Васюківки».

Актори сідають у дуже зручну розслаблену позицію, в якій вони можуть сидіти довго (протягом години) і не відчувати дискомфорту, заплющують очі (це початковий етап виконання цієї складної психологічно-емоційної вправи, наступний етап проходить з розплющеними очима), і починають уявляти в деталях все своє теперішнє становище, відслідковують усі свої почуття та думки, які вирують у них тут і зараз, досліджують усі свої внутрішні процеси та події, піднімаючи на поверхню свідомості усе те, чим зараз вони живуть. Для акторів важливо чітко і точно уявити себе дійсно

такими, якими вони є, не гіршими і не кращими. Уявити повноцінно усі обставини свого життя, без прикрас і без обходження гострих кутів. Це все є важливим компонентом виконання цієї вправи, адже, аби запустити фантазію на розвиток Денного сну, необхідно розпочинати з дуже конкретних та чесних позицій.

Коли перший (підготовчий) етап вправи виконано, розпочинається Денний сон (негативний або позитивний). З тої реальної життєвої точки, в якій актори перебувають тут і зараз (на тренінгу в аудиторії), кожен з учасників вправи починає фантазувати або найкращий розвиток свого життя (і це називається Позитивний денний сон), або ж найгірший (і це, відповідно, Негативний денний сон). Важливо, щоб фантазія працювала максимально детально, з урахуванням усіх нюансів особистості актора, його оточення, його фізичного та душевного стану. Саме тоді фантазія буде, з одного боку, фантастичною, а з іншого – максимально правдоподібною, а тому викликатиме найбільший емоційний відгук.

Вправа мусить проводитися під професійним керівництвом викладача, адже реакції акторів можуть бути дуже травматичними. Ця вправа – прекрасний доказ унікальності акторської професії та наглядний приклад її природи.

Акторська гра (авторське визначення) – це дія і процес створення художньої реальності, яка по своїй філософсько-фізичній сутності є реальнішою за реальність, адже вона є більшою та свідомішою, таємничішою та сакральнішою. Актори часто плачуть під час виконання даної вправи, але плачуть вони в результаті відгуку на вигадані обставини. Саме тому, коли актор щиро плаче над нереальним (внаслідок серйозного емоційного потрясіння, яке він викликав спеціально, свідомо, задля художнього втілення сценічного явища), його сльози є реальнішими за сльози в реальному житті. В цей час актор несе в собі задум свого античного сакрального сенсу очищення та ритуальності, жертвовності та сили трансформації.

Вправа Позитивний денний сон відбувалася від тренінгу до тренінгу по черзі з Негативним денним сном. «Сценарії» денних снів завжди різні, з новими сюжетами, реакціями та часовими межами. Внаслідок регулярного годинного виконання вправи актори вчаться емоційно реагувати на вигадані запропоновані обставини, що є основою акторської професії. Також іде розвиток фантазії, звички бути завжди конкретними, точними, бачити нюанси та оперувати чесними складовими людської природи, утримувати протягом тривалого часу об'єкти уваги, емоційну та інтелектуальну напругу, і все це при вільному тілі, розслабленому, але ввімкненому психо-фізичному заряді.

Емоційне потрясіння учасників тренінгу має свою розрядку у вигляді сліз, сміху, тряски кінцівок тіла. Акторам дається команда продовжити вправу з відкритими очима, аби вироблялася звичка художньої трансформації на очах у публіки. Саме публічне створення надреальності (чим і є акторське ремесло і акторський талант) є важливим принципом професії актора. Потім дається команда уявити перед собою конкретну чи абстрактну людину/звіра/сутність, з якою є потреба зустрітися і якій потрібно виговоритися. Це може бути Бог, рідна людина, померла людина, незнайома особисто людина, сам актор у дитинстві чи у майбутньому, вигадана людина, певна сутність, казкове створіння, літературний герой і т.д. Вголос розпочинається монолог, який направлений своєму уявному співбесіднику. Цей монолог застає акторів у певній точці свого денного сну, в якому вони могли просунути на десятиліття вперед, або ж на тижні – це залежить від детальності уяви та життєвих обставин на момент початку сну.

Монолог триває від п'яти до десяти хвилин і потім настає прощання зі своїм уявним слухачем. Слухач зникає, денний сон припиняється і актор поступово повертається у свою реальну реальність. Ця вправа завершується плавно і обережно. Емоційна напруга переводиться у фізичну розрядку, тілесну розминку, контрольоване дихання, торкання предметів, погляд на

оточуючі деталі і тому подібне. Після зняття першого шару емоційної напруги, вправа остаточно завершується.

На наших тренінгах з вісьмома акторами (які добровільно погодилися брати участь у даному творчому мистецькому проєкті) Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого акторського курсу 2-АМТіК (В) (художній керівник Б. М. Бенюк) автор дослідження впровадив додаткову інновацію до цієї вправи у вигляді вірша, що заміняє собою монолог. Таким чином, ми поєднували реальну акторську ввічленість особистості в контекст свого реального життя, під час уяви денного сну, та художнього поетичного слова, а отже, чужого авторського висловлювання, аби виконати і другий принцип акторської професії – створення реальності на базі авторства чужих драматичних основ і текстів.

Результат «вдихання життя» у поетичний текст був вражаючий по своїй внутрішній наповненості сенсів та емоційних відгуків, а також по акторському присвоєнню тексту та його власній інтерпретації. Вірш згодом розвивався та актору дозволялося підійматися із сидячого положення та заповнювати простір. Вірш при цьому не виконується у звичному форматі читки глядачам. Вірш відбувається з самим актором, глядачі лише присутні під час цього дійства. Образи, що виникають під час вірша, а головне, його художня енергія, заповнюють простір та виносяться у зовнішній світ, трансформуючи виконавця, простір та глядача. Вірш не проходить драматично, і не ігрово, і не відчужено, не психологічно та, навіть, не епічно. Вірш проходить у вимірі живої енергії асоціацій актора. Вірш відбувається не з актором, а він просто *відбувається*, як самодостатнє живе явище, яке розбудили і воно проявилось. Вірш, як стихія, покликаний заволодіти актором та виводити його у свої енергетичні рухливі образи. Вірш подібний смерчу, який підхоплює акторську природу у свій центр, та наповнює її силою образного вираження думки, відчуття, емоцій, енергії. Таким чином,

ми досягаємо тренінгу, направлено на роботу з поетичним словом, входячи у вірш-вправу на піку емоційного проживання денного сну.

Цей додаток до класичної вправи Джека Уолтсера втілює третій принцип акторської професії – гра відбувається не для глядача (як при видовищі), а в його присутності (як при сакралізованому таїнстві).

Для денного сну (як позитивного, так і негативного) було використано вірш Т. Шевченка «Мені тринадцятий минало». У цьому поетичному творі фантастичне протиставлення раю та пекла, втрата раю, повна зневіра та вихід до земного раю в результаті малого і простого прояву людської доброти та втілення постулатів любові. А також у ньому звучить тема дитинства та його чуда, і втрата дитинства, туга по ньому. Ці образи необхідні нам для розробки теми дитинства та війни у «Гореадорах з Васюківки».

3.2. Інтимна дія від Джайлза Формана (на основі досліджень Крістофера Феттеса, Вільяма Карпентера, Ята Мальмгрена та Рудольфа Лабана)

Наступною вправою, яка увійшла до авторського тренінгу, стала вправа, що **вперше** виконана в Україні та запозичена автором у британського акторського коуча Джайлза Формана, єдиного носія Теорії психології руху Крістофера Феттеса (автор книги «A Peopled Labyrinth: The Histrionic Sense: An Analysis of the Actor's Craft») [55], яка є унікальною по своєму розбору психології руху та аналізу ролі, з унікальною системою роботи над психофізичним втіленням сценічної дійової особи, що опирається на попередні роботи Рудольфа Лабана, Ята Мальмгрена, Вільяма Карпентера та Карла Юнга), який заснував свою школу у Лондоні у 2012 році.

Ця вправа також є продовженням теми суб'єктності твору мистецтва, а також суб'єктності тренажних вправ. Тому автором було додано цю вправу до розробки загального тренінгу. Вправа Інтимна дія несе у собі мету публічного здійснення такої інтимної дії, яку б актор ніколи не наважився зробити у своєму житті публічно, а тому робить її лише коли він наодинці. У

вправі є заборона на лише на три дії – мастурбацію, дефекацію та сечовипускання.

Кожному учаснику тренінгу дається завдання знайти таку дію, яку він ніколи б не зробив би при глядачах, але яку він робить наодинці. Це має бути дуже інтимна особиста дія, яка б несла в собі певний комплекс, через який людина не дозволяє собі робити це публічно.

Вправа розпочинається з того, що всі глядачі виходять з аудиторії, а актор залишається один в просторі, облаштовує його та розпочинає свою дію. Через 10 хвилин викладач та глядачі-актори заходять у цей простір, а актор мусить продовжувати свою дію так, ніби він наодинці. Вправа триває доти, доки викладач не зупинить її.

Ця вправа направлена на емоційне вивільнення та психологічну терапію певного зажиму, страху чи комплексу, який блокує наші прояви як особистостей і як акторів. Під час виконання цієї вправи люди часто плачуть. Якщо при отриманні завдання, актором правильно знайдена його особиста інтимна дія, то ця вправа дійсно змінює особистість та прибирає багато страхів, що блокували її самопрояв. Автор дослідження навчався у цього викладача на двотижневому майстер-класі, що проходив на Майорці у 2021 році. Тоді автором було придбано та ввезено в Україну унікальну книгу Крістофера Феттеса «A Peopled Labyrinth: The Histrionic Sense: An Analysis of the Actor's Craft» [55], тираж якої, на той момент, становив 750 одиниць. Ця книга є основним підручником однієї з провідних сучасних британських акторських шкіл і пропонує нову класифікацію людських психотипів та характерів. Проте і там, перш ніж приступати до створення сценічного образу, іде цілий ряд вправ на розкриття саме особистості актора та його природи. Інтимна дія є однією з таких вправ. Тому вона була долучена у наш акторський тренінг.

3.3. Авторська модифікація Діалогу Сенфорда Майзнера

Вправи Сенфорда Майзнера є одними з головних вправ у навчальній програмі акторських курсів в США [34]. По своїй суті його система це лише одна вправа, яка містить багато рівнів виконання. Актор не переходить на наступний рівень, доки не освоїть попередній. Таким чином університети, де вся навчальна програма будується на Діалозі Сенфорда Майзнера, актори-випускники можуть завершити на різних рівнях освоєння цієї системи діалогів.

Все розпочинається з безперервного діалогу між двома акторами, що сидять навпроти один одного. Діалог передбачає повтор однієї і тієї ж фрази, в якій один з учасників говорить про зовнішній вигляд іншого. Наприклад:

- У тебе гарні сережки.
- У мене гарні сережки.
- У тебе гарні сережки.
- У мене гарні сережки.

Так триває доти, доки один з акторів не побачить нову цікаву зовнішню деталь у своєму партнері. І тоді він каже нову фразу, яку знову ж таки безперервно повторюють до наступної зміни. В наступному рівні до зовнішніх деталей йде додавання помічених внутрішніх особливостей. Наприклад:

- У тебе гарні сережки.
- У мене гарні сережки.
- Тобі ніяково.
- Мені ніяково.

У третьому рівні дозволяється мовчати між змінами фраз. Подібні вправи є надзвичайно простими по своїй будові, однак дуже складні у виконанні, адже вони створені в протиположності акторській фальшивій грі. Вправи Сенфорда Майзнера покликані поступово та методично привчити акторів не грати, а діяти та реагувати, бути у сильній зв'язці з партнером. Нічого не грати – одна з головних задач акторської гри.

Четвертим рівнем виконання цієї вправи є безперервний діалог (як в першому рівні) з фразами про зовнішні та внутрішні підмічені деталі, однак тепер один з акторів зайнятий надважливою фізичною справою, яка вимагає від нього сильної концентрації задля ідеального кінцевого результату (скажімо, актору потрібно максимально точно скопіювати лист, написаний чужим почерком, без жодної помилки та максимально близько до оригіналу, або ж він втратить єдину свою роботу та залишиться без грошей, дому, їжі та чоловіка/дружини). Другий актор заходить у простір першого з надважливим закликком до нього і з сильною потребою у конкретно ньому (скажімо сестра заходить до брата із терміновим закликком про допомогу, бо у ванній кімнаті зламався змішувач і вода хлюще по всій квартирі). Двоє людей починають вправу. Говорити вони можуть лише фрази, що стосуються зовнішніх чи внутрішніх особливостей свого партнера. Про свої реальні потреби говорити заборонено. Таким чином виховується принцип підтексту та прихованої дії. В такій напрузі діалогу жоден з акторів не досягне свого надзавдання, і це завжди буде правильно.

У четвертому рівні той самий принцип, що і в третьому, однак тепер дозволено мовчати між змінами фраз, як в другому рівні.

П'ятий рівень, він же найскладніший, він же останній, передбачає імпровізований діалог двох вигаданих людей (для ускладненого п'ятого рівня можна використовувати характерні образи), які зустрічаються в одному просторі. Перший актор зайнятий важливою фізичною дією, а другий через 5 хв заходить до першого.

Обидва актори перед початком вправи мають узгодити до найдрібніших деталей запропоновані обставини та взаємини своїх вигаданих героїв. Вони узгоджують всі висхідні події, усі тонкощі свого минулого та найменші нюанси своїх взаємин. А потім починається імпровізаційна сцена. Під час сцени заборонено озвучувати запропоновані обставини. Конфлікт, що закладений у їхні взаємини, не озвучується.

Після кожної виконаної вправи будь-якого рівня актор мусить закінчити для себе речення: «Тепер я знаю що це, коли мені ...». Таким чином актор закарбовує в пам'яті свій набутий під час вправи емоційний досвід. Подібні знання актор може використовувати як збудники та орієнтири під час гри схожих обставин своєї нової ролі.

Система Сенфорда Майзнера змушує не грати, а реагувати, розкриваючи свою індивідуальну природу. Ми впроваджували подібні тренажі у скороченому та ознайомчому рівні, аби актори мали уявлення про американську систему навчання та відчули позитивний напрям своїх зусиль у цих вправах. Викладання подібних технік вимагає глибокого професійного погляду викладача, що володіє методом. Тому лише досвідчений викладач, що колись сам пройшов всі рівні цих вправ під уважним оком викладача-носія даної системи, може корегувати акторів, направляти, робити зауваження, коментувати, оцінювати та приймати рішення щодо дозволу їм переходити на наступний рівень.

Автор даного тренінгу проходив навчання за цією системою у Джека Уолтсера (який станом на 2024 рік залишається єдиним серед живих людей, хто перейняв систему Сенфорда Майзнера особисто від Сенфорда Майзнера), а також у учня Джека Уолтсера – Тео вон Бомхарда (єдиного учня, якому Джек довірив викладати свою систему).

У полі цього дослідження автор **вперше** модифікував п'ятий рівень діалогу Сенфорда Майзнера для його впровадження у тренінг, розроблений під «Тореадорів з Васюківки». Актори не обирали ролі і їх взаємини. Актори грали себе та свої справжні стосунки зі своїми партнерами по цій вправі. Напередодні вправи вони домовлялися лише про запропоновані обставини. Таким чином ми отримували результат постійного особистісного внутрішнього процесу акторів, який породжують питання: «А що я хочу?», «А що би я зробив?», «Що я відчуваю з цього приводу?».

Привчившись до постійної мобільності та зосередженості на дії і взаємодії, автор давав завдання обирати будь-яких героїв з твору «Гореадори з Васюківки» та імпровізувати сцену вже між ними.

3.4. Вправа Внутрішня пісня і вправа Внутрішній танець від Тео вон Бомхарда

Вправа Внутрішній танець та вправа Внутрішня пісня від Тео вон Бомхарда (британсько-німецького актора та викладача, що має власну школу у Парижі) були вивчені автором під час десятиденного воркшопу від Тео у Києві у 2020 році.

Вправа Внутрішній танець відбувається в центрі кола, у колі стоять інші учасники тренінгу. Під різножанрову музику актор у центрі кола має почати рух під музику, але не танець під музику. Рух народжується з глибини відчуття та самопочуття і виражає усі найменші зміни у психо-фізичному стані актора тут і зараз. Саме тому це не просто танець, а рух з середини актора-особистості. На внутрішні процеси актора безумовно впливає музика, однак вона не впливає на танцювальний рух, на рух впливають лише акторський стан, думки, бажання. Актори, що стоять по колу, мають в точності відтворювати усі ті зовнішні вираження актора в центрі та йти до відтворення його внутрішніх процесів. У цій вправі кожен опиняється в центрі кола, і під кожного викладач інтуїтивно підбирає музику. Вправа привчає до уважного та неспішного слухання себе на сцені та моментального самовираження. Внутрішній танець вчить не випереджати внутрішні відчуття зовнішніми вираженнями, хоча музика якраз і є тим збудником, що провокує до зворотного, і який варто зробити своїм союзником, а не ворогом.

Вправа Внутрішня пісня є глибоко інтимною та емоційно виснажливою. Актору пропонується обрати ту пісню, слова якої він дуже добре знає (бажано народну пісню своєї Батьківщини). Він має зайняти перед глядачами правильну позицію тіла: ноги на ширині плечей, коліна трішки зігнуті, руки розслаблені вздовж тіла, спина і шия рівні, голова, плечі і таз

неподвижні. Актор має заспівати в такому положенні тіла всю пісню. Вокальні дані тут абсолютно неважливі. Співаючи пісню актор має дивитися глядачам в очі. Після цього підготовчого етапу починається власне вправа. Актор починає співати по складах голосно і відкрито, кожен склад він тягне так довго, як тільки може, аж поки у нього не закінчується дихання. Кожен склад актор бере на найнижчому для себе реєстрі, щоразу все понижаючи його і понижаючи. Кожен склад тягнеться дивлячись у очі одній людині, маючи до неї конкретний внутрішній посил, який виражає потребу і стан актора у дану секунду вправи. Стан змінюється, відчуття розвиваються, а отже, і посил, закладений у кожний наступний склад, також змінюється.

Впродовж цієї вправи з актором відбувається потужна емоційна розрядка, адже чи не вперше в житті він/вона так відверті з чужими їй людьми і так перед ними «оголені». Повна вразливість відкриває нові сили для взаємодії зі світом, зі сценічними партнерами та з самим собою. Ця вправа є терапевтичною. Голос під час Внутрішньої пісні розкривається до глибокого грудного резонування, що нагадує древній ритуальний спів під час сакралізованого дійства.

Ці дві вправи **вперше** додані автором до акторського тренінгу в нашій країні. Вони ідеально підходять до нашого тренінгового напрямку «суб'єкт-суб'єкт».

3.5. Ритмічно-пластичний етюд від Наталії Кудрявцевої та енергія вільних асоціацій від Олени Лазович

Певним простором для самодослідження є імпровізований пластично-ритмічний етюд, впроваджений в акторський тренінг Наталією Кудрявцевою (викладачкою КНУТКіТ ім. І. К. Карпенка-Карого). Етюд передбачає безсловесне ритмічно-пластичне вирішення конкретної хвилюючої особистої проблеми актора. Сама проблема не озвучується, однак її вирішення є оформленим у певний пластичний малюнок, який враховує сценічний час, темпоритм, основи драматургії (конфлікт, розвиток, початок, кульмінацію,

завершення). Дана вправа корисна тим, що привчає актора до художнього оформлення свого самодослідження, залишаючись в рамках сценічного простору та етичних законів.

Ця вправа на постійній основі використовувалася під час розробки прикладного авторського тренінгу для роботи над твором «Тореадори з Васюківки».

Головним критерієм художнього мислення митця сцени є його здатність до вільних асоціацій та їх використання під час творчості. Олена Лазович (українська режисерка Театру на Печерську) розробила вправу енергії вільних асоціацій, яка проводиться в парах. Актори стоять один напроти одного і по черзі розвивають асоціації. Головною особливістю цієї вправи є не просто називання асоціації, а її енергетичне втілення, яке народжується з глибини, з підсвідомості. Асоціація підключає до свого вираження все тіло та всю емоційно-вольову складову актора.

Ця вправа допомагає розвивати в собі художника, актора-творця, адже вона спонукає до повної віддачі своїй творчій підсвідомості і її самовідданому втіленню.

3.6. Стендап як частина новітнього тренажу

Починаючи з 2023 року в Київському національному університеті театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого на акторському курсі 2-АМТіК (В) (художній керівник Б. М. Бенюк) йде робота над виставою за твором В. Нестайка «Тореадори з Васюківки». Режисерський задум майбутньої вистави (на основі даного твору) у 2019 році полягав у дослідженні боротьби двох культур (української та російської) на прифронтових українських територіях серед дітей та підлітків Донецької і Луганської областей. Подібну тему підсвічувала нова хвиля українських документалістів, які впродовж багатьох років періоду АТО їздили на схід України і формували свої повнометражні стрічки навколо історій із життя неповнолітніх, що зростають поблизу зони воєнних дій: «Ми ніколи не

згаснемо» Аліси Коваленко (2023), «Дитячий світ» Володимира Бакума (2023), «Земля блакитна, ніби апельсин» Ірини Цілик (2020), «Дім зі скалок» Сімона Ларенга Вільмонта (2022).

Після початку повномасштабного російського вторгнення в Україну теми культурної самоідентифікації, культурної експансії та культурної боротьби стали ще більш видимими. Відчуття індивідуальної культурної приналежності до тієї чи іншої країни стає вирішальним у кризові моменти, в які перед людиною постає вибір, на чиему боці боротися і за що власне боротися. Чи буде ця боротьба лише за демократичні чи імперсько-тоталітарні цінності (яка ніяк не пов'язується з культурними, традиційними, релігійними, етнічними, історичними, менталітетними цінностями), чи буде вестися за більш глибокі речі, які більші за державні моделі устрою – культуру. Адже саме культура нації формує її майбутній державний устрій, бо сама нація може існувати лише за певної моделі свободи (чи несвободи), яку вона відстоює впродовж багатьох поколінь.

Багато українців (внаслідок столітньої всепроникаючої російської культурної експансії та російського тиску на українську культуру) відчувають зв'язок саме з російською культурою (мовою, мистецьким спадком, традиціями) та мають характерні прояви російського менталітету (внаслідок життя трьох поколінь українців в устрої та парадигмі СРСР). Однак багато російськомовних українців чи тих українців, які відносять себе до людей російської культури, стали на захист української державності чи, принаймні, не приймають російську військово-політичну експансію. Поштовхом до такої позиції, ймовірно, стають демократичні цінності та проєвропейський розвиток України, а також засудження тоталітарної форми правління та агресії як такої. Однак велика війна показала, що цього не достатньо аби вести довгу та успішну боротьбу. Якщо людина прагне демократії та свободи, вона може знайти її в іншій країні. Проте якщо людина прагне України та культури української нації, то іншого місця, де

були би живими ці цінності, у нашому світі, окрім України, немає. А, отже, тікати нікуди – саме тому боротьба може тривати століттями.

У роботі над виставою «Тореадори з Васюківки» під час повномасштабної війни ми зіштовхнулися з дослідженням боротьби двох культур вже не тільки серед дітей та підлітків, що живуть поблизу лінії зіткнення, але й серед нас самих і у кожному з нас. Оскільки репетиційна робота над виставою базується на акторському тренінгу, то для вираження і втілення кожної з тем використовуються різні тренажні та етюдні завдання. Для способу пропрацювання теми «російська культура та російська мова в Україні» була обрана форма стендапу.

Акторам вистави «Тореадори з Васюківки» було запропоновано написати свій сольний стендап на тему «російська мова та культура і я». Відрефлексувавши свій російськокультурний досвід та пропрацювавши вплив культури на політичну та громадянську складову нації, актор може почати бачити факти своєї біографії, які б вказували на власний свідомий чи несвідомий зв'язок з росією і її інструментами впливу на потенційно підлеглу їй територію. Адже політика росії завжди така: спершу на територію входить російська культура, а потім російські танки. Іронічно звинувативши себе у початку війни, ми убезпечуємо глядача від нашого нападу чи звинувачення в його бік, беручи весь удар на себе. Проте глядач може побачити в стендапі акторів себе та свій зв'язок з російською культурою.

Стендап вимагає чесності та дорослої рефлексії. Жарт є кінцевим пунктом дослідження теми чи ситуації, чи певного явища, адже там де наше дослідження підходить до певної зони інтимності, страху, сорому, розгубленості чи зони потаємного і невідомого, жарт залишається чи не єдиною реакцією, яка дає відчуття виходу та руху вперед. Стендап може бути терапевтичним як для його автора, так і для його глядачів, а тому на плечах акторів лежить відповідальність за трансформацію та надію у темі битви двох ворожих культур. Основною метою даних стендапів є не моралізаторство і не засудження ані виконавців, ані глядачів. Головне, на що

направляють сили актори – спроби виявити небезпечний та прямий зв'язок між російським контентом, російськими наративами, російським менталітетом, російською культурною спадщиною та російською військовою агресією.

Наступним тренінговим завданням у роботі над виставою була підготовка та проведення інтерв'ю на тему «Що для тебе Україна та українська культура?». В якості опори для дослідження було запропоновано пропрацювання тої особливої частини великої української спадщини, якою є дитяча література. А одним з головних дитячих прозових творів є роман «Тореадори з Васюківки». Оскільки одна з головних битв культур відбувається на полі бою, яке ми можемо назвати дитинством, то твір В. Нестайка є чи не найвагомішою зброєю у цьому протистоянні за розум і серце дитини (зв'язківця поколінь та майбутнього громадянина).

3.7. Елементи циркових та естрадних жанрів у тренажній підготовці драматичних акторів

Сценічному мистецтву, такому як мистецтво актора драматичного театру, варто запозичувати у свій професійний тренінг елементи підготовки артистів цирку та естради. Мова йде не тільки про розширення діапазону професійних можливостей драматичного актора, але й про розвиток його базових і фундаментальних принципів професії, таких як: сторітелінг, невербальна сценічна дія, мова тіла, ритміка, зовнішні виражальні засоби видовищного мистецтва, основи пантоміми та клоунади, фізичні навантаження у супроводі з емоційно-інтелектуальним сценічним навантаженням і т.д.

Маючи так багато спільного з артистами цирку та естради, акторам драматичного театру варто впроваджувати все більше і більше компонентів тренінгу видовищних мистецтв у свій акторський тренаж. Таким чином з'являтимуться вправи на кшталт синхробуфонади, яка за останнє десятиліття стала чи не обов'язковим етапом навчання акторів першого

курсу. Головним принципом першого року навчання драматичних акторів є наслідування: робота з уявними предметами, етюди «я – тварина», «я – предмет», етюди на пам'ять фізичних дій та емоційну пам'ять, автобіографічні етюди або етюди-спостереження з життя. До цих базових вправ цілком природньо додалася синхробуфонада як яскраво виражена частина курсу «наслідування за життям». Головним принципом наслідування є віднайдення суті предмета наслідування, його внутрішній зміст, його внутрішню дію через зовнішню форму. Таким чином вправа пропонує таку модель роботи: від «зовнішнього» до «внутрішнього», а після детального розбору «внутрішнього» назад до «зовнішнього», але вже з новим розумінням, новим досвідом, наповненням та осмисленням. Суть допомагає глибше (в емоційно-інтелектуальному плані) та дієвіше (в сценічно-художньому плані) розкрити форму, але щоб зрозуміти цю суть, спершу варто вловити форму. Такий взаємозв'язок унеможливорює пародію чи імітацію зовнішнього процесу.

Саме такий шлях ми пропонуємо акторам у роботі над наслідуванням артистів естради та співаків, музикантів інших жанрів. Головним критерієм вибору артиста для наслідування є не стільки його яскрава артистична форма, скільки масштаб його особистості. Адже, враховуючи вищеописаний процес, головною ціллю для наслідування є внутрішня жива форма з опорою на зовнішню. Таким чином, ми намагаємося вивільнити сценічну енергію в нас-акторах, при цьому чітко та бездоганно виконуючи усі технічні виклики, що ставить перед нами та чи інша синхробуфонада.

Апелюючи до логічного виникнення та успішного впровадження в освітній процес акторів драматичного театру такої вправи, як синхробуфонада, ми можемо припустити подальший симбіоз професійних тренажів з тренажами артистів циркових жанрів. Мистецтво пантоміми та клоунади є чи не найнеобхіднішими інноваційними доповненнями до сучасного акторського тренажу. Клоунада як принцип гри та надреального існування, як принцип гіперболізації усіх базових людських емоційних

проявів, як робота зі сценічним дослідженням зовнішнього світу, як вміння всьому дивуватися та бути тотально присутнім «тут і зараз», як шлях до створення свого особистого клоуна, як робота з образом, з гримом, з костюмом, реквізитом, як шлях вираження «внутрішнього» у «зовнішнє» робить цей вид сценічного мистецтва необхідним для дослідження в процесі навчання майбутніх драматичних акторів. Адже основи існування будь-якого типу клоуна на цирковій сцені співпадають з основами існування будь-якої діючої особи на сцені драматичного театру. Клоунада якнайкраще «оголює» внутрішній монолог ролі та змушує виконавця ролі перебувати весь час в активному внутрішньому процесі. Слід зауважити, що у Європі у професійних театральних навчальних закладах вже давно впроваджуються адаптовані тренінги з клоунади для драматичних артистів.

Пантоміма є для драматичного актора не стільки фізичною вправою, скільки вправою на формування чіткої та серйозної професійної філософії, яка привчає митця до контролю своїх виражальних засобів та оперування ними для якнайкращого та найточнішого візуального зчитування глядачем усіх сенсів та нюансів сценічної дії. Пантоміма є культурою драматичного артиста. Ми вбачаємо величезну користь у впровадженні тренінгу мистецтва пантоміми в освітній процес драматичних акторів.

На базі вищезазначених потреб драматичних акторів та адаптованого для них тренінгу з акторської майстерності ми спробували впровадити авторський акторський тренінг при роботі над твором В. Нестайка «Тореадори з Васюківки» зі студентами другого акторського курсу. Узявши дев'ятий розділ даного дитячого роману, ми здійснили його аудіозапис у форматі аудіокниги з подальшим додаванням різних звукових спецефектів та музичних вставок. У ролі диктора виступив Народний артист України, лауреат Шевченківської премії Б. Бенюк. Студентам-акторам було роздано ролі та дано завдання: на базі своєї ролі створити образ свого клоуна (з гримом, особливостями поведінки та характеру, з костюмом та реквізитом), а також вивчити текст прямої мови свого сценічного героя. Подальша робота

над даною сценою велася з урахуванням основних принципів пантоміми, клоунади та синхробуфонади. Без жодного вербально здійсненого слова, актори (під звуковий супровід аудіозапису прозового тексту) мусили здійснити акт сторітелінгу, використовуючи: увесь спектр виражальних засобів свого тіла та міміки, відчуття темпо-ритму, роботу з образом, роботу з уявними та реальними предметами, гіперболізовану сценічну взаємодію, роботу з гримом і сценічною маскою, сконцентровану увагу на деталях з утриманням відчуття цілого.

Подібні експерименти якісно впливають на навчання майбутніх драматичних акторів. Симбіоз естрадних та циркових видів мистецтв з акторським мистецтвом дає професійне взаємозбагачення, яке може привести до подальших наукових досліджень та впровадження інноваційних практичних тренінгів.

3.8. Сегменти акторської майстерності та відповідні їм тренажні вправи

Додатково до вищезазначених вправ автор виділив певні сегменти акторського тренінгу та вправи для них, які необхідні нам для подальшої розробки акторського тренінгу, що формується під твір «Тореадори з Васюківки».

Це вправи на швидкість реакції, розвиток сценічної дії, партнерство, ансамбль, інтуїцію, імпровізацію, сценічну доступність та сценічну виразність, зміну простору і самотрансформацію, темпоритм та відчуття сценічного часу, атмосферу, такі як: Робота з маскою (робота з класичними масками, створення власної маски та гра у ній, грим та пастиж), Вербатіми (взяття інтерв'ю у людини на задану тему з подальшим перевтіленням у ту людину та відтворенням її відповідей), Атака цифрами, днями тижня та місяцями («удари» в актора, що в центрі, цифрами, днями тижня та місяцями, з «відбиттям» +1, +2, +3 відповідно), Слова за 30 секунд (за 30 секунд назвати якомога більше слів, що входять у заданий сегмент. Наприклад:

слова що починаються на «ц», назви річок, види взуття, прізвища кінорежисерів), Робота з уявним предметом (міні етюд на взаємодію з уявним предметом), Контакт з реальним предметом (міні етюд на взаємодію з реальним предметом, з яким є глибокий емоційний зв'язок в реальному житті), «Підійди до мене» (боротьба двох акторів за актора, що сидить між ними, в якій без жодних рухів та без жодних додаткових слів, фразою «Підійди до мене» треба притягнути центрального актора), Спільна картина («малювання» своїми тілами у просторі спільної картини), Слово задом наперед (сказати задане слово задом наперед), Дія задом наперед (відтворити певну фізичну дію задом наперед), Вірш з голосу (запам'ятати 4 або більше рядків вірша з голосу викладача, та повторити їх), Друкована машинка (розподілити між командою акторів всі букви алфавіту, а потім надрукувати акторами-буквами певний текст), Батьки (серед групи акторів, актору в центрі треба розпізнати тих акторів, які таємно назначені на роль його батьків), Ліпка скульптури (безконтактно зліпити зі свого партнера скульптуру, яка мала б образну та смислову наповненість), «Ти» (посилання енергетичного імпульсу в спину обраному актору-партнеру задля його чуттєвого сприйняття).

3.9. Етюдний метод Єжи Гротовського та Томаса Річардса

Єжи Гротовський у 1984 році переїхав у Понтедеру, мале містечко в Італії. Там він заснував свою театральну лабораторію, в якій він працював до кінця життя. Його єдиним учнем та спадкоємцем його творчого методу є Томас Річардс, який і донині продовжує жити і працювати в Понтедері, продовжуючи лабораторну справу свого вчителя. Автор на місячному воркшопі у цій театральній лабораторії торкнувся методу Гротовського, а саме головного принципу – щоденного скошення бур'яну, що виростає на дорозі до себе.

Заняття у Понтедері розпочинається і закінчується ритуальними шаманськими піснями, здебільшого запозиченими у африканських племен.

Саме цей вхід у головну частину заняття поетично називають скошенням бур'яну. Контакт з внутрішнім собою є важливою запорукою чесною та справжньої творчості. Індивідуальна ритуальна пісня роздається кожному учаснику тренінгу залежно від його вокальних здібностей. У ній є лише один куплет і один приспів. Куплет виконується сольо, а приспів хором. І так по колу доти, доки соліст і «шаман» Томас Річардс не відчують, що контакт з піснею повноцінно відбувся і енергія пісні повністю пройшла крізь актора соліста. Це дійсно ритуальне дійство, в яке з головою йдуть ті актори, що в Понтедері вже давно. Внаслідок потужного підключення до енергетичного заряду пісні в акторів можуть виникати тілесні конвульсії, неконтрольований сміх та нестримні сльози. Томас Річардс, як досвідчений головний шаман цього ритуалу, обережно виводить акторів з екзальтованого стану. Загалом, ранкова і вечірня пісня несуть в собі заряд цілковитого щастя, очищення та внутрішньої дієвої гармонії. Сила синергії помітна у цій справі, як ніде інде.

Основною ж частиною лабораторної роботи у цій акторській школі є поступове створення кожним актором своєї моновистави. Моновістава будується на базі обраного актором драматичного тексту і доповнюється власним досвідом актора особистості, його асоціаціями, фантазійністю, компіляцією з іншими текстами, піснями, танцями, з використанням будь-яких виражальних засобів. Впродовж різних проб і акторських приносів, спільно з Томасом Річардсом, актор формує головну ідею вистави та починає продовжувати її всіляко насичувати.

Таким чином, з першого етюд, що тривав 20 хв, виростає моновістава на 1,5 години. Акцент робиться на чесному і тотальному проходженні актором всіх сенсів і тем, усіх образів та сцен. Моновістава стає особистісним висловлюванням актора-митця, глибоко інтимним та водночас високохудожнім. Автором опрацьована маловідома в Україні книга Томаса Річардса «Heart of Practice: Within the Workcenter of Jerzy Grotowski and Tomas Richards» [62]. Це чи не єдиний глибокий аналіз педагогічної та режисерської спадщини Єжи Гротовського та опис його сучасного

дослідження викладачем-спадкоємцем, якого сам Гротовський офіційно назвав своїм наступником та якому Гротовський довірив розвиток своєї школи-лабораторії в Понтедеро.

Саме подібний спосіб етюдного формування автор тренінгу впровадив у роботу над «Тореадорами з Васюківки», з тою відмінністю, що в нашому випадку драматична основа повністю витісняється паралелями із життя акторів-учасників тренінгу та фактами їхньої емоційної біографії.

3.10. Структура тренінгу творчого мистецького проєкту «Акторський тренінг в роботі над твором В. Нестайка «Тореадори з Васюківки»

Отже, провівши аналіз сучасної освітньої системи акторського тренінгу в Україні, дослідивши таке явище акторської професійної школи як акторський тренінг, визначивши запоруки якісного акторського тренінгу, встановивши зв'язок між акторським тренінгом та роботою актора над роллю як над роллю-героєм (враховуючи концепції з книги Джозефа Кемпбела «Тисячочиликий герой» [20]), встановивши перехід викладача акторського тренінгу з моделі «суб'єкт-об'єкт» на модель «суб'єкт-суб'єкт» в акторському тренажі, використавши досвід Пітера Брука, Леся Курбаса та Антонена Арто у підготовці до інсценізації та під час розробки прикладного тренінгу, детально опрацювавши художню, подієву, тематичну, емоційну складову акторського тренінгу, впровадивши в освітньо-репетиційний процес нові тренажні вправи закордонних викладачів акторської майстерності, а також відібравши та провівши тренажну підготовку у кожному сегменті акторської професії, автор приступає до формування творчого мистецького проєкту, який є професійною підготовкою акторів-митців до можливого подальшого постановочного процесу вистави за мотивами дитячого роману «Тореадори з Васюківки».

Даний творчий мистецький проєкт представлений у вигляді безперервного сценічного дійства, що складене з відібраних тренажів, які

допомагають реалізувати головне завдання прикладного тренінгу, розробленого для твору «Тореадори з Васюківки», – дослідити тему втраченого дитинства, поєднавши досвід сучасної російсько-української війни, автобіографічний емоційний досвід акторів-учасників тренінгу, біографічні дані письменника В. Нестайка та сюжетну, ідейну, емоційну і філософську складову дитячого пригодницького роману «Тореадори з Васюківки».

Творчий мистецький проєкт складається зі сцен:

- 1) «Війна. Воскресіння. Очищення»;
- 2) «Небесне метафізичне весілля. Зустрічі батьків»;
- 3) «Народження восьми нових особистостей»;
- 4) «Самовербатіми»;
- 5) «Дружба: 9-й розділ першої частини трилогії «Тореадори з Васюківки»;
- 6) «Перша закоханість та перший поцілунок»;
- 7) «Інтерв'ю про українську культуру та війну»;
- 8) «Стендапи про російську культуру і російську мову в Україні. Спершу приходять російська культура, а потім російські танки»;
- 9) «Український військовий. Спогади Всеволода Нестайка. Перемотування життя назад у дитинство»;
- 10) «Пісня «Зеленеє жито».

Із цих сцен вибудовується історія, яка розпочинається з інверсії – фіналу, в якому вже йде повномасштабна війна, гинуть українські солдати та українське мирне населення, зокрема діти.

На початку на сцені лежить 8 акторів (зараз їхні сценічні герої це підлітки, яких вбили російські солдати). Вони грають збірний образ жертв (дітей та підлітків) геноцидної війни росії проти України. Це образ втраченого дитинства через війну. Самі актори-учасники тренінгу частково також є представниками того молодого покоління, що несе на собі відбиток втраченого дитинства. Хтось з них втік з родиною від війни з Донецької

області у 2014 році, залишивши рідний будинок, школу, друзів та навіть деяких родичів. Під час повномасштабної війни актори-учасники випускалися зі школи та вступали в театральний університет. Зараз вони навчаються у столиці, живуть далеко від батьків, чийсь батьки чи родичі воюють в лавах Збройних сил України. Зараз вони живуть в часи смертельної небезпеки, яка нависає над ними особисто, над їхніми рідними, коханими, друзями та над цілою країною. Навчання, підготовка до тренажів, етюдів, уривків, іспитів та показів відбувається у період ракетних загроз, повітряних тривог та обстрілів, у період вимикання світла, обмеженого трафіка міського транспорту та впроваджені комендантської години.

Проте, як актори-митці та актори-особистості, вони досліджують питання втраченого дитинства ширше та глибше за свій особистий досвід. Дослідження страху, горя, втрати, самотності – це перше завдання, яке ставить перед акторами початкова сцена «Війна. Воскресіння. Очищення». Скільки українських дітей вбила росія? Скільки покалічила? Скільки залишила сиротами? Скількох залишила без дому, особистих речей, друзів? Скільки дітей були змушені тікати від російської армії чи від російських ракетних обстрілів в інші міста або країни? Скільки дітей в постійній тривозі чекають своїх батьків з війни? Скількох дітей росіяни примусово вивезли на російську територію? Скількох вкрадених немовлят вони всиновили чи удочерили? Скільки дітей отримали травматичний психологічний досвід? У скількох дітей росія відібрала та назавжди знищила їхнє мирне повноцінне дитинство?

Якою б страшною не була відповідь на ці питання, їхня кількість постійно росте і не припине рости доти, доки не завершиться війна.

В. Нестайко є представником тих людей, що втратили своє дитинство через війну. Його батька заарештували і вбили чекісти, коли Всеволоду було 3 роки. В 11 років він застав Другу світову війну у Києві і провів два страшних роки в німецькій окупації. Двічі ледь не загинув.

Всі ці речі ми з'єднуємо в один сценічний досвід. Перед акторами стоїть завдання утримати усі ці сенси та енергетично увійти на територію художнього втілення «зруйнованого дитячого життя». У руках акторів є фата як символ весілля їхніх батьків, а також весілля, яке могло би бути у них самих. Також у них в руках дитяча іграшка як образ тих дитячих іграшок, що приносять люди на місця трагедій, аби утворити стихійний меморіал, і, звісно, як образ дитинства та дитячого грайливого і допитливого, фантазійного та вільного дитинства. Також на підлозі лежить українська скатертина, як символ традиційного українського дому і домашнього родинного столу. На сцені стіл, на якому стоїть сухпай російських солдатів (реальних сухпай знайдений у Гостомелі) як символ їхньої нещодавньої присутності у цьому просторі, а також їхнього кривавого пирування. На стільці висить російська військова куртка (реальна російська військова куртка, знята з російського полоненого) як символ смертоносного ворога, що прийшов вбивати, гвалтувати, красти, нищити за захоплювати. Також на сцені стоїть величезна ДСП, яка закриває вибите вікно. На ній чорною фарбою росіяни написали російською фразу: «Хохли, ми ще повернемося». Цей напис несе нагадування про постійну загрозу наступу нашого одвічного ворога, який мріє підкорити всю Україну та поневолити її патріотів. На музичній колонці лежать використані гільзи (привезені з Бахмуту), під ними лежить книга «Тореадори з Васюківки» як символ заваленого війною дитячого прекрасного світу. На стіні висить карта (намальована автором) Бахмутського району Донецької області, на якій чітко видно, де знаходиться справжнє село Васюківка, розташоване в 20 км від міста Бахмут. Ця карта є точною та правдивою і акцентує увагу на дивовижному співпадінні – село Васюківка і його назву В. Нестайко вигадав, однак виявилось, що в Україні дійсно є село з такою назвою, і розташоване воно під Бахмутом. На початку нашого тренажного процесу, село Васюківка було окуповане російською армією в ході великої битви за Бахмут.

Сцена «Війна. Воскресіння. Очищення» відбувається під страшний гул, який символізує роботу гігантського смертоносного заводу-країни під назвою «росія». Гільзи, які вібрують від звуку цього гулу, розхитуються і одна за одною падають на підлогу. Перший підліток, який чи то дійсно воскрес, чи то піднялася з тіла лише його душа, підбігає до колонки і своїми вольовими зусиллями зтишує звучання цього гулу. Під гільзами від помічає свою дитячу книгу і розчищає її від слідів війни. Ставить книгу на видне місце. Контакт з «Гореадорами...» дає йому сил та бажання повернутися назад у дитинство, до самих витоків свого життя. Він обережно будить від смерті інших сімох загиблих підлітків.

У сцені «Війна. Воскресіння. Очищення» актори/образи сценічних героїв контактують з реальними предметами, що дають їм свій емоційний та смислово-дієвий відгук, змушуючи діяти та трансформуватися. Актори перевертають ДСП написом до стіни, кидають у куток сухпай та російську військову куртку, стелять на стіл українську скатертину, ставлять іграшку біля карти Бахмутського району Донецької області та сідають за стіл обличчям до глядача.

Віднині і до кінця тренінгу актори існуватимуть в певних ідеях постдраматичного театру, з руйнуванням четвертої стіни та за відсутності класичної драматичної взаємодії.

Дана перша сцена складається з тренажних вправ на атмосферу, внутрішній монолог, пластичну мову тіла, партнерство та ансамбль, взаємодію з музикою, образне мислення, метафізичну внутрішню дію та відчуття сценічного часу та ритму. Задля внутрішнього наповнення (у підготовці до цієї сцени) використовувалися вправи Негативний та Позитивний денний сон, Внутрішня пісня і Внутрішній танець, а також пластично-ритмічний монолог на задану тему.

У другій сцені «Небесне метафізичне весілля. Зустрічі батьків» починається шлях-розповідь акторами їхнього життєвого шляху, в якому намічені головні «стовпи» їхніх біографій: родина, народження, дитинство,

дитячі мрії, найбільші страхи, дружба, кохання, дорослішання та навчання в театральному університеті, досвід війни.

Але розпочинають вони розповідь про себе з етюдів про зустріч їхніх батьків. Цим етюдам передуює масова сцена всезагального, метафізичного весілля, яке відбувається під пісню Степана Гіги «Яворина» (в якій звучить тема смерті, раю та жертвності за родину та за Україну) та хвилини мовчання. Загалом ця сцена направлена на втілення енергії доленосної зустрічі двох людей, які з'єднуються в союз, що народжує на світ нову особистість. Перехід від сучасного стану війни у світле минуле відбувається свідомо. Стрибок у часі направлений перш за все на аналіз-дослідження: як вони (актори) прийшли до війни і яку роль вони зіграли у протистоянні двох культур. Починається цей шлях у 90-х, вже в незалежній Україні, коли їхні батьки були молодими.

Для втілення тренажного завдання на індивідуальне, партнерське і командне проходження зустрічей (близьких до серця образів) рідних батьків використовувалися тренажі на партнерство, надзавдання, внутрішній темп, дію і взаємодію, вправи Сексуальний об'єкт, авторські модифікації Діалогу Сенфорда Майзнера, пластично-ритмічний етюд на задану тему, а також Етюдний метод Єжи Гротовського та Томаса Річардса.

Третя сцена «Народження восьми нових особистостей» – це вісім етюдів-виходів на сцену кожного з учасників тренінгу. Ця вправа-завдання ставить на меті розкрити кожного актора таким, яким він себе відчуває насправді. Адже їхня унікальна, авторська, особлива поява на сцені (під звук барабанів та шалених оплесків) є сценою їхнього народження, їхнього формування як особистості, прояву їхнього характеру, самовідчуття та взаємодії зі світом. Під час розробки цієї сцени-тренінгу задіювалися вправи на темпоритм, вільні асоціації та ритмічно-пластичний монолог.

Для втілення четвертої сцени нашого прикладного тренінгу «Самовербатіми» ми спершу використали вправу Вербатім. Після тренінгу у вигляді уважної акторської копії внутрішніх та зовнішніх процесів чужої

людини-співбесідника та перетворенні її в монолог на задану тему, ми приступили до самоаналізу та самокопіювання наших процесів під час першої розмови-інтерв'ю (яке провів їм автор даного дослідження). Режисер-викладач знімав на камеру задавання своїх неочікуваних питань та спонтанні відповіді акторів на ці питання. Це відео було в подальшому використано для втілення вправи Вербатім, в якій об'єктом копії вже були вони самі (тобто самовербатім).

Сцена «Самовербатіми» складається з відповідей акторів на питання: Що таке дитинство? Яким було твоє дитинство? Що таке мрія? Яка твоя дитяча мрія? Який твій найбільший страх? Чому люди перестають мріяти? Що таке дружба? Чи є у тебе досвід справжньої дружби?

Тренажним доповненням до «Самовербатімів» стала вправа Вірш. Під час проходження акторами їхнього відтворення своїх внутрішніх і зовнішніх процесів автор тренінгу давав завдання акторам увійти у вірш з непририванням того внутрішнього процесу, що відбувається в них, під час пошуку відповіді на питання «Чому люди перестають мріяти?». Акторам пропонувався монолог Гамлета «І от питання...».

Сцена «Самовербатіми» завершується відповідями про досвід дружби, і розпочинається наступна сцена (п'ята) – «Дружба: 9-й розділ першої частини трилогії «Тореадори з Васюківки». Актори за допомогою елементів пантоміми, мистецтва клоунади та синхробронади розширюють своїм існуванням, взаємодією, діями та візуальними образами аудіозапис прозового тексту-уривку з «Тореадорів з Васюківки» (а саме 9-й розділ першої частини). У форматі аудіокниги (з музичними та шумовими ефектами) звучить звукова партитура тексту 9-го розділу (записаного Народним артистом України Б. Бенюком), під який існують та який безсловесно розвивають актори. Саме цей розділ взятий з усього роману марно, адже саме у ньому (на думку викладача) описується головний прояв дружби, що стає запорукою розвитку та зміцнення справжньої глибокої дружби – Ява, єдиний з усієї компанії, рятує Павлушу від діда Салимона.

У даному тренажі гротескно, пластично, пантомімічно було втілено (у вигляді завдання «Створи свого клоуна») 8 таких героїв роману: Ява, Павлуша, Карафолька, Грицько Сало, Антончик, Валька, Ганя Гребенюк, дід Салимон.

У цьому етюдівправі було задіяно тренажі на роботу з уявним предметом, на взаємодію з реальним предметом, на ансамблеву роботу, на пантомімічне існування, синхробуфонаду, на створення власного образу клоуна, втримання багатьох об'єктів уваги одночасно, відчуття спільного і внутрішнього ритму, монтажно-сценічного мислення і відчуття простору, на утримування цілісної історії, при наявності у ній сюжетних відгалужень, а також вправи Внутрішній танець та Імпровізована відбивка комедійного панчлайн.

«Перша закоханість та перший поцілунок» це масова сцена, що відбувається під пісню Тараса Чубая «Лиш вона», як символ їхнього шкільного дитячого періоду, дискотек у школі та в дитячих літніх таборах, а також повільних танців та періоду перших закоханостей та перших поцілунків. Ця авторська вправа на розширення вправи Внутрішня пісня з доповненням особистих історій про свій перший романтичний досвід від кожного актора у даному тренінгу. У цьому танці є також свій порядок фіксованих мізансцен та самостійної перестановки декорацій, що ускладнює тримання об'єктів уваги, ритму та розподілу реплік. Гарячий нестримний танець, що продукує енергію пристрасті та закоханості втілюється з паралельним внутрішнім контактом актора з тим об'єктом своїх дитячих спогадів, про які він, танцюючи в парі чи в тріо, кричить публіці. Завдання покликане на розвиток здатності змінювати простір. У даному випадку це простір першого досвіду романтичних почуттів.

Сьома сцена нашого прикладного тренінгу називається «Інтерв'ю про українську культуру та війну». Це вправа на імпровізоване інтерв'ю на заздалегідь визначену тему. Інтерв'ю має на меті ґрунтовне дослідження певних питань, що здатне вивести розмову до її цілісного завершення.

Трансформація акторів під час діалогу є одним із головних завдань цієї справи. Велика відповідальність щодо цілісності та змістовності лежить на акторі-інтерв'юері, який готується до проведення свого авторського вечірнього шоу-інтерв'ю, що проходить в прямому етері при живому глядачеві у студії. Запропоновані обставини для респондентів: актори вистави «Тореадори з Васюківки» повернулися щойно з приголомшливих світових гастролей і вже мають втілення своїх дитячих мрій про славу та успіх, а також своїх творчих професійних амбіцій (це паралель і з вибором акторської професії самих учасників тренінгу, і з головними героями роману «Тореадори з Васюківки», які також вічно марили славою та грандіозними звершеннями).

Розмова присвячена українській культурі, драматичному матеріалу «Тореадори з Васюківки», постаті В. Нестайка, процесу створення даної вистави-тренінгу та їхньому (вигаданому) досвіду гастролей у всіх столицях демократичного світу.

Восьма сцена є центральною у нашому дослідженні, оскільки саме в ній максимально реалізується задум створення тренінгу в моделі «суб'єкт-суб'єкт». «Стендапи про російську культуру і російську мову в Україні. Спершу приходять російська культура, а потім російські танки» це сцена, що складається з восьми авторських стендапів-роздумів, стендапів-спроб осмислення свого досвіду, своєї особистості та своїх вчинків.

Стендапи націлені на дослідження культурної експансії, яку росія впроваджувала в Україні у всіх сферах нашого життя: російська художня та історична література, музика, театр, живопис, комп'ютерні ігри російською мовою, відеоблоги усіх напрямків і всіх інтересів, онлайн уроки, соціальні мережі, іноземні книги в російському перекладі, телебачення, мистецтвознавчі, літературні, філософські, наукові та історичні лекції, церковна література, російські мультфільми, телесеріали, фільми, іноземні фільми в російському дубляжі, російські розважальні програми, російська мова у всіх культурних сферах і т.д.

Оскільки росія роками захоплювала свідомість українців і намагалася розмити українську самоідентифікацію, культурну особливість, нав'язати комплекс меншовартості українцям, нашій мові та нашій культурі, то перше і найголовніше «поле битви у цій експансії» завжди є діти і підлітки. У період до 18 років відбуваються одні з найголовніших етапів формування особистості. Саме в цей час росія намагається влізти в емоційну та інтелектуальну сферу життя людини, аби міцно укріпитися у свідомості та стати частиною їхньої особистості. Стендапи, написані акторами, досліджують саме цю проблему, приводячи у приклад самих себе і свій досвід контакту та споживання російської культури та російської мови.

Саме зараз, під час війни, важливо говорити про ці проблеми і виявляти зв'язки російської мови та культури з російською імперською політикою завоювання та поневолення чужих народів. Саме зараз варто якнайшвидше подивитися на наше минуле і виявити там неприємні і болючі факти нашої біографії, які вказують на вдалу російську політику культурного домінування на українській території. Виявити проблему – це перший крок до її вирішення. А розумно, точно, чесно і злісно пожартувати про проблему – це перше свідчення про її остаточне вирішення. Жарт як самозахист від болючого і неприємного, жарт як терапія, жарт як саркастичний і іронічний діагноз суспільству, що має на меті заклик до трансформації у кращу сторону, – усе це завдання акторської тренажної вправи Стендап.

Після стендапів актори повертаються у ролі своїх образів українських жертв російсько-української війни, в яких вони починали даний тренінг. Восьмий стендап завершується фразою: «Росія завжди так робить. Спершу приходить російська культура, а потім російські танки.». Після цієї фрази всі актори падають у заповільненій зйомці. Падіння, як смерть від пострілу, вибуху, згвалтування, тортур – всього того, що несе українцям росія.

Після цього страшного ритуального пластичного етюду починається дев'ята сцена «Український військовий. Спогади Всеволода Нестайка. Перемотування життя назад у дитинство». У простір, в який повернулося

ДСП з російським посланням, стіл з російським сухпайком, російська військова куртка, у простір, в якому знищилося (в прямому і в метафізичному сенсі) дитинство українських підлітків, входить актриса у військовій формі ЗСУ. Вона бере книгу «Тореадори з Васюківки» і читає в голос абзац прямої мови В. Нестайка. Цей текст про його тяжке і невеселе дитинство і про його дорослий вибір писати для дітей веселі і добрі історії. Цей текст змушує все дійство повернутися назад, у веселе, світле, мирне життя, у дитинство акторів-учасників тренінгу. Розпочинається тренінг на швидкісне прокручування всього сценічного дійства у зворотному порядку. Перемотування відбувається під музичний церковний твір М. Березовського (українського композитора часів А. Моцарта, якого знищила російська імперія).

У цій сцені використовувалися тренінги на створення, утримування і розвиток атмосфери, сценічну увагу при швидкій сценічній дії задом наперед, відчуття темпу, утримування ритму, концентрованої енергетичний заряд у одному жесті чи погляді, ритмічно-пластичний етюд у зворотному порядку.

Десятою і завершальною сценою прикладного тренінгу є сцена «Пісня «Зеленеє жито»». Актори у фіналі перемотування сідають за стіл, на якому вже не російський сухпай, а українська скатертина. Їхній погляд направлений на глядача. Українська народна пісня «Зеленеє жито» несе у собі сенс єднання великої родини (нації). Саме цей заряд вимагається від виконання даної пісні. Не дивлячись на жахіття реальної війни, тренінг – як і писав В. Нестайко, – завершується веселим, світлим і мирним простором для сім'ї, любові і дитинства.

У основі десятої сцени лежить вправа Внутрішня пісня.

ВИСНОВКИ

У результаті проведеного дослідження було вивчено шляхи створення прикладного тренінгу та розроблено авторський тренінг (на прикладі роботи над твором В. Нестайка «Тореадори з Васюківки»). На практиці було впроваджено в тренажні вправи з акторської майстерності нову модель роботи над мистецьким результатом творчості митця-актора. Модель «суб'єкт-суб'єкт» було інтегровано у кожен вправу авторського тренажу.

Особистісний підхід до тренажної вправи виховує в акторі задатки митця, а не виконавця, привчає до дослідження себе, теми, до аналізу внутрішніх процесів, до використання свого емоційного досвіду та свого особистісного розуміння. Модель «суб'єкт-суб'єкт» готує зустріч глядачів з особистостями акторів, а не з їхніми ролями. Такий метод здатен в майбутньому якісно вплинути на акторську роботу над роллю.

Актор-виконавець отримує від викладача/режисера завдання і намагається майстерно втілити його на сцені. Актор-творець сам ставить перед собою завдання і знаходить шляхи для їхнього втілення. Модель «суб'єкт-суб'єкт» не залишає перед актором вибору, окрім як самостійно ставити перед собою творчі задачі, адже об'єктом їхнього втілення є вони самі (суб'єкт). Ніхто сторонній не здатен на зовнішнє курування цим процесом.

Тренінг, що використовує концепцію Джозефа Кемпбела про «шлях героя» [20], дає більший простір для уяви і дослідження самих себе у моделі «суб'єкт-суб'єкт». Будь-яке втілення ролі (в тренінгу) у філософії «шлях героя» привело нас до відмови поняття ролі-персонажу і укріпило використання поняття роль-герой.

Автор прийшов до висновку, що сценічний герой відрізняється від сценічного персонажа тим, що сценічний герой (в протиставленні персонажеві) увесь час свого існування тримає зв'язок з невидимим світом. А невидимий світ діє у відповідь. Таким чином, у героя триває постійний діалог з вищими

і нижчими силами. Таке розширення світобачення і світовідчуття корисно впливає на творчу фантазію та філософську концепцію.

Такий підхід до роботи в тренажі, до кожної сценічної вправи вчить актора створювати надзавдання своєму сценічному герою і собі особисто як актору.

Надзавдання актора – це мета творчого висловлювання актора-митця, його творче прагнення щодо дії на глядача. Сформульоване, а потім і втілене, надзавдання актора – це свідчення зрілого та професійного підходу до акторської роботи.

Для розробки прикладного тренінгу було досліджено якісні показники акторського тренажу. Виявлені основні задачі тренінгу з акторської майстерності, а також сформульовані авторські визначення акторського тренінгу, майстерної акторської гри. Був проведений аналіз сучасного стану акторського тренінгу в Україні, зокрема в час декомунізації. Було переглянуто радянський спадок в освітній системі виховання акторів, зокрема в тренінгу з майстерності актора.

Для створення прикладного тренінгу було зроблено художній аналіз твору «Тореадори з Васюківки». Було досліджено питання інсценізації, режисерсько-акторської роботи з темою та дієвого розбору драматичної структури. У вивченні проблематик, пов'язаних з роботою над прозовим твором, над роллю, над інсценізацією, над прикладним тренінгом, було опрацьовано книги Леся Курбаса [31], Єжи Гротовського [58], Пітера Брука [54], Антонена Арто [1].

У дитячому пригодницькому романі «Тореадори з Васюківки» було виділено і режисерськи опрацьовано теми війни, дитинства, кохання та любові, української пісні, села і міста, релігії, життя і смерті, театру, української самоідентифікації, гумору, весілля, дружби та дитячих мрій.

Під час дослідження акторського тренінгу автором було використано особистий досвід роботи з викладачами-носіями різних тренажних технік, таких як: техніки Джека Уолтсера, Лі Страсберга, Еліа Казан, Стелли Адлер,

Тео вон Бомхард, Томаса Річардса, Джаелза Формана, Крістофера Феттеса, Скотта Бальцерзака, Сенфорда Мейснера, Деклана Доннелана, Пітера Брука, Єжи Гротовського. Також автором був використаний досвід навчання у таких викладачів-практиків сценічного мистецтва, як Ігор Колтовський, Олена Лазович, Наталія Кудрявцева, Ігор Славінський, Микола Рушковський, Юрій Лізенгевич та Роман Віктюк.

У авторський прикладний тренінг було інтегровано такі вправи, як: Позитивний/негативний денний сон від Джека Уолтсера (на базі акторських шкіл Стелли Адлер, Лі Страсберга та Еліа Казана), Інтимна дія від Джайлза Формана (на основі досліджень Крістофера Феттеса, Вільяма Карпентера, Ята Мальмгрена та Рудольфа Лабана), Діалог Сенфорда Майзнера та його авторська модифікація, Внутрішня пісня і Внутрішній танець від Тео вон Бомхарда, Ритмічно-пластичний етюд від Наталії Кудрявцевої та енергія вільних асоціацій від Олени Лазович, Стендап як частина авторського новітнього тренажу, Елементи циркових та естрадних жанрів, а також досліджується етюдний метод Єжи Гротовського та Томаса Річардса.

Загалом акторський тренінг розглядався лише як частина роботи над виставою/роллю. Автор приходить до висновку, що найбільша користь для актора і для вистави саме від прикладного тренінгу, створеного для роботи над конкретним драматичним матеріалом. Акторський тренінг виникає тоді, коли є необхідність виправити конкретну акторську хибу. Автор наголошує, що тренінг з акторської майстерності як сам по собі нам не потрібен.

Акторський тренінг, розроблений для твору В. Нестайка «Тореадори з Васюківки», є підготовкою акторів для подальшого репетиційного процесу над виставою за даним прозовим твором.

Акторський тренінг, в першу чергу, вчить не акторській грі, а вчить проявляти свою творчу особистість у кожному сегменті акторської діяльності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Арто Антонен. Театр і його двійник : Київ : Видавництво Жупанського. 2021. 280 с.
2. Барнич М. Акторська психотехніка відтворення поведінки персонажа. *Культура і мистецтво у сучасному світі : Наукові записки Київського національного університету культури і мистецтв*. Київ, 2013. Вип. 14. С. 136–141.
3. Барнич М. Акторська техніка викликання переживання в ролі. *Культура і мистецтво у сучасному світі : Наукові записки Київського національного університету культури і мистецтв*. Київ, 2012. Вип. 13. С. 213–217.
4. Барнич М. М. Психотехніка актора. Майстер-клас. [монографія] / Київський національний університет культури і мистецтв. Київ : Пінзель : Рябчий І. С. 2018. 197 с.
5. Барнич М. Особливості праці актора над роллю в думках. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія : Мистецтвознавство*. Київ, 2012. Вип. 26. С. 5–10.
6. Барнич М. Підсвідомі процеси творчого життя актора в ролі. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ, 2020. № 2. С. 263–267.
7. Барнич М. Прикметні особливості сценічних акторських переживань. *Мистецтвознавчі записки*. Київ, 2020. Вип. 37. С. 202–206.
8. Барнич М., Горбачук Н. Акторська майстерність: від уяви до перевтілення. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія : Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*. Київ, 2021. Т. 4. № 1. С. 18–27.
9. Безгін О. І. Фахові особливості театральної освіти : монографія. Київ : Освіта України, 2013. 291 с.

10. Безгін О. І., Кузнєцова І. В., Успенська О. Ю. Художня культура і мистецька освіта України: сучасні прояви і смисли : монографія. Київ : Ін-т культурології НАМ України, 2019. 208 с.
11. Безгін О. І., Успенська О. Ю. Особливості акторської освіти у вітчизняному мистецько-освітньому процесі. *Культурологічна думка*. Київ, 2023. № 23. С. 129-142.
12. Вірич Н. В. Екзистенціал щастя в художньому світі Всеволода Нестайка. *Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. Філологічні науки*. Кам'янець-Подільський, 2012. Вип. 31. С. 217-219.
13. Вірич Н. Духовні скарби дитинства (особливості стилю трилогії В. Нестайка «Тореадори з Васюківки»). *Література. Фольклор. Проблеми поетики : зб. наук. праць*. Київ, 2008. Вип. 31, ч. 1. С. 493-502.
14. Возняк І. Нема нічого кращого за дружбу!: Вивчення повісті Всеволода Нестайка «Тореадори з Васюківки». *Дивослово: Українська мова й література в навчальних закладах*. Київ, 2008. № 2. С. 26-27.
15. Гоголь Н. В. Вивчення роману В. Нестайка «Тореадори з Васюківки» на уроках української літератури. *Вісник Глухівського національного педагогічного університету імені Олександра Довженка : Педагогічні науки*. Глухів, 2017. Вип. 2. С. 194-203.
16. Головін Ю. Складові багатоплановості існування актора на сцені. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків, 2012. Вип. 36. С. 233–246.
17. Данте Аліг'єрі. Божественна комедія. Київ : Вид-во художньої літератури «Дніпро». 1976. 548 с.
18. Денисенко Г., Денисенко О. Культурна спадщина України у формуванні історичної пам'яті народу. *Краєзнавство*. Київ, 2014. № 1. С. 139-150.

19. Іващенко І. В., Стрельчук В. О. Провідні методики професійного акторського тренінгу : емоційний аспект. *Культура і сучасність*. Київ, 2018. № 2. С. 93-100.

20. Кемпбелл Джозеф. Тисячоликий герой. Львів : Terra Incognita. 2020. 416 с.

21. Коник Д. С. Акторський тренінг як складова роботи над роллю. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Дрогобич, 2024. Вип. № 73. С. 110-118.

22. Коник Д. С. Елементи циркових та естрадних жанрів у тренажній підготовці драматичних акторів. *Сценічне та музичне мистецтво: циркові та естрадні жанри. Науково-методичний аспект* : матеріали XIII Міжнар. наук.-практ. конф. (17–18 квітня 2024 р.). / редкол: О. В. Яковлев, Г. Е. Овчаренко [та ін.]. Київ: КМАЕЦМ, 2024. С. 107-110.

23. Коник Д. С. Принциповий перехід викладача акторського тренінгу з моделі «суб'єкт-об'єкт» на модель «суб'єкт-суб'єкт». *Естетичні засади розвитку педагогічної майстерності викладачів мистецьких дисциплін* : матеріали VII Міжнар. наук.-практ. конф. (Умань, 16–17 травня 2024 р.). / МОН України, Уманський держ. пед. ун-т імені Павла Тичини, Ф-т мистецтв, Регіональний наук.-творч. центр мист. освіти і худож. майстерності ; [редкол.: І. Г. Терешко (голов. ред.), О. М. Побірченко (відп. ред.), О. В. Бикова [та ін.]. – Умань : Візаві, 2024. С. 62-65.

24. Коник Д. С. Роль-персонаж та роль-герой як складові майстерності актора при роботі над студентською виставою. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ, 2024. Вип. № 2. С. 405-410.

25. Коник Д. С. Синтез видів мистецтва як спосіб збереження культурної спадщини. *У пошуку нових сенсів полікультурного світу. Повоєнний діалог культур. Секція 5. Збереження та відновлення культурної спадщини в умовах збройної агресії та повоєнний період* : матеріали II

Міжнар. наук. конф. (Київ, 16–17 травня 2024 р.) / упоряд. В. П. Дячук. Київ : НАКККіМ, Київ. 2024. С. 440-442.

26. Коник Д. С. Тема війни у трилогії В. Нестайка «Тореадори з Васюківки» при роботі над інсценізацією роману. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. Київ, 2024. Вип. № 34. С. 63-70.

27. Коник Д. С. Тема дитинства у трилогії В. Нестайка «Тореадори з Васюківки» при роботі над інсценізацією роману. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Дрогобич, 2024. Вип. № 74. С. 174-181.

28. Коник Д. С. Тема культурної боротьби в роботі над виставою «Тореадори з Васюківки» як складова процесу навчання майбутніх акторів. *Філософія культурно-мистецької освіти* : матеріали III Всеукраїн. наук. конф., м. Київ, 28 бер. 2024 р. Київ, 2024. С. 78-82.

29. Коник Д. С. Тренінг з майстерності актора: сучасні вимоги та підходи. *Філософія культурно-мистецької освіти* : матеріали II Всеукраїн. наук. конф., м. Київ, 24 бер. 2023 р. Київ, 2023. С. 107-110.

30. Кривошеєва О. В. Тренінг як засіб формування психотехніки майбутнього актора. *Вісник Запорізького національного університету* : збірник наукових праць. Педагогічні науки. Запоріжжя, 2019. № 2 (33). С. 105-112.

31. Курбас Лесь. Філософія театру : Харків-Київ : Основи : Олександр Савчук. 2022. 920 с.

32. Лимаренко Л. Репетиція як форма навчально-виховного процесу у студентському театрі. *Освіта дорослих: теорія, досвід, перспективи*. Київ, 2012. Вип. 4. С. 161-169.

33. Литвин О. М. Художні особливості прози Всеволода Нестайка для дітей (на матеріалі роману «Тореадори з Васюківки»). *Прикарпатський вісник НТШ. Слово*, Івано-Франківськ, 2019. № 2, С. 439-446.

34. Мейснер С. Про акторську професію : монографія /переклад українською та редакція Романа Бажана. [Місце публікації не визначене] : Видавець Василь Рогів. 2023. 236 с.

35. Монтень Мішель. Проби : кн. 1 / Мішель Монтень ; переклав з французької Анатоль Перепада. К. : Дух і Літера. 2005. 365 с.

36. Нестайко В. З. Тореадори з Васюківки. Трилогія про пригоди двох друзів. Нова авторська редакція з новими епізодами. Київ: «А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА». 2010. 543 с.

37. Нестайко Всеволод «Я все життя писав саме для дітей – писав з любов'ю, болем і тривогою» : біобібліографічний нарис. Держ. закл. «Нац. б-ка України для дітей» ; автор-уклад. Н.О. Гажаман. Київ. 2019. 96 с.

38. Ніколашина Т. І. Комічні ситуації у трилогії «Тореадори з Васюківки» В. Нестайка. *Наукові праці [Чорноморського державного університету імені Петра Могили комплексу «Києво-Могилянська академія»]. Сер. : Філологія. Літературознавство.* Миколаїв, 2014. Т. 240, Вип. 228. С. 63-66.

39. Овдійчук Л. Всеволод Нестайко – майстер пригодницької прози. *Українська література в загальноосвітній школі.* Київ, 2015. № 2. С. 10-12.

40. Пацунов В. П. Парадокси «перевтілення» в акторському мистецтві. Теорія та практика. *Культура України. Серія : Мистецтвознавство.* Харків, 2018. Вип. 61. С. 360–367.

41. Перещ Ю. Всеволод Нестайко. «Тореадори з Васюківки»: пригодницький захопливий сюжет у повісті для дітей. *Українська мова і література.* Київ, 2014. Вип.24. С. 13–19.

42. Савченко А. Незвичайні пригоди звичайних школярів. Урок за повістю «Тореадори з Васюківки» В. Нестайка. *Українська література в загальноосвітній школі.* Київ, 2013. № 11. С. 32-34.

43. Ситченко А. Виховуємо романтиків. Матеріали до уроків з вивчення повісті В. Нестайка «Тореадори з Васюківки». 6 клас. *Українська література в загальноосвітній школі.* Київ, 2011. № 3. С. 21-26.

44. Сковорода Григорій. Твори: У 2 т. К.: АТ «Обереги», 1994. (Гарвард, б-ка давнього укр. письменства). Т. 1. 528 с.
45. Старостін Ю. Акторський тренінг : його зміст та основа. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. Київ, 2016. Вип. 19. С. 201-204.
46. Хлистун О. С. Категоріальний апарат дослідження феномену сценічного перевтілення актора. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія : Мистецтвознавство*. Київ, 2018. Вип. 38. С. 81–89.
47. Хлистун О. С. Феномен методики акторського тренінгу Тадаші Сузукі. *Актуальні питання культурології*. Рівне, 2017. Вип. 17. С. 208-215.
48. Хомин І. Сучасні підходи до вивчення повістей Всеволода Нестайка «Чарівний талісман» і «Тореадори з Васюківки» у 5-6 класах НУШ. *Прикарпатський вісник Наукового товариства імені Шевченка. Слово, Івано-Франківськ*, 2023. Вип.18. С. 381–387.
49. Чегусова З. Культурна спадщина України: до питання дослідження її стану в контексті наслідків військового вторгнення. *Народна творчість та етнологія*. Київ, 2022. № 2. С. 88-94.
50. Штефюк В. Д. Акторський тренінг Майкла Сен-Дені : імпровізація в масці. *Мистецтвознавчі записки*. Київ, 2021. Вип. 39. С. 267-274.
51. Штефюк В. Д. Акторський тренінг Стелли Адлер : гра як форма соціальної взаємодії. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія : Мистецтвознавство*. Київ, 2021. Вип. 44. С. 135-141.
52. Штефюк В. Д. Інтеркультурний акторський тренінг як ефективна форма розширення та формування професійних умінь і навичок актора. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія : Сценічне мистецтво*. Київ, 2023. Т. 6. № 2. С. 141-152.

53. Штефюк В. Д. Специфіка інтерпретації традиційних східних практик в європейських акторських тренінгах. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ, 2021. № 3. С. 273-278.
54. Brook Peter. *The Shifting Point: Forty Years of Theatrical Exploration, 1946-87*, London : Bloomsbury Academic. 2019. 216 p.
55. Christopher Fettes. *A Peopled Labyrinth: The Histrionic Sense: An Analysis of the Actor's Craft*. London : GFCA Publishing, 2015. 342 p.
56. Declan Donnellan. *The actor and the target*. London: Nick Hern Books, 2005. 304 p.
57. Gallagher S., Gallagher J. Acting oneself as another : an actor's empathy for her character. 2019. *Topoi*. 39. 779–790.
58. Jerzy Grotowski. *Towards a poor theatre*. Routledge : A Theatre Arts Book. New York. 2002. 264 p.
59. Nembrini Franco. *Dante Alighieri, Poeta del desiderio. Volume I: Inferno*. Rome: Itaca, 2011, 224 p.
60. Nembrini Franco. *Dante Alighieri, Poeta del desiderio. Volume II: Purgatorio*, Rome: Itaca, 2012, 176 p.
61. Nembrini Franco. *Dante Alighieri, Poeta del desiderio. Volume III: Paradiso*, Rome: Itaca, 2013, 208 p.
62. Richards Thomas. *Heart of Practice: Within the Workcenter of Jerzy Grotowski and Tomas Richards*. London : Routledge, 2008. 216 p.
63. Sanford Meisner. *On acting*. New York : Knopf Doubleday Publishing Group, 2012. 272 p.
64. Scott Balcerzak. *Beyond Method: Stella Adler and the Male Actor*. Detroit : Wayne State University Press, 2018. 288 p.
65. Sun J., Okada T. Interaction in acting training and its different manifestations in novice and professional actors. *Frontiers in Psychology*. 2023. 13:949209.
66. Verducci S. A moral method? Thoughts on cultivating empathy through method acting. *Moral Education*. 2000. 29. 87–99.

ДОДАТКИ

Міністерство освіти і науки України
Київський національний університет культури і мистецтв
Київський національний університет театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого
Уманський державний педагогічний університет ім. Павла Тичини
Вінницький державний педагогічний університет ім. Михайла Коцюбинського

СЕРТИФІКАТ

засвідчує участь

Дмитра Коника

у II Всеукраїнській науковій конференції
«Філософія культурно-мистецької освіти»

24 березня 2023 р.
(6 годин)

Президент
Київського національного
університету культури і мистецтв



М. М. Пошлавський



knukim.edu.ua



[@knu_kim](https://www.instagram.com/knu_kim)



facebook.com/KNUKiM



[@knukim_official](https://www.tiktok.com/@knukim_official)

Міністерство освіти і науки України
Київський національний університет культури і мистецтв
Київський національний університет театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого
Уманський державний педагогічний університет ім. Павла Тичини
Вінницький державний педагогічний університет ім. Михайла Коцюбинського
Тернопільський національний педагогічний університет ім. Володимира Гнатюка

СЕРТИФІКАТ

засвідчує участь

Дмитра Коника

у III Всеукраїнській науковій конференції
«Філософія культурно-мистецької освіти»

28 березня 2024 р.
(6 годин)

Президент
Київського національного
університету культури і мистецтв



М. М. Поплавський



knukim.edu.ua



@knu_kim



facebook.com/KNUKiM



@knukim_official

УМАНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ
УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ПАВЛА ТИЧИНИ
ФАКУЛЬТЕТ МИСТЕЦТВ
РЕГІОНАЛЬНИЙ НАУКОВО-ТВОРЧИЙ ЦЕНТР
ХУДОЖНЬОЇ ОСВІТИ І МАЙСТЕРНОСТІ

PAVLO TYCHYNA UMAN STATE PEDAGOGICAL
UNIVERSITY
FACULTY OF ARTS
REGIONAL SCIENTIFIC AND CREATIVE CENTER
OF ART EDUCATION AND SKILLS

СЕРТИФІКАТ

CERTIFICATE

учасника
VII Міжнародної
науково-практичної конференції
«ЕСТЕТИЧНІ ЗАСАДИ РОЗВИТКУ
ПЕДАГОГІЧНОЇ МАЙСТЕРНОСТІ
ВИКЛАДАЧІВ МИСТЕЦЬКИХ ДИСЦИПЛІН»



of the participant
VII Aninternational
scientific-practical conference
«THE AESTHETIC PRINCIPLES
OF THE DEVELOPMENT OF PEDAGOGICAL
SKILLS OF TEACHERS OF ARTISTIC DISCIPLINES»

Загальна тривалість заходу - 16 годин

Дмитра КОНИКА

Dmytro KONYK

16-17 травня 2024 року
м. Умань, Україна

16-17 May 2024
Uman, Ukrain

В. о. декана факультету мистецтв,
кандидат педагогічних наук, доцент
Інна ТЕРЕШКО



Acting Dean of the Faculty of Arts,
Candidate of Pedagogical Sciences,
Associate Professor
Inna TERESHKO

CERTIFICATE

of participation №091/2024



Дмитро Коник

II International Scientific Conference
«SEARCHING FOR NEW MEANINGS OF
THE POLY CULTURAL WORLD.
POST-WAR CULTURES DIALOGUE»

credits earned: 0.6 ECTS credits



Valerii Marchenko
acting rector of National Academy
of Culture and Arts Management

Oxana Melnychuk
the initiator communication
platform «Unis pour l'Ukraine» (Paris)

Valentina Diachuk
doctor of philosophy,
conference organizer



16-17 May, National Academy of Culture and Arts Management, st. Lavrska, 9, Kyiv, 01015, Ukraine

КИЇВСЬКА МУНІЦИПАЛЬНА АКАДЕМІЯ ЕСТРАДНОГО ТА ЦИРКОВОГО МИСТЕЦТВ



СЕРТИФІКАТ

ЗАСВІДЧУЄ, ЩО

ДМИТРО КОНИК

ВЗЯВ(-ЛА) УЧАСТЬ У РОБОТІ XIII МІЖНАРОДНОЇ НАУКОВО-ПРАКТИЧНОЇ КОНФЕРЕНЦІЇ «СЦЕНІЧНЕ ТА МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО: ЦИРКОВІ ТА ЕСТРАДНІ ЖАНРИ. НАУКОВО-МЕТОДИЧНИЙ АСПЕКТ»

(17-18 КВІТНЯ 2024 РОКУ)

0.5 КРЕДИТІВ ЄКТС

РЕКТОР

ОЛЕКСАНДР
ЯКОВЛЕВ

КИЇВ- 2024

Міністерство освіти і науки України
Міністерство культури та
інформаційної політики України
КНУТКіТ ім. І. К. Карпенка-Карого
І кафедра акторського мистецтва і
режисури драми

МАЙСТЕР-КЛАС

апробації мистецької складової
творчого мистецького проєкту

«АКТОРСЬКИЙ ТРЕНІНГ В РОБОТІ НАД ТВОРОМ В. НЕСТАЙКА «ТОРЕАДОРИ З ВАСЮКІВКИ»»



*Майстер-клас проведено за
участі студентів
I-В АМТіК курсу*

Викладач-постановник:
здобувач освітньо-
професійного ступеня доктора
мистецтва, аспірант Першої
кафедри акторського
мистецтва та режисури драми
КНУТКіТ ім. І. К. Карпенка-
Карого
Коник Дмитро Сергійович

11:00 30.01.2023
Яр. Вал 40, 3 аудиторія

КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ТЕАТРУ, КІНО І ТЕЛЕБАЧЕННЯ
ІМЕНІ І. К. КАРПЕНКА-КАРОГО

Перша кафедра акторського мистецтва і режисури драми

8 червня 2023 о 12:00
Яр. Вал 40, 3 аудиторія

**Апробація мистецької складової творчого мистецького проекту «Акторський
тренінг в роботі над твором В. Нестайка «Тореадори з Васюківки»»**

ПОКАЗ ЕТЮДІВ «ЗУСТРІЧІ НАШИХ БАТЬКІВ»



Показ проведено за участі студентів 1-В АМТіК курсу



**ВИКЛАДАЧ-ПОСТАНОВНИК: ЗДОБУВАЧ
ОСВІТНЬО-ТВОРЧОГО СТУПЕНЯ
ДОКТОРА МИСТЕЦТВА,
АСПРАНТ ПЕРШОЇ КАФЕДРИ
АКТОРСЬКОГО МИСТЕЦТВА І
РЕЖИСУРИ ДРАМИ КНУТКІТ ІМ. І. К.
КАРПЕНКА-КАРОГО**

КОНИК ДМИТРО СЕРГІЙОВИЧ

Творчий керівник – професор, Народний артист України,
лауреат Шевченківської премії, **Бенюк. Б. М.**

Науковий керівник – дійсний член (академік) Національної
академії мистецтв України, заслужений діяч мистецтв
України, кандидат мистецтвознавства, професор **Безгін О. І.**

КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ТЕАТРУ, КІНО
І ТЕЛЕБАЧЕННЯ ІМЕНІ І. К. КАРПЕНКА-КАРОГО
Перша кафедра акторського мистецтва і режисури драми

11 червня 2023 о 12:00
Яр. Вал 40, 3 аудиторія

Апробація мистецької складової творчого мистецького проекту «Акторський тренінг в роботі над твором В. Нестайка «Гореадори з Васюківки»»

Викладач-
постановник:
здобувач
освітньо-
професійного
ступеня
доктора
мистецтва,
аспірант
Першої
кафедри
акторського
мистецтва та
режисури
драми
КНУТКіТ ім. І.
К. Карпенка-
Карого

Коник
Дмитро
Сергійович



Показ
проведено
за участі
студентів
1-В АМТіК
курсу

Творчий керівник – професор, Народний артист України,
лауреат Шевченківської премії,
Бенюк. Б. М.

Науковий керівник – дійсний член (академік)
Національної академії мистецтв України, заслужений діяч
мистецтв України, кандидат мистецтвознавства,
професор Безгін О. І.

Міністерство освіти і науки України
Міністерство культури та інформаційної політики
України
КНУТКіТ ім. І. К. Карпенка-Карого
І кафедра акторського мистецтва і режисури драми

**МАЙСТЕР-
КЛАС**

*апробації мистецької
складової творчого
мистецького проекту*

**«АКТОР-
СЬКИЙ
ТРЕНІНГ**

**В РОБОТІ НАД
ТВОРОМ**

**В. НЕСТАЙКА
«ТОРЕАДОРИ
З
ВАСЮКІВКИ»»**

*Майстер-клас проведено за участі студентів
2-В АМТК курсу*



Викладач-постановник: здобувач
освітньо-професійного ступеня
доктора мистецтва, аспірант Першої
кафедри акторського мистецтва та
режисури драми КНУТКіТ ім. І. К.
Карпенка-Карого
Коник Дмитро Сергійович

**11:00 30.10.
2023**

**Яр. Вал 40,
3 аудиторія**

КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ТЕАТРУ, КІНО І
ТЕЛЕБАЧЕННЯ ІМЕНІ І. К. КАРПЕНКА-КАРОГО
Ярославів вал 40

АПРОБАЦІЯ МИСТЕЦЬКОЇ СКЛАДОВОЇ
ТВОРЧОГО МИСТЕЦЬКОГО ПРОЄКТУ «Акторський
тренінг в роботі над твором В. Нестайка «Тореадори з
Васюківки»»

29.03
2024р.
12:00
3 ауд.



Показ
проведено за
участі
студентів
2-В АМТіК
курсу:
Наталі Гурин
Дарина
Скібіцька
Ганна
Романюк
Артур
Березовський
Софія
Попадюк
Ярема
Машталір
Максим
Гаєвський
Олена
Корзенюк

Викладач-постановник: здобувач
освітньо-професійного ступеня
доктора мистецтва, аспірант
Першої кафедри акторського
мистецтва та режисури драми
КНУТКіТ ім. І. К. Карпенка-
Карого **Коник Дмитро**
Сергійович

Творчий керівник – професор, Народний
артист України, лауреат Шевченківської
премії,
Бенюк. Б. М.

Науковий керівник – дійсний член
(академік) Національної академії мистецтв
України, заслужений діяч мистецтв
України, кандидат мистецтвознавства,
професор **Безгін О. І.**



ПУБЛІЧНА
БІБЛІОТЕКА
ІМЕНІ
ЛЕСИ УКРАЇНКИ

ПУБЛІЧНА БІБЛІОТЕКА ІМЕНІ ЛЕСИ
УКРАЇНКИ (Відділ літератури з питань
мистецтв)
Велика Житомирська 4, Київ

АПРОБАЦІЯ
МИСТЕЦЬКОЇ
СКЛАДОВОЇ
ТВОРЧОГО
МИСТЕЦЬКОГО
ПРОЄКТУ «Акторський
тренінг в роботі над
твором В. Нестайка
«Тореадори з
Васюківки»»

Показ проведено за участі студентів 2-В АМТіК курсу: *Наталі Гурин, Дарина Скібіцька, Ганна Романюк, Артур Березовський, Софія Попадюк, Ярема Маишталір, Максим Гаєвський, Олена Корзенюк*

Викладач-постановник:
здобувач освітньо-
професійного ступеня
доктора мистецтва,
аспірант Першої кафедри
акторського мистецтва та
режисури драми КНУТКіТ
ім. І. К. Карпенка-Карого

**Коник
Дмитро
Сергійович**

**15:00
21. 05.
2024**

Творчий керівник – професор,
Народний артист України,
лауреат Шевченківської премії,
Бенюк. Б. М.

Науковий керівник – дійсний
член (академік) Національної
академії мистецтв України,
заслужений діяч мистецтв
України, кандидат
мистецтвознавства, професор
Безгін О. І.

Київська муніципальна академія естрадного та циркового мистецтв
(вул. Жилинська 88)

АПРОБАЦІЯ
МИСТЕЦЬКОЇ
СКЛАДОВОЇ
ТВОРЧОГО
МИСТЕЦЬКОГО
ПРОЄКТУ
«Акторський
тренінг в роботі над
твором В. Нестайка
«Тореадори з
Васюківки»»

31.05
2024р.
10:00
Глядацька
зала

Викладач-постановник:
здобувач освітньо-
професійного ступеня
доктора мистецтва,
аспірант Першої кафедри
акторського мистецтва та
режисури драми
КНУТКіТ ім. І. К.
Карпенка-Карого **Коник**
Дмитро Сергійович

Творчий керівник – професор,
Народний артист України, лауреат
Шевченківської премії,
Бенюк. Б. М.

Науковий керівник – дійсний член
(академік) Національної академії
мистецтв України, заслужений
діяч мистецтв України, кандидат
мистецтвознавства, професор
Безгін О. І.

НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ МИСТЕЦТВ УКРАЇНИ

Тореадори з Васюківки

20.06.
2024.
16:00

Актори:

Наталі Гурін

Дарина
Скібіцька

Ганна Романюк

Артур
Березовський

Софія Попадюк

Ярема
Машталір

Максим
Гасвський

Олена
Корзенюк

Режисер:
здобувач
освітньо-
професійного
ступеня доктора
мистецтва,
аспірант Першої
кафедри
акторського
мистецтва та
режисури драми
КНУТКіТ ім. І.
К. Карпенка-
Карого
Коник Д. С.

Науковий керівник – дійсний член
(академік) Національної академії
мистецтв України, заслужений
діяч мистецтв України, кандидат
мистецтвознавства, професор
Безгін О. І.

Творчий керівник – професор,
Народний артист України, лауреат
Шевченківської премії,
Бенюк. Б. М.