

7. Lytvyn, M. & Naumenko, K. (1990). *Istoriia halytskoho striletstva* [The history of Galician shooting]. Lviv, p.12. [in Ukrainian].
8. Mykhalchyshyn, Ya. (1982). *Z muzykoiu kriz zhyttia* [With music through life]. Lviv: Kameniar, p.37. [in Ukrainian].
9. Podufalyi, V. (1990). *Povik ne ziviane: spivanyk* [The age is not fading: the book of songs]. Ternopil, 86 p. [in Ukrainian].
10. Salyha, T. (1992). *Striletska holhofa* [Sagittarius Golgotha]. Lviv: Kameniar, p.126. [in Ukrainian].
11. Stuparyk, B. (1998). *Natsionalna shkola: vytoky, stanovlennia* [National School: Origins, Becoming]. Kyiv, pp.89,136. [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 19.11.2018

УДК 792.028

DOI:

Алла Медведєва, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри тележурналістики та майстерності актора факультету кіно і телебачення Київського національного університету культури і мистецтв

ТЕОРЕТИЧНІ КОНЦЕПЦІЇ АНАЛІЗУ СЦЕНІЧНОГО ОБРАЗУ АКТОРА

Стаття розкриває теоретичні концепції з проблеми аналізу сценічного образу в процесі професійної підготовки актора. Виявлено, що досліджене питання набуває актуальності, як системи з основними інтегральними елементами, якими повинен володіти актор на сцені. Проведено аналіз теоретичних праць вітчизняних науковців, який свідчить, що у контексті дослідження розглянуте питання є актуальним та вагомим щодо висвітленого поняття. Можна відзначити актуальність цієї проблематики у переломленні до проблем сценічного мистецтва актора ці питання залишаються важливими в усі періоди історичного розвитку.

Ключові слова: актор; сценічний образ; творчість; мистецтво; маска.

Лит. 5.

Alla Medvedyeva, Ph.D.(Arts Studies), Associate Professor of the Television Journalism and Acting Department, Faculty of Film and Television Kyiv National University of Culture and Arts

THEORETICAL CONCEPTS OF ANALYSIS OF THE STAGE IMAGE OF THE ACTOR

The article reveals the theoretical concepts on the problem of analyzing the stage image in the process of the actor's professional training. It was found that the investigated issue becomes actuality, as systems with main integral elements, which should possess the actor on the stage. The analysis of the theoretical works of domestic scientists was conducted, that testifies that in the context of the research the considered issue is relevant and important in relation to disclosure concept. It has been found out that the actor as a cultural phenomenon is a topic that goes beyond theatre studies and art studies. It needs a philosophical-aesthetic, general psychological and cultural-historical consideration. The formation of an actor is impossible without taking into account the socio-cultural factors, in particular such as social needs, ideology, aesthetic values, and norms of social behavior. In certain historical conditions of the existence of art they form as methods of artistic activity, and standards of perception and personal installations of the artist. Thus, the complex study of the actor's personality, the essence of his social and psychological characteristics, and his understanding of the phenomenon of human culture are topical issues of modern theatre studies and cultural studies. In respect of the problem of the actor's stage art, these issues remain important in all periods of historical development.

It is possible to note the relevance of this theme in the reversal of the problems of the actor's stage art, these issues remain important in all periods of historical development.

Keywords: an actor; stage image; creativity; art; a mask.

Постановка проблеми. Сучасна теорія сценічного мистецтва потребує пошуку концепцій, за допомогою яких акторську творчість у театрі і на естраді можна було б обґрунтувати фундаментально, та менш метафорично. Один з можливих, і на наш погляд, перспективних шляхів такого пошуку – об'єктивний аналіз сценічного образу як системи, основними “інтегральними” елементами якої є сам актор – людина, яка володіє волею до гри,

здатна увітати запропоновану їй ситуацію і за участі глядача діяти в цій ситуації і особлива, тільки на сцені існуюча реальність – роль. Різні модифікації цієї системи залежать від того, що являє собою актор, якою є його роль і як побудований зв'язок між елементами системи, тобто якою є її структура.

Аналіз основних досліджень і публікацій. Найвні наукові праці посідають вагомий місце в теорії й історії світового західноєвропейського,

російського, українського сценічного мистецтва, театральних постановочних систем та ігрових технік М. Абалкіна, А. Баканурського, Ю. Барбоя, Ж.-Л. Барро, Е. Бутенко, Б. Варнаке, Г. Вільсона, С. Волконського, А. Гвоздева, С. Гіпсіуса, М. Горчакова, Є. Гротовського, С. Клітіна, П. Когана, Е. Крега, К. Леві-Стросса, Л. Мархасьова, С. Мокульського, М. Молодцової, С. Образцова, О. Рубба, Й. Хейзинга, Г. Емихена та ін.

Слід зауважити, що професійне навчання актора є проблемою, якій приділяють значну увагу діячі театрального мистецтва ще від часів виникнення у Давньому Римі професійних театрів. Від I ст. до н. е. у Римі відкривали спеціальні акторські школи. Одну з таких відвідував Цицерон з метою вдосконалення красномовства. За часів Римської імперії сформувалися головні уявлення про інструменти акторського ремесла, серед яких основними визнавали – слово, жест, пластику. Вчителі акторської майстерності і самі актори, опановуючи премудрості професії, застосовували певні засоби, однак перевагу надавали природному акторському таланту. Але ні загальної системи, ні концепції, ні методики акторського мистецтва, окрім використання постійної маски персонажа, створено не було, хоча в античному театрі маска – головний інструмент майстерності виконання образу, який забезпечує розвиток словесної і фізичної дії. Слід сказати, що маска відрізняється від немаски артиста не тільки відповідною сталістю; вона сама є особливого роду художнім створінням, інакше кажучи, матеріалом, але не матеріалом, для побудови персонажу, а матеріалом складного, цілісного і розгалуженого сценічного художнього образу [1, 40]. Отже, **метою** нашого дослідження є розкриття теоретичних концепцій з проблеми аналізу сценічного образу в процесі професійної підготовки актора.

Вклад основного матеріалу. На необхідності науково обґрунтувати питання красномовства наголошував ще у добу Відродження англійський поет Абрахам Фронс. У трактаті “Аркадська риторика” він приділив увагу силі голосу, мові та словесній дії, яку підтримує фізична – пластика, жест, аби посилити ефект мовлення. Таке питання, було важливим, на початку формування методики ефективного виступу оратора. Методика сприяла створенню системності професійного акторського ремесла, просування вперед якого пов’язують з ім’ям Джона Булвера (1803 – 1873) – англійського вченого натурофілософа, автора двох трактатів про жести і жестикуляцію. Йому належить визначення початків опанування семіотики –

теорії знаків та знакових систем, які систематизував за принципом розподілу виразності жестикуляції. Д. Булвер визначив положення рук для показу обурення, несхвалення, благословення, примирення, запевнень, шанобливості, стурбованого роздуму тощо. Ці спостереження, зафіксовані Д. Булвером у таблицях, близькі до умовного театру Давнього Сходу з його “ієрогліфами” сценічної пластики, системою відповідних емоційних станів і визначення дії. Вони замінюють детальний опис та сприяють легкому засвоєнню прийомів сценічної дії. Відтак Д. Булвер наблизився до відкриття “формули” майстерності актора.

Надбанням стала праця монаха ордену Ісуса Франциска Ланга “Розмірковування про сценічну гру з пояснювальними малюнками і деякими спостереженнями за драматичним мистецтвом. З додаванням при цьому символічних образів в застосуванні до сценічної постановки й театрального костюма”, у якій він підсумував результати акторської практики того часу. Йому належать своєрідні “закони руху рук і ніг” та інші обов’язкові, на його думку, правила зовнішнього вираження конкретних внутрішніх переживань. Про докладність розгляду цієї тематики свідчать назви глав його праці: “На яких засадах заснована сценічна гра і які частини тіла повинні бути найбільш до неї пристосовані”, в якій він описує всі частини людського тіла; “Про стопи і ноги”, де розбирає постановку ніг, сценічна хода; “Про коліна, стегна, лікті і кінцівки рук”, де наведені точні вказівки, як варто тримати руки”.

У ході нашого дослідження доцільно сказати, що “Тренінг” Ланга полягає в “стараних заняттях цими вправами, завдяки чому пальці шляхом довгих і наполегливих занять привчаться добре виконувати свою роль і зображувати будь-яку виведену на сцену особу правильно і в той же час красиво”. За Ф. Лангом, кожен актор мав “спостерігати, якої міміки обличчя та очей, за його поняттям, вимагає той чи інший душевний стан. І, перш ніж перейти до відтворення цього стану на сцені, хай сам пристосується до нього. Нехай серйозний актор обговорить, що, здавалося б, повинні виражати очі в розмові, і нехай він привчить їх до того ретельними вправами” [3, 265].

Так, розглядаючи складові системи професійної діяльності актора, Ф. Ланг висловив важливу думку про те, що регламентація, знаковість рухів може викликати відповідні почуття у актора, пробуджувати його пристрасть. Відтак роботу Ланга вважають однією з перших семіотичних досліджень сценічного мистецтва актора.

Слід також зауважити, що суттєвий внесок у театральну справу зробив сучасник Ф. Ланга Дені Дідро – французький філософ-просвітитель, драматург, енциклопедист. Концепція творчості актора, викладена ним у творі “Парадокс про актора”. Сценічна теорія Д. Дідро спрямована проти крайнощів акторського суб’єктивізму, індивідуалізму, який, на його думку, заважає актору вивчати людську природу та суспільне життя. Вчений стверджував, що актор повинен мати “холодну голову”, “абсолютний” самоконтроль, свідомий технічний розрахунок, щоб викликати у глядача реакції, які відповідають певному образу. Дені Дідро бачив мету театру, як і всіх інших мистецтв, у створенні “ідеальних образів”. Він вважав, що актор не повинен “грати свій особистий характер”, бо це призводить до примітивізму у акторському ремеслі. У цьому Д. Дідро близький до естетичних позицій Г.Е. Лессінга – просвітника і драматурга. При цьому Д. Дідро не заперечував акторського натхнення, і не наголошував на акторській техніці. Говорячи про “холодну голову” актора, він мав на увазі своєрідний творчий “холод”, що виражається у величезній творчій праці, яка передує створенню образу.

У ході нашого дослідження з’ясовано, що першою конкретною і змістовною концепцією роботи актора у сценічному мистецтві є практичний посібник Франсуа Дельсарта (1811 – 1971) – французького співака, вокального педагога і теоретика сценічного мистецтва – “Міміка. Характер. Жести”. Основні положення теорії Ф. Дельсарта виклав у праці “Сценічне виховання жесту (за Дельсартом)” С. Волконський. “Мистецтво є знанням тих зовнішніх прийомів, завдяки яким розкриваються життя, душа і розум – уміння володіти ними і вільно направляти їх. Мистецтво є знаходженням знаку, відповідного сутності” [2, 3]. Ф. Дельсарт наголошує на індивідуалізації жесту, підкреслює необхідність “вивчати душу героя” і від цього “йти до руху”, закони та напрями якого розбирати окремо. Дуже сучасно звучить висловлене автором положення про відправну і кінцеву точку жесту. Отже, Ф. Дельсарт здійснив важливу роботу з систематизації рухів виконавця сценічного мистецтва. Його система мала значний вплив на театральне мистецтво.

Аналізуючи сценічний образ як систему роботи з актором, слід зазначити, що у розвиток теорії сценічного образу вагомий внесок, який накопичив протягом творчої діяльності, зробив відомий російський режисер К. Станіславський (Алексєєв, 1863 – 1938). Його висновок щодо необхідності переглянути процес створення

сценічного образу, а саме активізувати цей процес пошуком відповідної дії і, насамперед, зовнішньої, фізичної дії, сприяв розробленню ґрунтовної концепції прогресивної системи та оригінального методу роботи актора над образом.

Відтак К. Станіславський переглянув старі засоби творчості і знайшов нові шляхи в акторському мистецтві. Одним із питань, яке поставив та практично вирішив режисер, було опанування внутрішнього життя ролі через її зовнішній, матеріальний прояв, через логіку дії та поведінки людини, що як нитку, розплутує складний клубок людських відносин. Як писав К. Станіславський – “Знайти потрібний для кожного сценічного образу ключ, розкрити потрібну для нього гаму – таке завдання постає перед новим актором. Лише оволодівши досконало внутрішньою і зовнішньою технікою, актор стане справжнім художником-майстром свого мистецтва” [5, 201]. Для режисера фізична сутність актора була нерозривно пов’язана з його духовною субстанцією, яка, в свою чергу, теж мала певний зовнішній вигляд і дієвість, виявлену через почуття і волю людини. Майстерність актора полягає в умінні володіти духовною субстанцією як інструментом технології для створення мистецького твору, тому що у повсякденному житті людини психічний стан відтворюють засоби фізичної дії шляхом злиття чуттєвого та дієвого апаратів.

К. Станіславський намагався проникнути у тонкі внутрішні переживання, адже фізична дія, на відміну від психічної, піддається фіксації, вона матеріальна, її видно. Окрім того, фізична дія пов’язана з іншими елементами: немає фізичної дії без бажання, прагнення, вимислу, уяви, в якій не було б тієї або іншої мислимої дії. Неможлива і фізична дія і без віри в її справжність, і без відчуття в ній правди. Усе це свідчить, на думку К. Станіславського, про близький зв’язок фізичної дії з усіма внутрішніми елементами “самопочуття” актора.

Зв’язок фізичної і психологічної сторони життя людини, зв’язок зовнішнього й внутрішнього, є законом природи, який став основоположним у всій творчій роботі К. Станіславського. З’ясувавши на практиці, що “глибокі душевні таємниці” розкриваються, коли внутрішні і зовнішні переживання артиста відбуваються за встановленими законами природи, К. Станіславський сформулював свій метод роботи над виставою і роллю, як метод дійового аналізу. “Новий секрет і властивість цього прийому створення життя людського тіла ролі полягала в тому, що найпростіша фізична дія при реальному втіленні

на сцені примушує артиста створювати за його власним спонуканням усілякі вигадки уявлення, запропоновані обставини, “як би”. Якщо для однієї найпростішої фізичної дії потрібна така велика робота уяви, то для створення цілої лінії життя ролі необхідний довгий безперервний ряд вигадок і запропонованих обставин, власних і всієї п’єси. Їх можна зрозуміти і досягти лише за допомогою глибокого аналізу, що здійснюється за рахунок всіх душевних сил творчої природи. Мій прийом звичайно, сам по собі викликає такий метод. Цю нову, щасливу властивість природного невимушеного самоаналізу я і зазначив”, – доводив режисер [4, 364].

Отже, за системою К. Станіславського, перевтілення – єдиний шлях створення образу, характеру на сцені. Перевтілення – це подолання дистанції між актором-виконавцем і створюваним ним образом, де перевтілитися – означає осягнути, прийняти і “пронести” протягом сценічного життя ролі деяку іншу структуру, деякий “інший стан”. При цьому, інше усвідомлене як “своє власне” є вмінням актора “стати іншим”, залишаючись собою.

У **висновках**, слід сказати, що ігрове перевтілення за допомогою маски є засобом ідентифікації зі своєю соціальною роллю, атрибутом статусу і престижу, фактором впливу на психіку людини, чинником спілкування та актуалізації. Досвід театральної думки і театральної практики ХХ ст. нині вже не обмежується тільки уявою про перевтілення, як було в першій третині минулого століття, але є розумінням художнього образу як результату зустрічі між актором та роллю: такий “синкретизм” сьогодні здається передбачуваною абстракцією.

Протягом останніх десятиліть естетика сценічного перевтілення, способи існування актора в образі еволюціонували в бік злиття актора з втіленим персонажем. Це відбувалося в силу різноманітних об’єктивних причин і обставин, серед яких чільне місце належить впливу кінематографа, з його докладною виразністю і абсолютною достовірністю крупних планів, невідвертістю або нещирістю акторів. В таких умовах звичною є відмова від сценічної характерності, але значною є вірогідність, що на новому витку розвитку театрального мистецтва, такий стан може змінитися. Йдеться не про повернення до уявлення, зовнішньої характерності образу, а про те, що нею прикривають, ховають під нею: практичну роботу режисера з актором над поняттям “зерно” ролі, характером; спільні пошуки обов’язкової внутрішньої характерності

актора в ролі, виразній у зовнішньому прояві. Адже створення сценічного образу – привід для особистої відвертості та самовираження актора. У здібності актора до передбачуваних засобів існування в спектаклі і ролі, можливості створити цілу галерею сценічних характерів виявляється масштаб особистості актора-художника в мистецтві.

Слід сказати, що процес сценічної творчості, шлях до образу і людського характеру на сцені починається з образу і характеру самого артиста. Актор не може прийти до створення людського “я”, людської особистості, без “особистої змістовності” та самоцінності сценічної індивідуальності, масштабу, своєрідності особистості. В останні роки виникла проблема результату роботи актора над роллю, суть якої полягає не в площині помилок або недоробок у процесі роботи, а в марнотратстві сил на старті. Роль залишається не зіграною, власне не створеною у бажаному обсязі не тому, що не вибудована, а тому, що вихідні дані виконавця не є достатніми. Його особистість, індивідуальність не така глибока, тонка, цікава і неповторна, як того потребує ситуація. Відтак основним завданням сучасного театру стає виховання особистості актора як художника і громадянина, “персоналія” якого є матеріалом для творчості. Індивідуальність створює неповторне.

Довіра до особистості актора, зацікавленість у його людській змістовності є етичним виправданням акторської професії. Визнання за актором права на самостійну творчість, на рівноправне співробітництво (співавторство, співтворчість) у роботі над роллю з автором п’єси і режисером вистави. Цінним є той актор, який не грає, а живе роллю. Життя образу можна донести до глядача тільки добре знаючи його. Йдеться про використання вигаданого образу як трампліна, інструмента, що дає змогу проникнути в глибини прихованого під повсякденною маскою, сягання в інтимні пласти індивідуальності для принесення їх “у жертву”. Про вихід за рамки звичного, яке не зачіпає ні актора, ні глядача, коли той приймає акторський випад як звернення до себе, щоб відповісти так само. Найчастіше це викликає заперечення й обурення, тому життєві вчинки людей служать здебільшого для приховування правди як від інших, так і від себе собою. Здійснення акту саморозкриття вимагає від актора мобілізації його душевних і фізичних сил, бо тільки так він досягає стану готовності втілити в життя активний самовияв.

Отже, актор і роль є повноцінними формами, які входять до структури єдиного цілого.

Незважаючи на складний зміст ролі, вони формують образ та структуру. Роль, система художнього сценічного образу, головним творцем якого є актор, принципово не зведена до будь-яких зовнішніх елементів виразності, що входять до її складу. Тому, не випадково маска у найвищому її прояві полишила театральне дійство як засіб художньо-творчої конкретизації образу і займає головне місце у роботі актора над створенням сценічного образу.

ЛІТЕРАТУРА

1. Актор. Персонаж. Роль. Образ: Сб. науч. тр. – Ленинград.: ЛГИТМиК, 1986. – 168 с.
2. Волконский С. М. Выразительный человек. Сценическое воспитание жеста (по Дельсарту). / Сергей Михайлович Волконский. – СПб.: Аполлон, 1913. – 233 с.
3. Гиппиус С. В. Тренинг развития креативности. Гимнастика чувств. / Сергей Васильевич Гиппиус. – СПб.: Речь, 2001. – 346 с.
4. Станиславский К. С. Собрание сочинений. В 8 т. Т. 8. Письма. 1918–1938. / ред. коллегия М. Н. Кедров (глав. ред.); сост. и коммент. А. П. Григорьевой; ред. В. Я. Виленкин. – М.: Искусство, 1961. – 614 с.
5. Станиславский К. С. Собрание сочинений. В 8 т. Т. 3. Работа актера над собой, Ч. 2. Работа над собой в творческом процессе воплощения. Дневник ученика. / ред. коллегия М. Н. Кедров

(глав. ред.) В. Н. Прокофьев; подгот. текста, вступ. ст. и примеч. Г. В. Кристи. – Москва.: Искусство, 1955. – 502 с.

REFERENCES

1. *Akter. Personazh. Rol. Obraz* (1986). [Actor. Character. Role. Image]. Leningrad, 169 p. [in Russian].
2. Volkonskiy, S. M. (1913). *Vyrazitelnyy chelovek. Stsenicheskoe vospitanie zhesta (po Delsartu)* [Expressive people. Stage nurturing gesture (Delsarte)]. St. Petersburg: Apollon, 233 p. [in Russian].
3. Gippius, S. V. (2001). *Trening razvitiya kreativnosti. Gimnastika chuvstv* [Development of creativity training. Gymnastics senses]. St. Petersburg: Rech, 346 p. [in Russian].
4. Stanislavskiy, K. S. (1961). *Sobranie sochineniy. V 8 t. T. 8. Pisma. 1918 – 1938.* [A collection of works in the 8th volumes. The 8th volume. Letters. 1918–1938]. Moscow: Iskustvo, 614 p. [in Russian].
5. Stanislavskiy, K. S. (1955). *Sobranie sochineniy. V 8 t. T. 3. Rabota aktera nad soboy, Ch. 2. Rabota nad soboy v tvorcheskom protsesse voploshcheniya. Dnevnik uchenika* [A collection of works in the 8th volumes. The 3rd volume. Work of the actor on himself, Part 2. Work on himself in the creative process of realization. The student's diary]. Moscow: Iskustvo, 502 p. [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 16.11.2018



“Мистецтво навчання є мистецтво пробуджувати в юних душах допитливість і потім задовольняти її”.

*Анатоль Франс
французький прозаїк*

“Добрі слова залишають в душах людей прекрасний слід. Вони пом’якшують, втішають і зціляють серце того, хто їх чує”.

*Блез Паскаль
французький філософ, письменник*

“Пізнання починається з подиву”.

*Арістотель
давньогрецький філософ*

