

■ УДК [792.028+791.635] (091) (477)

І. О. Борис, заслужений діяч мистецтв України, Харківська державна академія культури, м. Харків

СПЕЦИФІКА РОБОТИ АКТОРА ТА РЕЖИСЕРА В УКРАЇНСЬКОМУ ПОЕТИЧНОМУ ТЕАТРА ТА КІНО

Проаналізовано практичні навички роботи професійного актора в українському поетичному театрі та кіно. Розглянуто техніку і технологію роботи актора драматичного театру та кіно в методиці нової поетичної системи існування як способу мислення, логіки поведінки та природи почуттів. Наголошено, що важливим аспектом дослідження є принцип прикладного театрального та кіновтілення акторами й режисерами українського поетичного спрямування у виставах класичної національної драматургії та кінофільмів Довженка, Параджанова, Ільєнка, Осики, Миколайчука.

Ключові слова: український поетичний театр та кіно, поетична природа існування, методика навчання акторів та режисерів драматичного театру та кіно, національна школа поетичного спрямування, режисери поетичного кіно.

И. А. Борис, заслуженный деятель искусств Украины, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

СПЕЦИФИКА РАБОТЫ АКТЕРА И РЕЖИССЕРА В УКРАИНСКОМ ПОЭТИЧЕСКОМ ТЕАТРЕ И КИНО

Анализируются практические навыки работы профессионального актера в украинском поэтическом театре и кино. Рассмотрены техника и технология работы актера драматического театра и кино в методике новой поэтической системы существования как способа мышления, логика поведения и природы чувств. Отмечено, что важным аспектом исследования является принцип прикладного театрального и киновоплощения актерами и режиссерами украинского поэтического направления в спектаклях классической национальной драматургии и кинофильмов Довженко, Параджанова, Ильенко, Осыки, Миколайчука.

Ключевые слова: украинский поэтический театр и кино, поэтическая природа существования, методика обучения актеров и режиссера драматического театра и кино, национальная школа поэтического направления, режиссеры поэтического кино.

I. O. Borys, Honoured Art Worker of Ukraine, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

SPECIFIC FEATURES OF AN ACTOR'S AND DIRECTOR'S WORK IN THE UKRAINIAN POETIC CINEMA AND THEATRE

The article analyzes practical skills of a professional actor in the Ukrainian poetic cinema and theatre. The article describes working techniques and

technology of an actor of drama theatre and cinema in the methodology of a new poetic system of existence as the way of thinking, logic, conduct and nature of feelings. An important aspect of the study is the principle of the applied theatre and cinema — the embodiment by actors and directors of Ukrainian poetic movement in the performances of the classic national dramatic art and films by O. Dovzhenko, S. Paradzhanov, Yu. Illienko, L. Osyka, I. Mykolaichuk.

Key words: Ukrainian poetic cinema and theatre, poetic nature of existence, training methods of actors and directors of drama theatre and cinema, national school of poetic movement, the directors of poetic cinema.

Постановка проблеми. Актуальність проблеми полягає в опануванні сучасних інновацій та креативних спрямувань для втілення сценічних і кінообразів у професійному театрі та кіно.

Метою статті є аналіз практичних навичок роботи професійного актора в українському поетичному театрі та кіно.

Виклад основного матеріалу дослідження. Розвиток українського національного театру розпочався в часи язичництва. Перші поселення придніпровських та придністровських племен дохристиянської доби зумовлювали життєдіяльність тодішніх пращурів за умов виживання в складній реальності та поклоніння навколишньому середовищу: землі, воді, лісу, степу, тваринам, риbam, птахам, різноманітним стихіям тощо.

Побут людини першої половини тисячоліття (I–VIII ст.) базувався на двох принципових явищах: боротьбі за місце життя та вшануванні явищ навколишньої природи за можливість існувати. Складні побутові реальні умови життя того історичного періоду не сприяли виявленню духовності. Людина боролася не тільки з іншою людиною, а і з надзвичайно складними умовами виживання зовнішнього природного оточення. Добути харчі, створити одяг, житло — це все потребувало неабияких зусиль людей того часу. Коли людина досягала певного результату в щоденній боротьбі за виживання, вона висловлювала вдячність, поклоняючись тим явищам, які допомагали їй у боротьбі за життя. Саме тоді виникли перші ритуальні й обрядові дійства, у яких виявляються приховані в людині духовні цінності, що неможливо втілити в щоденному житті.

Також залучали тварин і рослини для поліпшення щоденного земного існування: овець, коней, собак для захисту від хижаків та інших домашніх тварин. Звичайно, що був ще один важливий аспект людської діяльності того часу — це художнє оздоблення як житла, так і власного одягу, побуту.

Місця, де раз на тиждень збиралися люди для ритуальних та обрядових дійств, вшанування стихій природи та тваринного оточення, називалися «капищами». У кожному регіоні існувало своє

унікальне капище, де приносили до жертovníка різноманітні дари. Біля капищ здійснювали ритуали й обряди, залежно від пори року та географічного місця проживання людей. Ці язичницькі дії мали ґрунтуватися на сюжеті розвитку всіх подій, персоналізації, хореографічно-пластичній формі, певній музичній, голосовій структурі та передбачали складові одягу, зміни образу обличчя та використання елементів прикрас.

Відповідно, кожен учасник такого язичницького ритуального дії знав свою роль у сюжеті та притаманні ознаки характерів персонажів. Саме це стало основою, ще до прийняття християнства, сприйняття реального життя як чогось сакрального, вищого, непізнаного. Елементи в обрядах та діях складних хореографічних відтворень рухів тварин, птахів, небесних світил, стихій — вогню, води тощо, передані тілом та емоціями людей, закладали певну інформаційну пам'ятку з покоління в покоління. До цього слід додати звукові та голосові нашарування в ритуалах та діях: музично-звукові інструменти з дерева, глини, шкіри биків, кісток та голосові наспіви, які передавали спектр звуків тварин та птахів.

Учасники всіх цих дії та ритуалів називалися виконавцями певних сюжетних образів. Драматургія як основа розвитку подій ритуального сюжету язичницького поклоніння певної пори року складалася з поліфонії поєднаності хореографії, голосу, звука, елементів костюма, прикрас, жертвовності дарами і, звичайно, емоційного внутрішнього переконання в тому, що це ритуальне дії стане значною подякою божествам за їх допомогу в щоденному виживанні.

Відповідно, постійне нашарування вищезазначених язичницьких ритуалів та обрядів почало генетично відкладатися в людині і формувати її духовну ментальність.

Прийняття християнства стало новим етапом випробовування дивного поєднання язичництва і канонізації християнської релігії. Ритуальні обрядові дії біля капищ існували, звичайно, і в часи християнства, але стали складовою традицій, які перейшли в систему дозвілля людини. Християнська релігія з її знаковими датами, побудовою храмів, каплиць, кладовищ тощо замінила у своїй духовній ментальності традиційне язичництво, але не змогла відійти від першоджерел взаємовідносин людини зі стихіями природи та навколишнім середовищем. Зрозуміло, що християнські церковні ритуали в храмах запозичили певні знакові елементи язичницьких дії (одяг, прикраси, музична, голосова структура тощо), які органічно поєдналися з християнською релігією. Світське життя, після прийняття християнства, створило своє відгалуження без капищ та жертвоприношень, але стало більше наповнюватися змістом та формою художнього оздоблення духовного світогляду. Народні гуляння перетворювалися на

відпочинок та вияв стихійної генетичної ментальності через пісні, танці відповідно до календарно-обрядових свят.

Сюжетною основою будь-якого дійства ритуально-обрядових язичницьких видовищ біля капища, на відміну від християнських служб у храмах, було втілення як змісту, так і форми: язичництво — це поклоніння поліфонії божеств, явищ природи, а християнство — вірування в істину Христа, Месії, Бога-Отця, Сина і Святого Духа. Якщо в ритуальних язичницьких дійствах учасники і слухачі могли часто стати, залежно від конкретного відтворення, спрямування сюжету, і виконавцями, і спостерігачами біля капищ, то в християнській системі служб у церквах відбулися принципові зміни: духовенство та священнослужителі були виконавцями релігійного акту разом з помічниками, а миряни, ті, котрі приходили на службу богу, ставали віруючими в можливість людини позбутися гріхів, очиститися від них та прийти в Царство Небесне.

Упродовж багатьох століть після прийняття християнства на території сучасної України цей принцип двох вірувань поступово перейшов приблизно з другої половини XVII ст. в чіткий розділ між християнською системою релігійного існування людей і архаїчною, яка зберігала елементи язичництва тільки в певних народних календарних святах.

Важливо відзначити, що цей значний пласт перехідного періоду від язичництва до повноцінного входження в християнський сенс життя став не тільки світським соціальним шляхом, а й, що дуже важливо, і впливом на мистецтво як аматорського, так і професійного театру. З виникненням драматургії та її художніх виявів у літературі Котляревського, Квітки-Основ'яненка, філософських трактатів Григорія Сковороди, творів Тараса Шевченка мистецтво театру поступово набувало своїх неповторних змісту та форми, що яскраво реалізувалося і стало базовим для створення в другій половині XIX ст. українського театру корифеїв під орудою Старицького, Кропивницького, Садовського. У чому суть глибинного усвідомлення своєї місії діячами українського театру корифеїв? Так історично склалося, що саме друга половина XIX ст. стала доленосною в зародженні й утвердженні професійного мистецтва театру України. Безперечно, засновники і відтворювачі українського театру корифеїв були надзвичайно неповторними особистостями: драматургами, письменниками, режисерами, організаторами та меценатами театральної справи. Чого вартий один яскравий приклад високого рівня мистецтва українського театру корифеїв — це гастролі в 1886 р. в тодішніх театральних столицях Російської імперії Москві та Санкт-Петербурзі, де після завершення однієї з вистав сам імператор Олександр III запросив до себе в ложу Садовського і Заньковецьку, запропонувавши їм залишитися працювати при Імператорському Олександрійському театрі з найвигоднішими матеріальними

умовами життя. Зрозуміло, що, і М. Заньковецька, і М. Садовський коректно відмовилися від цієї привабливої пропозиції, але факт визнання є надзвичайно важливим для сучасного розуміння діяльності українського театру корифеїв.

Постає ще одне важливе запитання — що так вразило в акторській грі, сценічних образах Миколи Садовського та Марії Заньковецької тодішній столичний бомонд Російської імперії? Відповідь слід шукати саме в сценічних образах, створених митцями, а також їхніми однодумцями в українському театрі корифеїв. Техніка і технологія методики роботи акторів склалися з декількох базових основ професії — це перевтілення через емоційно-образне розуміння, нервово-чуттєве сприйняття та художньо-поетичне осмислення персонажа. Отже, в цій методиці роботи українського театру корифеїв немає раціональної логічної побудови майбутнього сценічного образу, яка притаманна реалістично-психологічному театру.

Розглянемо конкретно елементи поняття: емоційно-образне розуміння роботи над персонажем. Якщо в реалістично-психологічному театрі потрібно шукати через логіку внутрішній психологічний світ, поведінку характерів персонажів драматургії, наприклад, О. Островського чи М. Горького, то в драматургії Старицького, Кропивницького, Карпенка-Карого герої, яких утілюють актори, шукають не логіку, а емоцію, образність і, в результаті — чуттєвість взаємовідносин персонажів. Приховані думки або внутрішні монологи в акторів українського театру корифеїв базувалися на термінах «Я так кохала і бачила тебе в снах», «Я так одягала тобі білі сорочки та співала пісні, дивлячись на чисте голубе небо чи вечірні зорі», «Я створювала у своїй уяві щоденно наше сумісне життя та майбутніх дітей», «Я оберігала тебе у своїх думках і молитвах, створюючи оберіг від страждань, хвороб і злих людей», «Я бачила, як ти дарував мені польові квіти, з яких я робила вінки», «Я бачила в твоїх очах і відчувала в них вірність і відданість мені» тощо. Коли актриса українського театру корифеїв потрапляла в драматургію, де існує драматична і трагедійна історія, вона вклала інші слова в приховані думки, внутрішні монологи — «Ти зрадив мене, мій любий, з тією ненависною мені жінкою», «Я бачу в снах жахіття пекла, вогню», «Мені здається, що я постійно не маю чим дихати в цьому страшному дурмані болота, яке затягує мене», «Я бачу, як ти смієшся з нею наді мною, я кидаюсь до тебе. Ти відкидаєш мене, а вона топче мою вірність», «Мені ввижаються чорні страшні хмари, блискавки, повзучі змії, гади, я тікаю від них, а вони доганяють мене» тощо. Цей набір прихованих думок, внутрішніх монологів дійсно відтворювався й органічно зливався у власне «Я» акторів українського театру корифеїв під час їх роботи над перевтіленням у майбутні сценічні образи.

Третій елемент техніки і технології творчості акторів того часу — художньо-поетичне осмислення під час роботи над сценічним образом. Сюди належали також допоміжні засоби, які впливали на художньо-поетичне осмислення: елементи костюма з різнобарвною вишивкою, прикраси, амулети, обереги, зачіски тощо. Поетичність у розумінні акторів того часу, яку використали в подальшому митці українського поетичного кіно першої половини ХХ ст., складалася у світогляді перетворення реально-побутового щоденного життя на світ іншого життя власного «Я» як актора-виконавця, так і майбутнього сценічного образу драматургії.

Народження дитини — щоденне відчуття радості і хвилювання за її здоров'я і майбутнє, весілля як очікування чогось неземного, ритуалу безмірного щастя, похорони як відчуття втрати не просто близької і дорогої людини, а частини власного «я» та ін. Усі ці складові розуміння реального життя та драматургії не були чужими для акторів того часу, а правдивими й органічними. Звичайно, можна ширше і прискіпливіше досліджувати роботу акторів, їхню методику в українському театрі корифеїв, але завдання полягає в тому, щоб зрозуміти базові принципи, на основі яких створювалося художньо-поетичне осмислення природи існування актора. Тут потрібно здійснити також певний аналіз не тільки їхньої акторської природи техніки і технології професійної роботи, а і їх щоденного реального життя.

У спогадах Марії Заньковецької, Садовського, Карпенка-Карого, Кропивницького та інших відомих діячів театру наявні їхні роздуми не про побутові проблеми життя, а постійні складні пошуки, намагання зрозуміти, що таке світ театру та його художнього осмислення.

Цю «естафету» поетичного художнього осмислення продовжила нова когорта інтелігенції другої половини ХІХ — поч. ХХ ст., де відтворювався інший світ існування в художніх образах, — Леся Українка, Іван Франко, Ольга Кобилянська, Михайло Коцюбинський, Олександр Олесь, Гнат Хоткевич, Василь Стефаник, Юрій Федькович та багато інших. Чого варта, наприклад, драматична феєрія Лесі Українки «Лісова пісня» з її бажанням за допомогою створених у розвитку подій сюжету дійових осіб вирватися з полону щоденного, примітивного, побутового, реалістичного життя. Килина, мати Лукаша, Дядько Лев, Водяник, Той, хто греблю рве, і сам Лукаш відтворюють щоденне буденне життя без бажання що-небудь змінити в ньому, знайти інший світ». Мавка, Лісовик, Той, що в скелі сидить, намагаються жити в іншому вимірі реальності, щоденно шукати світ поєднаності земного і природного: дерев, квітів, рослин, птахів, води, шуму вітру, тощо. Коли Мавка говорить Лісовику: «Мене так манить той, що на сопілці грає. Я хочу бути серед них, серед людей», — то чує жорстоку, але правдиву його відповідь: «Минай людські стежки, дитино, бо там не ходить воля, — там жура тягар свій носить. Обминай їх, доню: раз

тільки ступиш — і пропала воля!» [2]. В «Украденому щасті» Івана Франка Микола Задорожний, повернувшись із в'язниці до Анни, дізнавшись про її зраду з Михайлом Гурманом, здійснює спробу повернути своє щастя в житті:

«Микола: Анно, невже ти мене не любиш?

Анна: Ні.

Микола: І ніколи не любила?

Анна: Ні.

Микола: Я розумію тебе Анно. Але прошу тебе, благаю не з'являйся з тим Гурманом на людях, не роби з мене посміховисько...

Анна: Ні, Миколо, пізно. Я тепер тільки йому одному віддана. Він для мене мій пан і господар. А ти — що хочеш, те й роби: хочеш — прожени мене, хочеш — вбий. Мені все одно. Я люблю тільки його одного...» [3].

У «Тінях забутих предків» Палагна, ставши дружиною Івана Палійчука, постійно докоряє йому, що призводить до її зради з Мольфаром:

«Ото знайшла собі чоловіка, агов. Я думала, що то буде газда, а він? Щодня тільки бере дримбу і іде в ліс. І думає про свою ту Марічку. Ні до корови не хоче, ні до овець. Тільки дримба, ліс і Марічка. О Боже! Коли б я знала, що він такий буде, ніколи б за нього заміж не вишла».

Головний герой, Іван Палійчук, дійсно живе в реальному світі, але думками і почуттями в іншому вимірі, де його щастя з Марічкою Гутенюківною, котра трагічно загинула, не дїждавшись його з полонини:

«Іван: Марічко, Чи чуєш мене, Марічко? Я йду до тебе! Не ховайся від мене. Я знайду тебе серед лісу, і в день, і вночі я шукатиму тебе. Де ти, Марічко?

Марічка: Ізгадай мене, мій миленький, сім раз на годину, а я тебе ізгадаю сто раз на годину. Іване, іди за мною!

Іван: Іду, Марічко...» [1].

У наведених прикладах можна зрозуміти і, звичайно, у разі бажання відтворити методику техніки і технології в українському поетичному театрі, де головним стрижнем є емоційно-чуттєве й образно-поетичне мислення, поведінка та почуття.

З виникненням кінематографа та роботи в ньому українських акторів на початку ХХ ст. виникла можливість фіксувати на екрані поетичний метод роботи акторів. Одним з перших режисерів, котрий створював поетичне українське кіно, був Олександр Довженко. Перші його фільми були німими: «Звенигора», «Земля», «Арсенал». У фільмі «Земля» головну роль виконувала Наталія Ужвій, актриса, котра зуміла зберегти здобуті знання через театр корифеїв, акторську лабораторію Леся Курбаса і вийти на поетичність природи існування у фільмі О. Довженка. Наступні стрічки «Зачарована Десна», «Україна в огні» та останній фільм Довженка, який закінчувала його

дружина Юлія Солнцева «Поема про море» — засвідчили, що звуковий та кольоровий художній світ кіно не став для відомого режисера перешкодою, а навпаки — підтвердив можливості і закономірності неповторної школи українського поетичного театру та кіно. Головний герой фільму, Валерій Голік, у виконанні Леоніда Тарабарінова, будучи за сюжетом кар'єристом, існує ще і в іншій іпостасі палкого коханця, котрий зраджує жінок, незважаючи на драматичні наслідки. Головною метою Голіка є отримання насолоди від щоденного життя. Леонід Тарабарінов — один з перших акторів, який зумів зрозуміти і відтворити в українському кінематографі поетичність природи існування актора. Це підтверджено в інших кінофільмах, у яких він брав участь, та особливо яскраво — у фільмі «Перевірено! Мін немає». У «Поемі про море» Леонід Тарабарінов представляє свого героя Голіка через приховані думки, внутрішні монологи, де повністю відсутнє його реальне логічне спілкування із соціальним оточенням героїв фільму. Він виголошує текст, який надав йому Олександр Довженко, автор і режисер фільму, зовсім не заглиблюючись у нього, а навпаки — перебуваючи у своєму образно-поетичному світі реального існування. Такий метод «поетичної природи існування актора» він використовує і для головного героя фільму «Перевірено! Мін немає». У виставах Харківського державного академічного драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка «Король Лір» Шекспіра — Лір, «Украдене щастя» Франка — Микола Задорожний, «Три сестри» Чехова — Чибутикін, актор Леонід Тарабарінов використовує свій акторський засіб поетичного художнього осмислення персонажів через існування в них за допомогою емоційно-образного мислення, яке виражається через внутрішні монологи, тілесну поведінку та природу почуттів.

Працюючи в такому напрямі техніки та технології, професійні актори театру й кіно мають для якісного втілення своїх майбутніх образів опанувати цю методику під час репетицій та показу вистави на глядача.

Така методика акторського ремесла в поетичному театрі та кіно не повинна бути винятком для окремих індивідуальностей митців театру й кіно, а стати закономірністю для конкурентоспроможності загального всеукраїнського продукту театральних вистав та кінофільмів з іншими методиками роботи акторів Європи та світу. Чи можливо досягнути цього реально з великою кількістю акторів у певному театрі та кінофільмі? Можна, але з однією вимогою до всіх акторів — не просто повірити в самих себе чи фанатично працювати над собою, а елементарно зрозуміти, що подібна методика дійсно повинна відрізнити їхній театр, у якому вони працюють щодня, від інших театральних колективів, що надасть їм неповторності. Прикладів такого спрямування акторів в Україні достатньо, наприклад, в Івано-Франківському академічному музично-драматичному

театрі ім. І. Франка. Це народні артисти України Жанна Добряк-Готвянська та Сергій Романюк, заслужені артисти України Оксана Іваницька та Володимир Пантелюк. У Запорізькому академічному музично-драматичному театрі ім. В. Магара — заслужені артистки України Тамара Вольська, Алла Карпенко та Ніна Шиян, народні артисти України В'ячеслав Сумський, Григорій Антоненко, заслужені артисти України Георгій Клезмер та Василь Кропивницький. У Львівському національному академічному драматичному театрі ім. М. Заньковецької — народні артисти України Федір Стригун, Олександр Гринько, Борис Мірус, Ростислав Максимчук. Список акторських імен майстрів української сцени та кіно можна продовжити, проте, важливо відзначити, що це окремі таланти, котрі працюють у школі поетичного художнього осмислення дійсності. Існують і парадоксальні випадки, де, наприклад, в одній виставі професійного театру поряд працюють актори поетичного та реалістично-побутового театрів. Така вистава набуває в результаті дивного сприйняття. Усе начебто правильно — і сценографія, і музичне, хореографічне оформлення, костюми, світло, атмосфера, а загального враження іншого світу таємниці осмислення життя немає. В українському кінематографі після Довженка значний підйом відбувся завдяки цілій плеяді діячів 60-х рр. ХХ ст. (Костянтин Степанков, Богдан Ступка, Василь Симчич, Любов Поліщук, Лариса Кадочнікова, Іван Гаврилюк, Ада Роговцева, Леонід Биков та ін.), які сформували «золотий фонд» українського поетичного кіно 60–90-х рр. минулого століття. Серед усіх знакових акторських імен своє унікальне місце посідає творчість Івана Васильовича Миколайчука. Перша роль у фільмі відомого режисера Сергія Параджанова «Тіні забутих предків» показала його дивний світ відтворення кінообразів, притаманний саме поетичному образному відтворенню реального життя. Іван Миколайчук, на жаль, надто рано помер, але в його нетривалій, проте насиченій творчості кінообразів лейтмотивом усіх героїв у різних жанрах художнього ігрового кіно є одна надзвичайно важлива об'єднуюча суть творчості — таємниця в очах та емоціях людського життя без прямолінійної психофізичної ілюстративності. Це можна помітити в кінофільмах «Захар Беркут», «Комісари», «Білий птах з чорною відзнакою», «Пропала грамота» і, особливо, в авторському фільмі, де Миколайчук був сценаристом, актором, режисером та постановником фільму — «Вавилон ХХ». Дует художніх кінообразів у виконанні Любові Поліщук та Івана Миколайчука повинен бути для всіх зразком уміння законами техніки і технології відтворювати метод природи існування актора в поетичному кінематографі. Які засоби використовують актори для досягнення цього світосприйняття у фільмі «Вавилон ХХ»? Передусім це наповненість внутрішніми прихованими думками, не ілюстративність «другого плану» передачі

проблеми акторами, а створення світу, де невидимі думки і почуття відтворюються через вигаданий ними інший образно-поетичний еквівалент розуміння реального існування.

Висновки. На жаль, останні десятиліття в українських театральних та кіношколах не впроваджується надзвичайно важлива методика навчання акторів драматичного театру та кіно засобів практичного опанування реального життя. Студенти вищих навчальних закладів мистецтва, як і викладачі-майстри, безперечно, знають цей метод роботи акторів та режисерів, проте через незрозумілі причини втілювати їх у студентські роботи не вважають за потрібне. Сьогоднішня в театральних та кіношколах України часто подібне до Вавилонської вежі, у якій існує все — від архаїзму до постмодернізму, однак майже повністю ігнорується базис національного збереження — поетично-образне й емоційно-чуттєве відтворення в художніх сценічних та кінообразах життя. Цей шлях надзвичайно небезпечний, тому що майбутні покоління акторів та режисерів можуть утратити генетичний код значних надбань минувшини мистецтва театру та кіно. Захоплення зараз, тут, негайно модними засобами як і в роботі з акторами, так і над майбутніми виставами та кіно нададуть результат, але не стануть духовним просвітництвом, катарсисом, який, особливо нині, важливий для молоді, осмислення нею минулого, сучасного і майбутнього.

Обов'язок сучасних театральних та кіношкіл в Україні — подолати в собі нігілізм та спрощений підхід до навчання студентів-акторів та режисерів. Коли створюється певна система в навчальних мистецьких закладах, то в ній потрібно використовувати не тільки зафіксовані традиційні театральні методики та школи, а передусім відтворити власні національні досягнення, які, можливо, і не мають систематизації, але є головним ключем опанування професії актора та режисера театру та кіно. Складний і цінний поетично-образний напрям багатьох поколінь театрального та кіномистецтва в Україні у ХХІ ст. має бути головним дороговказом для опанування школи техніки і технології роботи актора та режисера в театрі й кіно.

Список використаних джерел

1. Коцюбинський М. Тині забутих предків : повість / М. Коцюбинський. — Київ : Дніпро, 1967. — 86 с.
2. Українка Л. Лісова пісня : драма-феєрія в 3 діях / Леся Українка. — Київ : Держлітвидав, 1950. — 117 с.
3. Франко І. Я. Украдене щастя : драма в 5 діях / І. Я. Франко ; упоряд. Л. Дем'янівського. — Київ : Дніпро, 1985. — 143 с.

References

1. Kotsiubynskiy M. Tini zabutykh predkiv : povist / M. Kotsiubynskiy. — Kyiv : Dnipro, 1967. — 86 s.

2. Ukrainka L. Lisova pisnia : drama-feieriia v 3 diiakh / Lesia Ukrainka. — Kyiv : Derzhlitvydav, 1950. — 117 s.
3. Franko I. Ya. Ukradene shchastia : drama v 5 diiakh / I. Ya. Franko ; uporiad. L. Demianivskoho. — Kyiv : Dnipro, 1985. — 143 s.

■ UDC [792.028+791.635] (091) (477)

Borys I. O., Honoured Art Worker of Ukraine, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

SPECIFIC FEATURES OF AN ACTOR'S AND DIRECTOR'S WORK IN THE UKRAINIAN POETIC CINEMA AND THEATRE

The aim of this study is to analyze the practical skills of a professional actor in the Ukrainian poetic cinema and theatre and describe working techniques and technology of an actor of drama theatre and cinema in the methodology of a new poetic system of existence.

Research methodology. An important aspect of the study is the principle of the applied theatre and cinema — the embodiment by actors and directors of Ukrainian poetic movement in the performances of the classic national dramatic art and films by O. Dovzhenko, S. Paradzhanov, Yu. Illienko, L. Osyka, I. Mykolaichuk.

Results. In modern conditions of globalization of world humanitarian processes, the profession of an actor and director should not lose the basic traditions, developed in the Ukrainian national theatre and cinema. The research method in this article is the preservation of professional actors and directors accumulated in the Ukrainian national theater and cinema of a universal system of the poetic nature of existence. Conservation is an important part of the humanist enlightenment and the creation of the competition with the other existing Ukrainian theater and film schools. The comparison will provide an opportunity to preserve and enhance working techniques and technology of an actor and director in the Ukrainian poetic cinema and theatre in the historical development and the evolutionary process.

Novelty. An attempt is made at identifying the methodology of Ukrainian poetic cinema and theatre as the possibility of their harmonious combination with modern working methods of a professional actor and director.

Practical significance. The study gives an opportunity to young art professionals of theatre and cinema to join future stage and film images at the national school of poetic direction and understand the great traditions of Ukrainian national art of theater and cinema and their practical application in a complex system of professional works of theatre and film art in the present.

Key words: Ukrainian poetic cinema and theatre, poetic nature of existence, training methods of actors and directors of drama theatre and cinema, national school of poetic movement, the directors of poetic cinema.

Надійшла до редколегії 17.08.2016 р.