

УДК 792

DOI 10.32461/2226-2180.39.2021.238738

Цитування:

Штефюк В. Д. Акторський тренінг Майкла Сен-Дені: імпровізація в масці. *Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць. 2021. Вип. 39. С. 267-274.*

Shtefyuk V. (2021). Actress training by Michael Saint-Denis: improvisation in a mask. *Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. prats', 39, 267-274 [in Ukrainian].*

*Штефюк Валерія Дмитрівна,
асистент кафедри режисури
та майстерності актора
Київський національний університет
культури і мистецтва
<https://orcid.org/0000-0002-0981-3003>
I4valeri777@gmail.com*

АКТОРСЬКИЙ ТРЕНІНГ МАЙКЛА СЕН-ДЕНІ: ІМПРОВІЗАЦІЯ В МАСЦІ

Мета статті – проаналізувати особливості театральної педагогічної діяльності М. Сен-Дені та виявити специфіку акторського тренінгу «Імпровізація в масці» в контексті роботи студентів із нейтральною та характерною маскою. **Методологія дослідження.** Застосовано біографічний метод (для висвітлення режисерсько-педагогічної діяльності М. Сен-Дені); типологічний метод (для виявлення та визначення основних особливостей театральної педагогіки М. Сен-Дені в цілому та розроблених ним методів навчання актора зокрема); метод порівняльного аналізу (для дослідження тренінгу «Імпровізація в масці» з нейтральною та характерною масками) та ін. **Наукова новизна.** Досліджено акторський тренінг «Імпровізація в масці» провідного театрального режисера і педагога ХХ ст. М. Сен-Дені та виявлено особливості роботи студентів-акторів з нейтральною та характерною маскою; проаналізовано театральну педагогічну діяльність М. Сен-Дені як стандартизатора театральної практики в контексті розроблених та впроваджених навчальних програм з акторської майстерності в заснованих за його сприянням драматичних школах (Лондонська театральна студія, школа Олд Вік, Страсбурзька Вища школа драматичного мистецтва, Канадська Національна театральна школа та Джульярдський драматичний відділ). **Висновки.** Цілісна модель акторського тренінгу М. Сен-Дені сформована на основі органічного поєднання *фізичного підходу*, при якому тіло навчається перетворюватися на абсолютний виражальний інструмент, *внутрішнього підходу*, так званої, реалістичної характеристики та *всесоляжного розуміння стилю* в контексті набуття фізичних, вокальних, інтелектуальних, творчих та емоційних навичок, дозволяє студентам-акторам опанувати всі види драми. Дослідження виявило, що маска розглядалася М. Сен-Дені як тимчасовий робочий інструмент, що сприяє зменшенню відчуття невпевненості та ніяковості, посиленню здатності внутрішнього самовідчуття, активізації експресії та експериментальної діяльності, розвитку концентрації уваги, самоконтролю студента-актора та гармонійного шляху від зародження фізичних якостей персонажу до їх зовнішнього драматичного вираження. Завдання студента – наповнити маску, надати їй життя та почуття. Якщо актор, який анімує маску, переконливий та щирий, виникає відчуття, що в нього є власний вираз обличчя. Метою тренінгу є: викоринити кліше-манери; навчити студентів розвивати та звільняти творчі пориви; навчити студентів працювати над класичними ролями або ролями «великого стилю» (за М. Сен-Дені).

Ключові слова: акторський тренінг, М. Сен-Дені, театральна педагогіка, імпровізація, нейтральна маска, характерна маска.

Shtefyuk Valeria, assistant, Department of Directing and the Skill of the Actor, Kyiv National University of Culture and Arts

Actress training by Michael Saint-Denis: improvisation in a mask

The purpose of the article is to analyze the features of the theatrical and pedagogical activity of M. Saint-Denis and to reveal the specifics of the acting training "Improvisation in a mask" in the context of students' work with a neutral and characteristic mask. **Methodology.** The biographical method was applied (to cover the director's and pedagogical activity of M. Saint-Denis); the typological method (for identifying and determining the main features of the theatrical pedagogy of M. Saint-Denis in general and the methods of teaching the actor developed by him in particular); the method of comparative analysis (for the study of the training "Improvisation in a mask" with neutral and characteristic masks), etc. **Scientific novelty.** Studied the actor's training "Improvisation in the mask" of the leading theater director and teacher of the twentieth century. M. Saint-Denis and revealed the features of the work of student actors with a neutral and characteristic mask; analyzed the theatrical and pedagogical activities of M. Saint-Denis as a standardizer of theatrical practice in the context of the developed and implemented curricula for acting in drama schools founded with his assistance (London Theater Studio, Old Vic School, Strasbourg Higher School of Dramatic Art, Canadian National Theater School

and the Juilliard Drama Department). **Conclusions.** M. Saint-Denis's holistic model of acting training is formed on the basis of an organic combination of a physical approach, in which the body learns to turn into an absolute expressive instrument, an internal approach, the so-called realistic characterization, and a comprehensive understanding of the style in the context of mastering physical, vocal, intellectual, creative and emotional skills, allows student actors to master all kinds of drama. The study revealed that the mask was considered by M. Saint-Denis as a temporary working tool that helps to reduce feelings of insecurity and awkwardness, enhance the ability of internal self-awareness, enhance expression and experimental activity, develop concentration of attention, self-control of a student-actor and a harmonious path from the inception of physical qualities. character to their external dramatic expression. The student's task is to fill the mask, to give it life and feelings. If the actor who animates the mask is convincing and sincere, it feels like he has his own facial expression. The aim of the training is: to eradicate cliché-manners; teach students to develop and release creative impulses; to teach students to work on classical roles or roles of the "big style" (according to M. Saint-Denis).

Key words: acting training, M. Saint-Denis, theatrical pedagogy, improvisation, neutral mask, characteristic mask.

Актуальність дослідження. Тенденції розвитку сучасного театрального мистецтва зумовлюють високі вимоги до професійної підготовки актора. Система підготовки драматичних акторів в українських театральних школах орієнтується на метод К. Станіславського, традиції вітчизняного театру та здобутки національної театральної педагогіки. Проте протягом останніх років активізується звернення викладачів акторської майстерності до досвіду європейського і американського театрів, здійснюються спроби інтегрування акторських тренінгів відомих закордонних театральних діячів ХХ ст. в освітній процес або розробки власних акторських тренінгів на їх основі.

Внесок у театральну педагогіку відомого французького режисера М. Сен-Дені, засновника Лондонської театральної студії та школи Олд Вік, співзасновника Страсбурзької Вищої школи драматичного мистецтва, Канадської Національної театральної школи та Джульєрдського драматичного відділу, розробника програми навчання акторів у Королівській шекспірівській трупі важко переоцінити. Заняття в масці вперше інтегровано у програму театральної школи, що спеціалізується на підготовці професійних акторів, у середині ХХ ст. і донині «Імпровізація в масці» вважається одним із провідних світових акторських тренінгів.

Актуальність дослідження педагогічної діяльності М. Сен-Дені в контексті специфіки акторського тренінгу «Імпровізація в масці» зумовлено важливістю розширення теоретико-практичного дискурсу вітчизняної театральної педагогіки.

Аналіз досліджень і публікацій. Дослідження, присвячені різноманітним аспектам теорії та практики викладання акторської майстерності є одними з пріоритетних напрямів сучасної театральної педагогіки. Наприклад, Н. Гусакова розглядає

інтерпретацію акторської техніки як цілісної конструкції функціонування акторського ремесла в однойменній науковій публікації [1]; Ю. Старостін у науковій публікації «Акторський тренінг: його зміст та основа» [6] досліджує особливості змісту акторського тренінгу та аналізує ставлення до нього теоретиків і практиків театральної педагогіки К. Станіславського, Вс. Мейерхольда та Л. Олійника. Окремі можливості, що надає маска в процесі навчання актора розглядає А. Медведєва в науковій статті «Театральна маска як важливий атрибут сценічного дійства» [5]. Детальну увагу дослідженню закордонних акторських тренінгів приділяють вітчизняні мистецтвознавці І. Іващенко та В. Стрельчук в наукових статтях «Новаційні методики психофізичного тренінгу Є. Гротовського» [2], «Специфіка «Поетичної динаміки» Д. Стейна» [3] та «Провідні методики професійного акторського тренінгу: емоційний аспект» [4]. О. Хлистує в публікації «Феномен методики акторського тренінгу Тадаші Сузукі» [8] здійснює аналіз головних аспектів тренінгу «Грамматика ніг», розробленого японським театральним режисером. Проте акторський тренінг М. Сен-Дені зокрема та його театрально-педагогічна діяльність загалом лишається недостатньо висвітленою і вимагає детального дослідження з мистецтвознавчих позицій.

Мета статті – проаналізувати особливості театрально-педагогічної діяльності М. Сен-Дені та виявити специфіку акторського тренінгу «Імпровізація в масці» в контексті роботи студентів з нейтральною та характерною маскою.

Виклад основного матеріалу. Театральна діяльність М. Сен-Дені розпочалася в 1920 р., під час навчання в паризькому художньому театрі Vieux-Colombier [10, 322]. У 1922 р. він дебютував як актор у ролі Куріо у відродженій Ж. Копо постановці «Дванадцята ніч» У.

Шекспіра, а як режисер – в 1923 р. із виставою «Амаль або королівський лист» Р. Тагора (в перекладі А. Жида). З молодих років М. Сен-Дені захоплювався творчістю свого дядька – Ж. Копо та спілкувався з відомими французькими і британськими письменниками і художниками, такими як М. Пруст, П. Клодель, А. Жид, Г. Баркер, Д. Грант та мистецтвознавцем К. Беллем [14, 29]. Проте саме початок 20-х рр. ХХ ст. став вирішальним для художнього розвитку М. Сен-Дені, оскільки він перейняв від свого дядька ідеали театру, брав активну участь в творчих пошуках, а головне, зрозумівши важливість театральної освіти, запозичував його концепції щодо навчання актора, доповнював, уточнював та систематизував їх.

Дослідники наголошують, що на початку своєї незалежної кар'єри у Франції, М. Сен-Дені багато уваги приділяв подальшим розвиткам практики Ж. Копо, зокрема в роботі з акторською імпровізацією [9, 84]. У 1924–1929 рр. він стає актором, вчителем, драматургом та директором бургундської трупи «Соріаус», яку склали учні Ж. Копо – С. Бінг, О. Боверіо та Ж. Віллар, а також студенти М-Е. Копо, Ж. Дасте, Е. Декру, Ж. Дорсі та А. Местр. Загальною метою діяльності трупи було оновлення театру засобами «нового відкриття стилю» в акторській грі, драматургії та сценографії, засобами – дослідження та практика, а джерелом натхнення – комедія дель арте. Класи були як формальні, так і неформальні – люди, наділені певними навичками в певних галузях, вчили інших. Акторський тренінг (проходив як індивідуально, так і в групі: актор міг придумати персонажа і розвинути його, щоб потім репрезентувати в групі, або генерувати ідею для групової імпровізації, яку всі досліджували та репетирували) складався переважно з гімнастики, руху, музики, пантоміми, роботи з масками, моделюванням масок та імпровізації, яку викладав М. Сен-Дені.

У книзі «Тренінг для театру» [13], в якій зібрані статті та доповіді, зроблені ним у період з кінця 1950-х рр. до початку 1960-х рр. (своєрідне узагальнення акторської педагогіки) центральне значення надається експериментальній роботі з масками та характерним імпровізаціям. М. Сен-Дені наголошує, що ідея використовувати характери та комічну імпровізацію з масками як елемент акторського навчання виникла в нього у 1924 р.

Імпровізація мала дві основні концентрації: розвиток персонажів – особливо маскованих та комічних – і тем, які могли

розвиватися в п'єсі. Якщо теми були широкими та, навіть, універсальними, іноді фарсовими, іноді пафосними, то персонажі були пройняті регіональними рисами, які б легко впізнавала бургундська аудиторія. В усіх випадках трупа шукала спосіб репрезентувати свій предмет, спираючись на пантоміму, ритм, звук та музику. Замість слів вони іноді використовували винайдену мову, так звану «grummelotage», яку передавали через тони та флективні шаблони. Протягом існування «Соріаус» виконавці створили сім оригінальних постановок, на основі театральної гри, імпровізації та постійних досліджень. З часом М. Сен-Дені почав додавати діалоги до сценаріїв, іноді співпрацюючи з актором, співаком і музикантом Ж. Вілларом. Вистава «Danse de la ville et des champs», постановку якої було здійснено в 1928 р., на думку Дж. Болдвін, є найяскравішим прикладом тогочасної модифікації тренінгу М. Сен-Дені, що зародилася в 1927 р. як вправа під назвою «Весна» («Le Printemps») [9, 85].

Цей досвід став основою кар'єри М. Сен-Дені як режисера та педагога. Проте лише у Лондоні, де він провів більшу частину свого професійного життя (1935–1952 рр.), набув значної інтелектуальної і творчої свободи. Дослідники акцентують на тому, що саме переведення у Лондон змінило хід професійного життя М. Сен-Дені. Незважаючи на те, що він продовжував здійснювати новаторські постановки, саме репутація майстра-вчителя принесла міжнародне визнання – М. Сен-Дені заснував п'ять драматичних шкіл, присвячених всебічному навчанню театрального діяча: Лондонська театральна студія («The London Theatre Studio»), школа Олд Вік («The Old Vic School»), Страсбурзька Вища школа драматичного мистецтва («Strasbourg's École supérieure d'art dramatique»), Канадська Національна театральна школа («The National Theatre School of Canada») та Джульєрдський драматичний відділ (Juilliard Drama Division); розробив програму навчання акторів у Королівській шекспірівській трупі (Royal Shakespeare Company), якою керував у 1962–1965 рр., а також виступав як радник з навчальних програм в інших закладах мистецької освіти. Підхід М. Сен-Дені до тренінгів відмінний від підходу його сучасників – він був спрямований на розвиток практиків у кожній дисципліні: акторська майстерність, режисура, сценічний дизайн, драматургія та ін. Його школи функціонували як основа для зародження театральних труп.

Перша школа, яку М. Сен-Дені заснував у 1938 р. – Лондонська театральна студія – базувалася на значному досвіді керівника колективу протягом останніх десяти років і функціонувала приблизно так само, як «Соріаус» та «Quinze» (спільне підприємство, яке очолює авторитетна особа). На думку дослідників, ця школа була найбільш експериментальною [9, 85]. Дійшовши до висновку, що англійським акторам не вистачає енергії, винахідливості та матеріальних можливостей [13, 43], М. Сен-Дені, разом із командою талановитих практиків, які поділяли його органічний та комплексний підхід до акторської майстерності, розробив спеціальний тренінг для удосконалення техніки акторської гри. Передусім, студенти Лондонської театральної студії набували майстерності руху, навчалися поезії та сценічній мові в комплексі, оскільки викладачі тісно співпрацювали, щоб кожна галузь навчання була пов'язана з іншою (наприклад, в процесі роботи над шекспірівською п'єсою в класі інтерпретації, вчитель руху фокусував увагу на елизаветинських танцях, вчитель історії театру розповідав про культуру та драму того періоду та ін.). Це був радикальний відхід від поетапних методів стандартних британських театральних шкіл. Окрім того, в Лондонській театральній студії, як і в усіх наступних школах М. Сен-Дені, були програми для дизайнерів сцени, технічних спеціалістів, постановників та режисерів, а студенти відвідували лекції з історії театру та драми.

Програму акторської майстерності складала курси з руху, усної та німої імпровізації, характерної (або комічної) та трагічної (або нейтральної) маски, музики та співу.

М. Сен-Дені був першим, хто ввів маску як акторський тренінг у програму театральної школи, що спеціалізується на підготовці професійних акторів – курс характерної маски викладав Дж. Дівайн, а нейтральної маски – М. Сен-Дені, оскільки саме вона, на відміну від більш доступної маски персонажу (характеру), була психологічно складною для багатьох студентів. Імпровізації отримували багато форм: від простих завдань для одного студента, до складніших вправ – як соло, так і в парі – до повноцінних групових сценаріїв, що виконувалися перед аудиторією. Окрім того, М. Сен-Дені викладав безшумну базову імпровізацію та вдосконалену розмовну групову імпровізацію. Практикуючи імпровізацію та маску М. Сен-Дені студенти

осмислили, що спонтанність і техніка не виключають одне одного.

Головною метою школи було «служити сучасному театру» [13, 47] засобами підвищення стандартів професійного театру, заснованого на текстах (ще зумовлювало акцент на інтерпретації наявної драматичної літератури). Вокальне навчання, що складалося з озвучування, дикції та мови, позиціювалося в школі не менш важливим за рух. Три найголовніші дисципліни, що базувалися на тренінгах голосу, мови та руху актора, викладалися різними інструкторами і, відповідно до філософії М. Сен-Дені, лишалися окремими предметами.

Значний вплив на формування акторського тренінгу здійснив К. Станіславський, хоча М. Сен-Дені виступав проти імпровізації на сцені, що, на його думку, зменшує важливість тексту. Більше того, М. Сен-Дені вважав імпровізаційні вправи К. Станіславського занадто реалістичними і внутрішніми, позбавленими необхідної відстороненості. Водночас він визнавав, що актор, навчений психологічній техніці К. Станіславського, набуває «практичне знання про засоби... звільнення власних підсвідомих сил» [12, 26] і «має знайти баланс між сучасною суб'єктивною істиною та об'єктивними якостями, що йому надає текст» [14, 114]. На думку дослідників, саме цей баланс між протилежними цінностями можна вважати ключем до вчення М. Сен-Дені: «Без суб'єктивності вистава холодна та далека; без об'єктивності актор втрачає і контроль, і обізнаність аудиторії» [14, 89]. М. Сен-Дені вважав, що лише ґрунтовна підготовка в класичному театрі надає акторам інструментів для всіх інших стилів, з якими вони можуть зіштовхнутися. Постійним питанням було те, як використати теорії К. Станіславського не лише до реалізму, але й до класики, оскільки М. Сен-Дені прагнув розвивати практиків, які здатні виконувати «класичні п'єси всіх часів і народів» [12, 24]. Зрештою було вирішено засвоювати фізичні дії К. Станіславського протягом усієї навчальної програми, а також його підхід «ззовні-всередину», що був найбільш сумісний з методами та переконаннями М. Сен-Дені. Актор знаходить фізичну дію в тексті, продовжує досліджувати її в мовчазних етюдах, і зрештою включає в текст.

У 1947 р. художній керівник театру Олд Вік Л. Олів'є запросив М. Сен-Дені створити інститут, частиною якого стане школа Олд Вік. Не зважаючи на значні досягнення (в процесі

навчання органічно поєднувалися фізичні та вокальні тренінги, що сприяли звільненню голосу та тренінги, що засновувалися на вокальних вправах у поєднанні з рухом) у 1952 р., через відсутність домовленостей з ряду питань між адміністраторами та членами Ради [9, 91], школу було закрито, а М. Сен-Дені погодився взяти участь в французькій повоєнній театральній децентралізації шляхом розвитку Страсбурзької Вищої драматичної школи (вперше акторський тренінг було розраховано на трирічне навчання). У 1957 р. М. Сен-Дені отримав доручення від Фонду Рокфеллера створити Джульєрдський драматичний факультет. Оскільки ця школа повинна була готувати новий тип акторів для класичного репертуару, що використовувався в нових та регіональних театрах, ним було розроблено нову навчальну програму, альтернативну традиційному американському методу навчання актора.

Наприкінці 50-х рр. ХХ ст. театральні діячі Канади звернулися до М. Сен-Дені з проханням очолити процес створення двомовної національної театральної школи, оскільки його досвід роботи в французькому та англійському театрі був надзвичайно цінний для створення театральної школи, розділеної на дві мовні секції. У 1960 р. відкрилася Національна театральна школа, концепція якої відповідає культурним відмінностям, характерним для Канади: англійська частина (3-річна) більш консервативна, заснована на мові та пов'язана з англійською класикою, а французька (4-річна) – більш винахідлива, заснована на русі та віддана розвитку культури Квебеку. Теорія М. Сен-Дені – достатньо гнучка, її можна модифікувати без зміни основи.

Тренінг «Імпровізація в масці» викладається нині в багатьох театральних школах, оскільки позиціюється як «відмінна підготовча школа для трагедії і драми в найвищих проявах» [9, 89]. Проте, пропонуючи студентам носити маску, його розробник не ставив за мету отримати високохудожні результати та наміру відродити мистецтво міма, оскільки для М. Сен-Дені маска була тимчасовим робочим інструментом, що пропонувався молодому актору для розвитку його концентрації уваги та самоконтролю в найбільш емоційно насичені моменти гри, а також для посилення здатності відчувати і розвитку експресивності та експериментів у найбільш гострій та ризикованій формі [7, 103].

Джерелом нейтральної маски є давньогрецька трагедія, частково тому такий

тип роботи з масками пов'язаний з трагічними темами. У Лондонській театральній студії, відповідно до специфікацій М. Сен-Дені, дизайнерський факультет Motley розробив вісім масок тілесного кольору – чотири жіночі та чотири чоловічі – архетипи чотирьох стадій розвитку людини: дитинства, юності, зрілості та старості. Ці прототипи масок, що надають можливості, а не емоції, використовуються під час акторських тренінгів у школах М. Сен-Дені і на сучасному етапі. Завдання студента – наповнити маску, надати їй життя та почуття. Якщо актор, який анімує маску, переконливий та щирий, виникає відчуття, що в нього є власний вираз обличчя. Метою тренінгу є:

- викоринити кліше-манери;
- навчити студентів розвивати та звільняти творчі пориви;
- навчити студентів працювати над класичними ролями або ролями «великого стилю» (за М. Сен-Дені).

За своєю природою нейтральна маска дозволяє актору доторкатися до емоційних моментів. Вона вимагає великих рухів; тонкі жести не «прочитуються». Щоб зменшити або позбутися відчуття ніяковості, М. Сен-Дені наполягав на протиставленні: студенти під час тренінгу імпровізації в масці були максимально «оголені» [14, 91]. У Лондонській театральній студії та школі Олд Вік студенти (як жіночої, так і чоловічої статі) були вдягнуті в однакові, цільні тренувальні костюми, що нагадували старомодні купальники (а на сучасному етапі – боді та трико), оскільки головною функцією спеціального одягу для тренінгу є сприяння осмисленню лінії тіла, зв'язку тіла з простором та можливістю розповідати історію. Нейтральні маски вимагають практично ритуального спокою – рухи повинні бути осмисленими (значення має найменший поворот головою). На початку тренінгу студент обирає одну з восьми масок, вдягає її і починає «заселяти» маску. Під час тренінгу студентам забороняється дивитися на себе в дзеркало в нейтральній масці, щоб зберігати пам'ять про власний зовнішній вигляд. Якщо ж студент бачить себе в нейтральній масці, то вражений її якостями, що знеособлюють, може почати нав'язувати характеристику, засновану на зовнішньому баченні, а не на тому, що відчуває. Вік, означений маскою, впливає на тип рухів, що актор використовує, так само як і на ситуацію. Першими вправами є прості завдання, які задає викладач. Наприклад, студентка в жіночій масці зрілості входить, читаючи листа і отримує погані новини. Використовуючи жести та рухи (використання

мови недопустиме), вона має ознайомити аудиторію зі своєю емоційною реакцією, що повинна виходити з внутрішньої істини, а не просто демонструватися. Водночас інтимний психологічний реалізм, якого вимагає метод, за маскою марний. Парадокс нейтральної маски полягає в її здатності занурити актора в суб'єктивний світ, змусити його об'єктивно ставитися до глядача. Викладач підштовхує студентів до глибшого дослідження: наступний студент, за його вказівкою, вдягаючи чоловічу маску дитинства, отримує те саме завдання. Зміна маски вимагає зміни підходу – увага фокусується на тому як зміниться темп, жести, рухи.

Під час наступного етапу, викладач пропонує складніші вправи з кількома діями. Відповідно до розвитку уяви студентів, вони беруть на себе відповідальність вигадувати вправи, етюди та, зрештою, сценарії з тривалішими і детально розробленими розповідями. Під час останнього етапу даного тренінгу студенти створюють та репетирують імпровізації для двох осіб, що включає ряд трансформацій. Сценарії та етюди засновані на примітивних страхах, міфах, мріях та казках, а персонажі в масках стають архетипами: молодий коханець, король, стара жінка, скорботна мати, любляча дитина та ін.

Етюд у межах цього акторського тренінгу може складатися зі сновидіння, в якому маска юності зустрічає чудовисько – умовно поділене на три дії: атака, боротьба та фінал, воно призводить до перемоги або поразки. Однією з модифікацій є спроба старої жінки самотужки піднятися з ліжка – студентка грає пов'язані з цим труднощі, страхи, боротьбу за підйом та зрештою упокорювання.

Типовий сценарій для двох осіб будується довкола зустрічі після тривалої розлуки, наприклад, колишніх коханців, або колишніх ворогів.

Сценарії з різновіковими масками розширяють можливості студентів, наприклад, в контексті використання кількох масок, щоб репрезентувати хід часу.

Характерна маска, натхненна комедією дель арте, фокусується на фізичних комедіях та комедійних персонажах. На відміну від нейтральної маски, що спрямовує студентів до легендарних стереотипів, характерна маска спрямовує їх до сучасних стереотипів, міцно пов'язаних із буденною реальністю. Як і у випадку з нейтральною маскою, під час цього тренінгу студенти індивідуалізують типи за допомогою уяви, таланту та засвоєної техніки. Для Лондонської театральної студії було

розроблено півмаски в стилі Хелловіна, а згодом було розроблено менш гротескні двадцять чотири маски. На відміну від тренінгу з нейтральними масками, студенти використовують реквізит, костюми та кілька простих елементів декорацій, а для комічних імпровізацій вигадують власні діалоги.

Незважаючи на те, що метою обох тренінгів є звільнення студента-актора, результати швидше досягаються в характерній масці. Нейтральна маска аскетична та ритуальна, а характерна маска – чуттєва та непристойна, що пояснює її більшу доступність.

Тренінг починається з вибору маски, костюму та реквізиту; студент може взаємодіяти з дзеркалом, у пошуках характерності образу. Досвід М. Сен-Дені засвідчив, що студенти не лише не пригнічували власне віддзеркалення в комічній масці, але й створювали більш винахідливих персонажів, оскільки півмаска, через те, що частина обличчя лишається відкритою, викликає іншу реакцію. Під час наступного етапу тренінгу студенти ходять кімнатою, експериментуючи з вокальними даними персонажу, його рухами та жестами. Викладач, як і в тренінгу з нейтральною маскою, спочатку сам задає обставини, проте у цьому випадку вони можуть змінитися під час імпровізації, що вимагає швидкого коригування дій. У характерній масці рухи та жести більш обмежені, в порівнянні з нейтральною, проте їх роль, в порівнянні з вербальним аспектом, значно вища. М. Сен-Дені наголошує на тому, що оскільки «фарс зазвичай стосується простих людей» [14, 182], найчастіше персонажі походять з низів соціальної ієрархії – персонажі студентів зазвичай невдахи: бродяги, алкоголіки, кинуті жінки, злидні, розпещена дитина та ін. Такий статус аутсайдерів надає персонажам право висміювати суспільство, яке їх зневажає. Оптимальна кількість акторів для першої імпровізації характерної маски три – сюжет заміняє характер, а самі імпровізації відбуваються в буденних ситуаціях. У процесі зростання майстерності, імпровізації перетворюються на повноцінні сценарії, зростає кількісний склад учасників.

Як характерна, так і нейтральна маска підкреслює ясність намірів, дій, почуттів. Нейтральна маска на все обличчя, зокрема, позбавляє акторів звичних для них способів виразності, обличчя та голосу, змушує їх спілкуватися, використовуючи лише тіло. Ця практика, природно, перегукується з практикою Е. Декру та Ж. Лекока, враховуючи,

що в основі підходів усіх трьох режисерів – відкриття Ж. Копо – Е. Декру був членом «Соріаус» на першому етапі, Ж. Лекок – учнем Ж. Дасте. Дослідники наголошують, що саме вчення Ж. Лекока найбільш схоже на акторський тренінг М. Сен-Дені, особливо в аспекті нейтральної маски та характерної маски, проте Ж. Лекок розширив роботу, передусім додавши личиночну маску (larval mask) – велику, абстрактну маску на все обличчя, контури якої лише натякають на людське обличчя (відсутність специфіки приводить студентів-акторів у більш експериментальні області) та маску клоунський ніс (red nose) – найпростішу з масок, що лишає актора беззахисним і сприяє дослідженню клоуна в собі. Мета акторського тренінгу М. Сен-Дені була відмінною – він прагнув створити повноцінного професійного актора, тому в його школах тренінги в масках були і лишаються засобом для досягнення мети, а не самоціллю. Театральні трупи, створені учнями М. Сен-Дені та Ж. Лекока, додатково ілюструють відмінності між методиками.

Так, Д. Фрейзер стверджує, що метою Манчестерської королівської біржі в Англії, заснованої колишніми студентами Олд Вік, була зміна традиційних стосунків між аудиторією та виконавцем шляхом усунення формальних бар'єрів між ними, створення регіонального театру та постановці п'єс, цінності яких були «універсальними та стійкими» [11, 43]. На практиці це означало театр-арену, де актор знаходиться в центрі уваги, в репертуарі робиться акцент на класику та майстерню для підтримки нової драматургії. Колишні учні Ж. Лекока, навпаки, створили компанії «Theater de Complicité» в Англії та «Dell'Arte» в США, що засновані на русі та створюють театральні п'єси.

Створений М. Сен-Дені в 1930–1960-ті рр. акторський тренінг «Імпровізація в масці» активно використовується в програмах багатьох європейських, американських та канадських театральних шкіл і на сучасному етапі розвитку світової театральної педагогіки, що засвідчує його дієвість та важливість в підготовці нового покоління акторів.

Наукова новизна. Досліджено акторський тренінг «Імпровізація в масці» провідного театального режисера і педагога ХХ ст. М. Сен-Дені та виявлено особливості роботи студентів-акторів з нейтральною та характерною маскою; проаналізовано театально-педагогічну діяльність М. Сен-Дені як стандартизатора театальної практики в контексті розроблених та впроваджених

навчальних програм з акторської майстерності в заснованих за його сприянням драматичних школах (Лондонська театральна студія, школа Олд Вік, Страсбурзька Вища школа драматичного мистецтва, Канадська Національна театральна школа та Джульєрдський драматичний відділ).

Висновки. Цілісна модель акторського тренінгу М. Сен-Дені сформована на основі органічного поєднання *фізичного підходу*, при якому тіло навчається перетворюватися на абсолютний виражальний інструмент, *внутрішнього підходу*, так званої, реалістичної характеристики та *всеосяжного розуміння стилю* в контексті набуття фізичних, вокальних, інтелектуальних, творчих та емоційних навичок, дозволяє студентам-акторам опанувати всі види драми. Дослідження виявило, що маска розглядалася М. Сен-Дені як тимчасовий робочий інструмент, що сприяє зменшенню відчуття невпевненості та ніяковості, посиленню здатності внутрішнього самовідчуття, активізації експресії та експериментальної діяльності, розвитку концентрації уваги, самоконтролю студента-актора та гармонійного шляху від зародження фізичних якостей персонажу до їх зовнішнього драматичного вираження.

Завдання студента – наповнити маску, надати їй життя та почуття. Якщо актор, який анімує маску, переконливий та ширий, виникає відчуття, що в нього є власний вираз обличчя. Метою тренінгу є: викоринити кліше-манери; навчити студентів розвивати та звільняти творчі пориви; навчити студентів працювати над класичними ролями або ролями «великого стилю» (за М. Сен-Дені).

Література

1. Гусакова Н. М. Інтерпретація акторської техніки як цілісної конструкції функціонування акторського ремесла. Сценічне мистецтво: творчі надбання та інноваційні процеси: матеріали II Всеукраїнської наукової конференції професорсько-викладацького складу, докторантів, аспірантів та магістрантів. Київ : Вид. центр КНУКіМ, 2020. С. 209–213.
2. Іващенко І. В., Стрельчук В. О. Новаційні методики психофізичного тренінгу Є. Гротовського. Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. 2018. Вип. 23. С. 178–184.
3. Іващенко І. В., Стрельчук В. О. Специфіка «Поетичної динаміки» Д. Стейна. Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. 2018. Вип. 41. С. 193–200.

4. Іващенко І. В., Стрельчук В. О. Провідні методики професійного акторського тренінгу: емоційний аспект. *Культура і сучасність*. 2018. № 2. С. 93–100.
5. Медведєва А. О. Театральна маска як важливий атрибут сценічного дійства. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2011. № 2. С. 111–115.
6. Старостін Ю. Акторський тренінг: його зміст та основа. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого*. 2016. Вип. 19. С. 201–204.
7. Толшин А. В. Из истории маски в сценическом искусстве и задачи театральной педагогики. *Обсерватория культуры*. 2007. № 1. С. 99–103.
8. Хлестун О. С. Феномен методики акторського тренінгу Тадаші Сузукі. *Актуальні питання культурології*. 2017. Вип. 17. С. 208–215.
9. Baldwin J. Michel Saint-Denis: training the complete actor. In : Hodge A. *Actor Training*. Second Edition. Routledge, 2009. pp. 81–98.
10. Carponi C. Vplyv Jacqua Copeaua na metodiku hereckej prípravy Michela Saint-Denisa: od praxe školy école du Vieux-Colombier po súbor Compagnie des Quinze. *Slovenské divadlo*. 2019. T. 67. no. 4. DOI: 10.31577/sd-2019-0020. pp. 322–334.
11. Fraser D. (1998) *Words and Pictures: The Royal Exchange Theatre Company*. Manchester: Royal Exchange Theatre Company Ltd., 1998. 228 p.
12. Saint-Denis M. Stanislavsky and the Teaching of Dramatic Art. *World Theatre*. 1959. no. 8. pp. 23–29.
13. Saint-Denis M. *Training for the Theatre. Premises & Promises*. Ed. Suria Magito. New York – London : Theatre Arts Books-Heinemann Educational Books LTD., 1982. 243 p.
14. Saint-Denis M. *Theatre: the Rediscovery of Style and other Writings*. Ed. J. Baldwin. New York : Routledge Theatre Classics, 2009. 208 p.
- emotional aspect. *Culture and modernity*, no. 2, pp. 93–100 [in Ukrainian].
5. Medvedeva, A. A. (2011). Theatrical mask as an important attribute of stage action. *Bulletin of the National Academy of Management of Culture and Arts*, no. 2, pp. 111–115 [in Ukrainian].
6. Starostin, Y. (2016). Acting training: its content and basis. *Scientific Bulletin of Kyiv National University of Theater, Film, and Television named after I.K. Karpenko-Kary*, Issue 19, pp. 201–204 [in Ukrainian].
7. Tolshin, A. V. (2007). From the history of the mask in the stage art and the tasks of theatrical pedagogy. *Observatory of Culture*, no. 1, pp. 99–103 [in Russian].
8. Khlystun, O. S. (2017). The phenomenon of Tadashi Suzuki's acting training methods. *Current issues of culturology*, Issue 17, pp. 208–215 [in Ukrainian].
9. Baldwin, J. (2009). Michel Saint-Denis: training the complete actor. In : Hodge A. *Actor Training*. Second Edition. Routledge, pp. 81–98 [in English].
10. Carponi, C. (2019). Vplyv Jacqua Copeaua na metodiku hereckej prípravy Michela Saint-Denisa: od praxe školy école du Vieux-Colombier po súbor Compagnie des Quinze. *Slovenské divadlo*, Vol. 67, no. 4, pp. 322–334. DOI: 10.31577/sd-2019-0020 [in Slovak].
11. Fraser, D. (1998) *Words and Pictures: The Royal Exchange Theatre Company*. Manchester: Royal Exchange Theatre Company Ltd [in English].
12. Saint-Denis, M. (1959). *Stanislavsky and the Teaching of Dramatic Art*. *World Theatre*, no. 8, pp. 23–29 [in English].
13. Saint-Denis, M. (1982). *Training for the Theatre. Premises & Promises*. Ed. Suria Magito. New York – London: Theatre Arts Books-Heinemann Educational Books LTD [in English].
14. Saint-Denis, M. (2009). *Theatre: the Rediscovery of Style and other Writings*. Ed. J. Baldwin. New York: Routledge Theatre Classics [in English].

References

1. Gusakova, N. M. (2020). Interpretation of acting techniques as a holistic structure of the functioning of the craft. *Performing arts: creative achievements and innovative processes: materials of the II All-Ukrainian scientific conference of faculty, doctoral students, graduate students and undergraduates*. Kyiv: Ed. KNUKiM Center, pp. 209–213 [in Ukrainian].
2. Ivashchenko, I. V., Strelchuk, V. O. (2018). Innovative methods of psychophysical training E. Grotovsky. *Scientific Bulletin of the IK Karpenko-Kary Kyiv National University of Theater, Film and Television*, Issue 23, pp. 178–184 [in Ukrainian].
3. Ivashchenko, I. V., Strelchuk, V. O. (2018). Specifics of "Poetic Dynamics" by D. Stein. *Current issues of history, theory, and practice of art culture*, Issue 41, pp. 193–200 [in Ukrainian].
4. Ivashchenko, I. V., Strelchuk, V. O. (2018). Leading methods of professional acting training:

*Стаття надійшла до редакції 17.02.2021
Отримано після доопрацювання 15.03.2021
Прийнято до друку 19.03.2021*