

ПРАКТИЧНИЙ ДОСВІД РОБОТИ НАД ВИСТАВОЮ «СОН ЛАКШМІ» ЯК ЗАСІБ РОЗВИТКУ АКТОРСЬКОЇ ТЕХНІКИ ТА ПЛАСТИЧНОЇ ВИРАЗНОСТІ МАЙБУТНІХ АКТОРІВ

Гринишин М. В.

ВСТУП

Сучасна педагогіка акторської майстерності перебуває у стані пошуку нових форм осмислення творчого процесу, в якому межі між навчанням, практикою і художнім дослідженням постійно зміщуються. У ХХІ столітті театр дедалі частіше розглядається не як простір репрезентації, а як лабораторія досвіду – місце, де актор пізнає себе через експеримент з реальністю. Це визначає необхідність нового педагогічного підходу, що виходить за рамки традиційних систем і спрямовується у сферу міждисциплінарних практик – тілесної, феноменологічної, філософської. Однією з таких форм пошуку стає експеримент із поняттям *сну* – як метафори творчого стану, як педагогічного принципу, і як способу існування актора в сценічному просторі. Сон у цьому контексті розуміється не як ілюзія чи втеча від дійсності, а як метод пізнання, що відкриває інші рівні сприйняття і чуттєвості. Саме у сновидному просторі можливе поєднання несвідомого й свідомого, тілесного й духовного, внутрішнього бачення й зовнішнього вираження.

Постановка проблеми полягає у необхідності переосмислення акторської педагогіки як процесу свідомісного дослідження, у якому навчання не є відтворенням техніки, а шляхом внутрішнього досвіду. Ця проблема набуває особливої актуальності у світлі сучасних тенденцій театру постреальності, де зникають сталі межі між реальним і вигаданим, між актором і персонажем, між сценою і глядачем.

Вистава «Сон Лакшмі» (режисер Мирослав Гринишин, текст Оксани Танюк і Сергія Труша, Національний центр театрального мистецтва ім. Леся Курбаса) є прикладом такого педагогічно-дослідницького експерименту. Вона не лише втілює художню концепцію сну, а й пропонує нову педагогічну модель – модель театру як лабораторії сновидіння. Досвід цієї роботи актуалізує питання: як педагогічні процеси можуть формуватися через стан, а не через дію; як актор може вчитися у власного несвідомого; і як театр може стати простором переходу між буттям і його зникненням. Таким чином, актуальність дослідження полягає у спробі

осмислити сон як педагогічний інструмент акторського розвитку, а також у визначенні ролі тілесної поетики як мови цього процесу. Переосмислення акторської освіти в термінах сновидного досвіду дозволяє розширити межі театральної педагогіки, зробивши її не лише технологією навчання, а й філософією художнього існування.

Актуальність теми зумовлена також зростанням ролі тілесної виразності в сучасному театрі. У практиці провідних театральних режисерів ХХ – початку ХХІ століття тіло актора перетворюється на самостійний художній інструмент, здатний передавати зміст сценічного твору нарівні зі словом. У зв'язку з цим розвиток пластичної культури майбутнього актора стає необхідною умовою його професійного становлення.

Особливий інтерес для театральної педагогіки становлять сценічні проекти, побудовані на поєднанні драматичної дії, музики, танцю та символічної образності. Вистава «Сон Лакшмі», що апелює до східної міфології та філософії, створює сприятливі умови для розвитку невербальних засобів акторської виразності, формування навичок роботи з тілом, ритмом, пластичним малюнком ролі та ансамблевою взаємодією виконавців. Саме такі форми сценічної діяльності відповідають принципам психофізичного тренінгу, закладеним у театральних системах Єжи Гротовського¹, який розглядав тіло актора як головний інструмент творчого самовираження та засіб досягнення органічності сценічної дії. Пластична культура актора є комплексом спеціальних знань, умінь і навичок, спрямованих на створення виразної фізичної форми сценічного образу. Відтак участь студентів у постановці вистави, яка передбачає активне використання пластичних засобів, сприяє розвитку професійних компетентностей значно ефективніше, ніж ізольовані тренінгові вправи. Процес створення сценічного образу передбачає органічне поєднання мовних і пластичних засобів виразності, а професійне перевтілення актора неможливе без усвідомленого володіння зовнішньою технікою, жестом, рухом і характерністю. Практична робота над виставою стає ефективним середовищем для інтеграції цих компонентів у єдину систему акторської майстерності. Крім того, сучасні дослідження психофізичного тренінгу актора акцентують увагу на необхідності розвитку тілесної виразності як універсального механізму сценічної комунікації. Практика роботи над пластично насиченими виставами дозволяє майбутнім акторам вдосконалювати координацію рухів, сценічну увагу, емоційну відкритість, ритмічне відчуття та здатність до імпровізації. Отже, дослідження

¹ Гротовський Є. Театр. Ритуал. Перформер / пер. з польс. Б. Козака та інш. Львів: Літопис, 2008. 186 с.

практичного досвіду роботи над виставою «Сон Лакшмі» є актуальним як у теоретичному, так і в методичному аспектах, оскільки дозволяє виявити можливості сценічного проекту як ефективного засобу розвитку акторської техніки, пластичної виразності та психофізичної готовності майбутніх акторів до професійної діяльності.

1. Театр як лабораторія сновидіння

Театр із самого початку своєї історії був місцем, де людство досліджувало феномен ілюзії. Від античних ритуалів до постдраматичних форм ХХІ століття він залишався лабораторією спільного сновидіння – простором, у якому глядач і виконавець водночас перебувають у стані колективної уяви. Те, що у повсякденності сприймається як вигадка або марення, на сцені набуває тілесної конкретності й правди переживання. У цьому полягає парадокс театру: він є одночасно сном і пробудженням. Сновидіння, як і театральна дія, створює власну логіку часу, простору й причинності. Під час вистави ці параметри не підпорядковуються законам реальності, а конструюються актором і режисером у моменті «тут-і-тепер». Ця ж логіка панує і в педагогічному процесі: актор не просто вчиться «грати», він навчається входити у стан іншої реальності – тієї, що існує за законами сну, символу, архетипу. У виставі «Сон Лакшмі» за текстом Оксани Танюк і Сергія Труша сон стає не лише тематичним мотивом, а методологічним принципом. У репетиційному процесі учасники сприймають сценічну дію як досвід сновидного дослідження: кожна сцена – це спроба матеріалізувати несвідомі образи, надати їм форми, звуку, руху. Таким чином, театр перетворюється на простір між свідомим і підсвідомим, між сном і пробудженням, де актор виступає одночасно дослідником і матеріалом дослідження. Режисер вибудовує репетиційний процес як «польову лабораторію» – не з фіксованим результатом, а з постійним рухом сенсу. Його методологія спирається на кілька взаємопов'язаних принципів: тілесна пам'ять – відчуття того, що тіло зберігає досвід емоційних і сновидних станів, які можна актуалізувати через дію; імпровізація як дослідження – актор не створює форму, а відкриває її у процесі взаємодії з партнерами і простором; йогічна концентрація – дисципліна уваги, що дозволяє вловити межу між спостереженням і дією, між образом і його матеріалізацією; психофізична цілісність – поєднання розуму, тіла і дихання як єдиної системи творчого буття.

У такій практиці режисер і актор відмовляються від традиційного лінійного сюжету. Натомість дійство розгортається як послідовність станів свідомості – фрагментів, спалахів, внутрішніх переходів. «Сон Лакшмі»

постає як потік образів, що виникають і зникають, не підкоряючись логіці оповіді. Саме тому театр у цьому випадку функціонує як місце переходу: між світами, між станами, між «я» і «іншим». Цей підхід можна розглядати як продовження курбасівської традиції «театру дії як сновидіння». Лесь Курбас² розумів акторську працю як шлях до пробудження духовної енергії – до переживання, у якому глядач стає учасником «колективного сну», що очищує і трансформує. Подібна логіка діє і в «Сні Лакшмі»: сцена перетворюється на місце, де педагогічний процес переходить у метафізичний, а акторська вправа – у поетичне одкровення. Таким чином, театр як лабораторія сновидіння – це не лише естетична метафора, а конкретна педагогічна технологія, що дозволяє досліджувати взаємодію несвідомого і тілесного, випадкового і закономірного, індивідуального і колективного. Саме в цьому просторі, де зникає межа між навчанням і мистецтвом, народжується нова форма акторської присутності – присутності, яка живе на межі між сном і реальністю. Особливість театральної вистави, як і особливість музики, передбачає одноразове пережиття сценічного образу. Нічого немає невдячнішого за Зникаюча реальність театральної вистави залишається у порожнині сценічного мистецького простору.

У випадку створення вистави «Сон Лакшмі» мистецькі прагнення диктували концепцію художньої форми «мікро у макро». Вона передбачала створення багаторівневого візуального сценічного твору: мікросвіт і макросвіт паперового театру, реальний світ живої сюжетної акторської гри. Акторська гра транслювалася живою рухомою відеокамерою і статичною відеокамерою на стіни глядацької зали Національного центру театального мистецтва ім. Леся Курбаса. Така собі форма перформанс-вистави, де актори розігрують сюжет через паперових персонажів паперового театру і водночас грають сюжет між собою, як між персонажами п'єси.

У центрі сценічного простору знаходиться модель-макет паперового театру з усіма персонажами, декораціями, реквізитом та меблями вирізаних з паперу, дерева, скла та інших матеріалів, а також серед реквізиту борошно, сирі яйця, зерно, крупи, вода, вогонь, кольорові фарби тощо. Актори розігрують сцени п'єси через вирізаних персонажів. Зверху над акторами знаходиться перша – статична відеокамера, що транслює їх живе зображення на стіни сценічного простору і глядацької зали. Друга відеокамера знаходиться в руках персонажа Андрогін, котрий є блукаючою фігурою довкола живих акторів та персонажів, декорації і реквізиту паперового театру, здійснюючи живу трансляцію на стіни сценічного

² Курбас Л., Філософія театру. Київ: Видавництво Соломії Павличко "Основи", 2001. 917 с

простору та глядацької зали. Таким чином життя мікро-персонажів паперового театру транслюється навколо нас і стає макросвітом, художнім всесвітом, котрий оточує нас. Третім відео-рядом є трансляція з третьої камери готової нарізки альтернативних тематичних відео-сюжетів і текстів, що транслюються проектором на стелю глядацької зали. Метою даної вистави є дослідження порожнини сценічного простору через взаємодію і поєднання різних сценічних фактур, матеріалів та стилів акторської гри у синтезі з різними звуко та відео-медіа-засобами.

2. Сон як педагогічний метод

У педагогічній практиці театру сон може розглядатися не лише як метафора уяви, але й як ефективний інструмент формування акторського стану. Сон, на відміну від буденного сприйняття, відкриває можливість існування без раціонального контролю, у площині чистого відчуття, архетипного образу та інтуїтивної дії. Саме ці якості є фундаментальними для справжнього акторського переживання, що не підкоряється механічним методикам, а народжується з внутрішньої концентрації, з досвіду «бути у моменті». У виставі «Сон Лакшмі» сон стає не лише темою, а методом педагогічного дослідження. Актори не імітують сон, а входять у його енергетику, у спосіб мислення і сприйняття світу, властивий сновидінню. Це вимагає від них не лише акторських умінь, а й здатності довіряти підсвідомому, спостерігати власні внутрішні стани, зберігаючи при цьому сценічну структуру. Така робота нагадує лабораторний експеримент, у якому педагог-режисер виступає не стільки наставником, скільки провідником у простір невідомого.

2.1. Сон як простір навчання

У звичайному педагогічному процесі навчання акторської майстерності відбувається через повторення, корекцію, дисципліну, аналіз. Але коли у процес вводиться принцип сновидіння, усе набуває іншої якості: повторення замінюється спостереженням, контроль – відпусканням, результат – процесом. У цьому полягає глибинна відмінність між «тренуванням» і «дослідженням». Режисер вибудовує роботу над виставою як педагогічний простір сну, у якому кожна репетиція має ритуальний характер. Вона починається з розігріву не лише фізичного, а й внутрішнього – медитативного, де актори переходять зі стану повсякденності у стан розширеного сприйняття. Так відбувається «перехідний ритуал» – ключовий момент у підготовці до творчої дії, коли актор поступово залишає зовнішній світ і входить у власну «зону сновидіння». Цей етап відповідає психологічній фазі гіпнагогії – стану між сном і неспанням, коли образи ще не оформлені, але вже існують

у полі свідомості. У цей момент свідомість ще працює, але мозок починає генерувати хвилі, характерні для сну. У цьому проміжку людина може бачити яскраві, схожі на сон галюцинації. Саме тут народжується матеріал для сценічної дії. Педагогічне завдання – навчити актора довіряти цим образами, вміти їх «впіймати» й перевести у сценічну форму, не втрачаючи їхньої первісної енергії. У психології Карла Юнга³ гіпнагогія слугувала ключем до його відомої техніки активної уяви. Це стан свідомості на межі між сном і неспанням, який дозволяє безпосередньо взаємодіяти з образами несвідомого.

2.2. Методика роботи зі сновидними станами

Під час підготовки акторів до «Сну Лакшмі» застосовувалися кілька педагогічних підходів, що поєднують тілесну, психічну та духовну роботу:

Імпровізаційне сновидіння: актор входить у стан легкого трансу або медитативної концентрації, дозволяючи тілу і голосу самостійно створювати образи. Завдання педагога – підтримати енергетичний потік, не руйнуючи природної логіки дії.

Сновидна пам'ять: кожен учасник фіксує свої сновидіння або асоціації перед репетицією й переносить їх у сценічну дію. Це формує особистий пласт образів, який потім інтегрується у спільний простір вистави.

Тілесна візуалізація: актор через мікрорухи, дихання, зміну центру ваги чи тону м'язів відтворює внутрішні стани, схожі на ті, що виникають у сні. Тіло стає провідником несвідомого.

Педагогіка тиші: значна частина процесу відбувається без слів. Тиша виступає інструментом концентрації, а мовчання – способом слухати власне тіло й енергію групи.

Такі методи сприяють розвитку психофізичної цілісності актора, у якій тіло і свідомість функціонують як єдина система. Сон у цьому випадку – не втеча від реальності, а шлях до глибшого контакту з нею, через досвід несвідомого.

2.3. Від педагогіки контролю до педагогіки довіри

Традиційні школи акторської майстерності часто ґрунтуються на структурі контролю: викладач оцінює, виправляє, скеровує. У методі «сну» педагогічна влада поступається місцем спільному дослідженню. Викладач і студент стають співтворцями. Педагогіка перетворюється на педагогіку довіри, де головним завданням є створення безпечного простору для творчого ризику. У «Сні Лакшмі» ця довіра проявлялася у спільному переживанні невідомого. Репетиційний процес не мав жорсткого сценарію,

³ Юнг К. Г. Спогади, сновидіння, роздуми / пер. з англ. Є.Хмари. Київ: Центр навчальної літератури, 2024. 360 с.

а лише напрям руху – до внутрішньої автентичності. У такій системі актор вчиться не «грати» сон, а жити у ньому, водночас зберігаючи усвідомлення себе як виконавця. Саме цей баланс між спонтанністю і рефлексією формує новий педагогічний рівень – коли навчання стає досвідом пробудження, а педагог – співсновидцем. Таким чином, сон як педагогічний метод – це спосіб переосмислити акторську освіту не як передачу знань, а як процес внутрішньої алхімії, у якому студент відкриває власну уяву, тілесну пам'ять і духовну інтуїцію. Сон – це простір, де формується актор, здатний одночасно бачити і бути побаченим, перебуваючи на межі між уявним і реальним.

3. Реальність, котра зникає: межа акторського існування

Театр – це завжди гра з реальністю. Його глибинна природа полягає у створенні світу, який одночасно є ілюзорним і правдивим, сконструйованим і живим. Кожна вистава – це короточасна реальність, що зникає в момент завершення дії. Але саме в цьому зникненні і полягає її сила. Театр не фіксує буття – він його випаровує, залишаючи в глядачеві досвід присутності. У виставі «Сон Лакшмі» феномен зникнення реальності стає не лише художнім ефектом, а центральним педагогічним принципом. Під час роботи над проєктом режисер поставив перед учасниками парадоксальне завдання: бути у реальності, що зникає. Це означає прийняти тимчасовість, неповторність кожної миті дії, навчитися існувати без опори на стабільну ідентичність, без звичного «я».

3.1. Зникнення як педагогічний досвід

З педагогічного погляду, актор звик шукати контроль над образом, технікою, емоцією. Але у «Сні Лакшмі» основною вправою стає відпускання контролю. Зникнення – не поразка, а акт довіри до процесу. Актор навчається не утримувати, а пропускати – через тіло, голос, подих. Це своєрідна форма театрального дзену, коли дія народжується в порожнечі. Така методика руйнує звичну педагогічну ієрархію: замість «володіння роллю» з'являється переживання ролі як стану, що приходить і зникає. У цьому процесі актор нагадує сновидця, який усвідомлює, що сон є сном, але не виходить із нього – навпаки, проживає його глибше.

3.2. Театр як простір міжбуття

Коли зникає контроль і логічна структура, театр починає функціонувати як простір міжбуття – межовий стан між видимим і невидимим. Тут актор уже не «грає» персонажа, а втілює присутність, стаючи провідником між двома вимірами – реальним і уявним. У «Сні Лакшмі» ця межа проявляється не лише у сценічних рішеннях (розмиття простору, фрагментарність тексту, звукові коливання, повільна зміна світла), але й у самому способі існування

акторів. Їхні рухи і слова наче виникають із сновидного поля, а потім розчиняються у тиші. Реальність на сцені сприймається як тканина, що дихає: вона з'являється, коли актор в неї вдихає життя, і зникає, коли він видихає. Це зникнення – не руйнування, а перехід. Як у сновидінні, образ не вмирає – він трансформується. Тому акторське існування у такому театрі набуває онтологічного виміру: воно стає дослідженням самої природи буття, у якому все живе лише в момент сприйняття.

3.3. Межа між актором і роллю

У традиційному театрі між актором і роллю існує чітка межа: «я» виконавця і «він» персонажа. У «Сні Лакшмі» ця межа навмисно розмивається. Педагогічний процес спрямований на те, щоб актор втратив себе, але не в сенсі психологічного зникнення, а в сенсі розширення ідентичності. У момент дії актор не просто грає іншого – він стає простором, у якому може існувати багато «інших». Його тіло – це перехідна мембрана між реальностями. Звідси і відчуття зникнення реальності: світ актора більше не відділений від світу вистави, а обидва – від світу глядача. Під час експериментів у межах репетицій актори працювали з техніками «розчинення імені» – коли кожен відмовлявся від власного імені на сцені, дозволяючи собі бути «тим, хто приходить». Така вправа розкривала глибинну здатність театру творити нові реальності не через наслідування, а через тимчасове втілення.

3.4. Реальність, що зникає, як педагогічна істина

У контексті театральної педагогіки феномен зникнення реальності можна тлумачити як етап дозрівання актора. Лише тоді, коли він готовий втратити опору на «готову» техніку, «готовий» образ, він здатний по-справжньому відкритися творчому процесу. Зникнення тут виступає як педагогічна істина: втратити форму, щоб знайти істинну присутність; вийти з ролі, щоб увійти в живу дію; дозволити реальності зникнути, щоб побачити, що вона триває всередині. У «Сні Лакшмі» це проявляється у моменті, коли актор, зупинившись посеред сцени, не продовжує дію, а слухає простір. Ця пауза – момент чистої присутності, коли театр перестає бути грою і стає досвідом буття.

Таким чином, зникнення реальності у педагогіці акторської майстерності не є втратою, а єднанням із глибинною суттю театру – тим, що живе лише у моменті. На межі між сновидінням і пробудженням актор відкриває себе не як виконавця, а як свідка власного існування, що у кожній миті народжується наново. І саме тут, у цій точці зникнення, театр стає найреальнішим.

Окремим додатковим віртуальним виміром вистави була дистанційна он-лайн трансляція прем'єри через інтернет платформи YouTube

і Facebook, що надавало четвертого виміру або віртуальної четвертої стіни між виконавцями та глядачем, але розглянемо перешкоди:

а/ актори

Тілесні обмеження – це всього лише ілюзія: людина не перебуває тільки на землі, вона виходить за її межі і простягається далі в космічний простір. Чи рухається її думка або її руки – весь світ рухається разом з нею; тисячі таємничих сил поспішають за людиною в її творчому жесті, а всі її повсякденні справи – не більше ніж карикатура на те божественне, що тече крізь неї. Людина зводить навколишнє життя до дрібних законів і відкидає таємниці заради дрібних гіпотез. До відчуття краси речей має бути прищеплено відчуття таємниці речей як ще неясної, але все ж інтуїтивно осягаючої реальності.

Актори у виставі прагнули досягнути одночасно два виміри живої акторської гри: перший – розігрування сюжету вистави через створення персонажів з п'єси; другий – розігрування сюжету вистави через персонажів паперового театру, як маріонеток. Протиріччя, котрі виникли в акторів диктувалися їх власною нездатністю сумістити, синхронізувати та гармонізувати паралельно два виміри живої акторської гри. Тобто актори намагалися створювати образи персонажів п'єси або скидали це намагання і буквально вели розігрували паперових персонажів паперового театру. Якщо перший вимір є реалізація прямого художнього акторського завдання та другий вимір є паралельним першому і проявленим якісним розвитком, новим обертом і якістю персонажа першого виміру. Суть полягає у здатності акторів досягнути фізичне акторське тривання сценічного розвитку образів, переплітання двох вимірів живої гри крізь призму персонажів п'єси та персонажів паперового театру. Тобто, актор повинен усвідомити дві якості акторської гри (перша якість – створення персонажів п'єси, друга якість – створення персонажів паперового театру) і два виміри порожнини сценічного простору (перший вимір – персонажі п'єси, другий вимір – персонажі паперового театру).

б/ простір

Вічно нерозгадана таємниця порожнього сценічного простору провокує безліч здогадок свого власного буття. Сценічний простір є особливою нематеріальною тканиною позаяк він не дає можливості остаточного художнього вирішення митцеві. Натомість простір постійно пропонує безліч варіантів проб, помилок, досліджень, так званих експериментів з власною сутністю, котру митець намагає через власну інтуїтивну природу. Інтуїція як продовження певного інтелектуально-духовного інструментарію митця пропонує алгоритм композиції руху простору в сценічному художньому творі. Це було одним з завдань у виставі «Сон Лакшмі» – створення

перехідного образного інструментарію, котрий поєдину продовжує пов'язуючи сюжет від тексту до живого тілесного руху актора, далі до передачі сигналу крізь проєктор направлений на екран, де цей живий рух продовжується на екрані і розчиняється у фізичному глядацькому баченні. Безперечною умовою тут є жива присутність фізичного руху актора продовження чого ми спостерігаємо крізь проєктор на екрані. Іншим виміром життя сценічного простору є спостереження і трансляція відеокамери, котра є продовженням тілесності блукаючого довкола актора. Трансляція на навколишній сценічний простір цього зображення створює паралельний вимір життя акторів вистави поза заданим та веденим ними текстом і сюжетом п'єси створюючи цим самодостатній художній твір, де діють живі люди, котрі як актори розігрують задану п'єсу. Крізь два потоки відео: статичний і динамічний, у просторі взаємодіють два художні образні ряди, котрі невидимо пересікаючись утворюють візуальний художній об'єм вистави.

4. Тілесна поетика як мова сну

Тіло актора – це перший інструмент сновидіння. У педагогіці акторської майстерності, коли театр стає простором між реальністю й сном, тілесність перестає бути лише фізичною даністю. Вона перетворюється на поетичну мову – автономну, дораціональну систему знаків, яка промовляє до глядача ще до слова. У цьому сенсі тіло – не просто носій ролі, а матеріал для створення внутрішніх станів, що мають ритм, дихання, напруження, мелодику. У виставі «Сон Лакшмі» тілесна поетика розгортається як ландшафт сну – простір, де актори існують не в логіці дії, а в логіці стану. Їхні рухи – не ілюстрації до тексту, а жестові формули, що викликають іншу реальність. Кожен поворот голови, кожне дихання, кожна пауза – це інтонація, що створює власну семіотику сну. Тіло стає не інструментом вираження, а самим змістом: воно не грає, а живе у стані між яв'ю і маренням.

Педагогічно цей досвід виявляє тіло як простір пізнання і прозріння. Актор навчається чути не лише партнера, але й саму тканину простору, «дихання сцени». Це не техніка в традиційному сенсі, а слухання власної тілесної реальності, коли внутрішнє і зовнішнє перестають бути протилежностями. У цьому «слуханні» народжується сценічна правда, що не потребує психологічної мотивації – вона існує через присутність. Мова тіла у сні – це мова без граматики, але з ритмом. Вона розгортається у повторі й варіації, у переході від напруження до розслаблення, у співіснуванні тиші й руху. Саме цей ритм є педагогічною основою акторського існування: навчити студента не просто «рухатися»,

а бути у русі, тобто проживати час і простір у їхній тілесній поетичності за визначенням Леся Курбаса «Актор – це людина, що має здатність до тривання у просторі в наміченому уявою ритмі»⁴.

З філософського погляду, тілесна поетика є способом повернення театру до первинного – до ритуального тіла, що пам'ятає досвід сну як форму буття. У цьому сенсі педагогіка акторської майстерності не навчає «гри», а відкриває шлях до сновидного буття через тіло. У цьому процесі тілесність стає не об'єктом тренування, а суб'єктом розповіді, який мислить, мріє і творить у власній, невидимій логіці. Тому «тілесна поетика» – це не метод, а стан довіри до невидимого, до того, що неможливо пояснити, але можна відчувати. Як сон вислизає від тлумачення, так і сценічне тіло не піддається повному опису – воно постійно зникає, залишаючи після себе лише дотик, вібрацію, пам'ять про рух. І саме в цьому – педагогічна істина: навчити актора жити у тілі, що говорить мовою сну.

5. Педагогіка саморегуляції

Результати дослідження підтверджують, що педагогіка акторської майстерності, побудована на принципі сновидного досвіду, відкриває нові методологічні перспективи для театральної освіти. У процесі роботи над виставою «Сон Лакшмі» було виявлено кілька рівнів педагогічної трансформації – від зміни характеру репетицій до формування нового типу акторської присутності.

По-перше, змінюється саме розуміння педагогічного процесу. Репетиція перестає бути тренуванням або відпрацюванням ролі – вона стає дослідницьким актом. Актор входить у стан «сновидного сприйняття», коли навчання відбувається не через інтелектуальне засвоєння, а через переживання. Таке «навчання у сні» створює простір глибокої внутрішньої уваги, у якому учасник спостерігає за власною психофізикою як за процесом, а не як за інструментом.

По-друге, результати експерименту виявили зміну тілесної парадигми акторського існування. Тіло актора перестає бути матеріалом для демонстрації навичок – воно стає самостійною мовою, що мислить у категоріях поетичного образу. У цій парадигмі педагогічна робота спрямована не на формування зовнішньої виразності, а на відкриття тілесної чутливості. Це дозволяє формувати акторську свідомість як систему, що діє через дихання, ритм, напруження, енергетичні поля сцени. З практичного погляду, експеримент у межах «Сну

⁴ Курбас, Лесь., Філософія театру. Київ: Видавництво Соломії Павличко "Основи", 2001. 917 с.

Лакшмі» показав, що перехід від «гри» до «існування» змінює якість акторської взаємодії. Актори, які працювали у стані внутрішньої тиші, демонстрували глибшу синхронізацію між собою, а сценічна структура ставала живою органічною тканиною, здатною самостійно розвиватися під час вистави. Такий ефект можна описати як педагогіку саморегуляції, у якій навчання стає самонавчанням, а педагог – не наставником, а спостерігачем процесу.

По-третє, результати аналізу засвідчили появу нового типу акторської етики. У сновидному театрі актор втрачає потребу у зовнішньому підтвердженні – він існує у постійному діалозі з невідомим. Ця позиція формує відповідальність перед власним внутрішнім процесом, що, у свою чергу, створює педагогічне середовище довіри. Зникає опозиція «учитель – учень»; замість неї виникає співбуття – «спільний сон», у якому всі учасники рівноправно творять досвід.

З теоретичного боку, результати підтверджують гіпотезу про педагогіку стану як одну з провідних тенденцій сучасного театру. Такий підхід перегукується з антропологічними концепціями Євгенію Барбі⁵, Пітера Брука⁶, Єжи Гротовського⁷, однак у контексті української театральної школи він набуває унікальної форми – через поєднання курбасівської ідеї «актора як дослідника» з феноменологією тілесного досвіду.

Обговорення отриманих результатів дозволяє зробити висновок, що педагогіка акторської майстерності, осмислена через досвід сновидіння, є не лише естетичною, а й онтологічною моделлю. Вона ставить актора у центр не як виконавця, а як свідомість, що спостерігає і творить світ. Такий підхід формує нову культуру театрального мислення, у якій реальність не відтворюється, а проживається як процес постійного народження й зникнення.

ВИСНОВКИ

У підсумку можна констатувати, що результати експерименту у виставі «Сон Лакшмі» засвідчують: педагогічний процес, побудований на принципах сновидного досвіду, не лише розширює технічний арсенал актора, але й змінює саму природу театральної освіти. Він сприяє формуванню актора-дослідника, здатного мислити тілом, відчувати час як матерію, а сцену – як середовище живої присутності.

⁵ Барба Е. Паперове каное. Путівник по театральній антропології / пер. з англ. М. Шкарабана. Львів: Літопис, 2001. 288 с.

⁶ Брук П. Нитки часу / пер. з англ. Є. Мірошниченко. Київ: ArtHuss, 2026. 240 с.

⁷ Гротовський Є. Театр. Ритуал. Перформер / пер. з польс. Б. Козака та інш. Львів: Літопис, 2008. 186 с.

Експеримент у «Сні Лакшмі» продемонстрував, що педагогіка акторської майстерності може стати формою театрального дослідження – лабораторією, де народжується нова чутливість до світу. Практичні результати проєкту – не лише вистава, а й трансформація учасників, які здобули досвід глибокої внутрішньої присутності. Театр у цьому розумінні – це педагогіка пробудження, а сон – метафора пізнання.

Педагогіка акторської майстерності як експеримент зі сном і реальністю відкриває нову методологію театрального навчання. Вона поєднує філософію досвіду, тілесну свідомість і мистецтво сновидіння. Вистава «Сон Лакшмі» демонструє, що педагогічний процес може бути художньою подією, а театр – простором між реальністю, що зникає, і сном, який пробуджує.

АНОТАЦІЯ

Стаття присвячена переосмисленню педагогіки акторської майстерності як простору експерименту з межами сну, реальності та сценічного буття. На матеріалі вистави «Сон Лакшмі» за текстом Оксани Танюк і Сергія Труша (режисер Мирослав Гринишин, Національний центр театрального мистецтва ім. Леся Курбаса) проаналізовано процес перетворення театральної дії на лабораторію сновидіння, у якій педагогічна практика виходить за межі раціонального навчання і стає формою досвіду пізнання.

Мета дослідження полягає у виявленні педагогічних можливостей театру як середовища внутрішнього експерименту, де актор набуває досвіду існування у стані між сном і пробудженням, між реальністю та її зникненням. Методологічно стаття спирається на феноменологічний підхід, тілесно-орієнтовану педагогіку та театральну антропологію, що дозволяє розглядати акторську присутність як процес становлення свідомості через тіло. Розкривається чотиричастинна структура сновидного досвіду актора: театр як лабораторія сновидіння – простір педагогічного пошуку, де актор навчається спостерігати, а не демонструвати; сон як педагогічний метод – стан довіри до підсвідомого, у якому навчання стає процесом відкриття; реальність, котра зникає – момент педагогічного прозріння, у якому актор навчається бути у несталості; тілесна поетика як мова сну – система невербальних засобів, через які відбувається формування внутрішнього смислу.

У статті обґрунтовано, що педагогіка акторської майстерності у сучасному театрі трансформується у практику сновидного мислення, де тіло стає інструментом філософського пізнання, а навчальний процес – формою духовного і художнього досвіду. Театр у цьому контексті розглядається як методологічна лабораторія свідомості, у якій стираються

межі між педагогом і учнем, між дією і спогляданням, між мистецтвом і життям. Зроблено висновок, що подібні експерименти актуалізують нову педагогічну парадигму – педагогіку стану, яка формує акторську присутність не через техніку, а через чуттєву, тілесну, сновидну присутність у світі.

Література

1. Арто А. Театр і його двійник / пер. з франц. Р. Осадчука. Київ : Видавництво Жупанського, 2021. 280 с.
2. Барба Е. Паперове каное. Путівник по театральній антропології / пер. з англ. М. Шкарабана. Львів : Літопис, 2001. 288 с.
3. Брук П. Нитки часу / пер. з англ. Є. Мірошніченко. Київ : Видавництво ArtHuss, 2026. 240 с.
4. Готовський Є. Театр. Ритуал. Перформер / пер. з польс. Б. Козака та інш. Львів: Літопис, 2008. 186 с.
5. Курбас Л. Філософія театру. Київ: Видавництво Соломії Павличко “Основи”, 2001. 917 с.
6. Фройд З. Тлумачення снів / пер. з англ. В. Чайковського. Київ : Видавництво Фоліо, 2025. 608 с.
7. Юнг К. Людина та її символи / пер. з англ. Є. Хмари. Київ : Центр навчальної літератури, 2022. 435 с.
8. Юнг К. Спогади, сновидіння, роздуми / пер. з англ. Є.Хмари. Київ : Центр навчальної літератури, 2024. 360 с.

Information about the author:

Hrynyshyn Myroslav Vasylyovych?

Associate Professor, Honored Artist of Ukraine,
Head of the Department of Musical and Performing Arts
Boris Hrinchenko Kyiv Metropolitan University
18/2, Bulvarno-Kudryavska Str., Kyiv, 04053, Ukraine