

ОПТИМІЗАЦІЯ КОМУНІКАТИВНИХ ЗДІБНОСТЕЙ АКТОРІВ ДРАМАТИЧНОГО І БАЛЕТНОГО ТЕАТРУ ЗА ДОПОМОГОЮ СЦЕНІЧНОГО ЖЕСТУ

В статтє рассматривается структура сценического жеста, синтезирующего элементы внутренней и внешней техники артиста. Автор доказывает ключевое значение сценического жеста в процес се наиболее точного прочтения сценического образа артистом драматического и балетного театра.

Ключевые слова: театрально-хореографическое образование, драматический театр, сценический жест.

До вивчення сценічного жесту зверталися такі видатні драматичні режисери, як Ф.Дельсарт, В.Е.Мейєрхольд, К.С.Станіславський, М.Чехов. Балетмейстери, навпаки, приділяли увагу танцю як такому, не зупиняючись детально на сценічному жесті. Разом з тим глибоке прочитання сценічного образу вимагає від майбутніх акторів музичного театру володіння сценічними жєстами як прояву їх комунікативних здібностей і художньої майстерності.

Відомий французький педагог і теоретик сценічного руху Франсуа Дельсарт стверджував, що жест, звільнений від умовності і стилізації, здатний правдиво передавати всі нюанси людських переживань. Його ідеї отримали розповсюдження на початку ХХст. після того, як були художньо реалізовані двома американськими танцівницями: Л.Фуллер і А.Дункан. Танець «Серпантин» Л. Фуллер будувався на ефектному поєднанні вільних рухів тіла, стихійно породжуваних музикою, і костюма - величезних покривал, що розвіваються, освітлених різнокольоровими прожекторами. Айседора Дункан заснувала новий напрям в хореографії, «танець майбутнього», повернений до природних форм, вільного від театральних, історичних і побутових умовностей. Імпровізаційність, танець босоніж, відмова від традиційного балетного костюма, звернення до симфонічної і камерної музики - всі ці принципові нововведення А.Дункан зумовили шляхи розвитку танцю модерн, пошуку нових підходів до використання жесту в імпровізації.

Але коли ж з'явився *сценічний жест*, і чи завжди йому надавалася в драматичному мистецтві належна увага? В 1727 році в Мюнхені видається книга «Міркування про сценічну гру з малюнками пояснень і деякими спостереженнями над драматичним мистецтвом твору батька ордена Ісуса Франциска Ланга». Ф.Ланг проаналізував безліч акторських традицій та обґрунтував закони «руху рук і кистей» та інші обов'язкові, на його думку, правила зовнішнього вираження кожного внутрішнього переживання: «При здивуванні слід обидві руки підняти і прикласти до верхньої частини грудей, долонями до глядача... При виразі огиди треба, повернувши лице в ліву сторону, протягнути руки, злегка піднявши їх, в протилежну сторону, як би відштовхуючи ненависний предмет. Для вираження горя і смутку потрібно з'єднати руки пальці в пальці і підняти їх... Волаючи, ми скромно протягуємо руки доверху...» [3, 37].

Тренінг Ланга полягав в «сумлінних заняттях цими вправами, завдяки чому пальці привчаються шляхом довгих і наполегливих занять добре виконувати свою роль і здатні зображати особу, що виводиться на сцену, правильно і в той же час красиво» [4,19]. Необхідно, за Ф.Лангом, щоб кожний актор «зробив спостереження, якої міміки обличчя і очей, за його поняттям, вимагає той або інший душевний стан. І перш ніж перейти до уявлення або навчання на сцені, хай він сам пристосується до нього» [3,20].

Цей великий трактат супроводжувався додатком інструктивних малюнків, поз, жестів і міміки. Його перекладали різними мовами, і сто років актори користувалися ним як найбільш авторитетним довідником. Думається, що його роль не вичерпана і сьогодні в епоху синтезу мистецтв.

Дотичними до змісту трактату Ф.Ланга є різноманітні «Допомоги для артистів» та «Принципи сценічного мистецтва». Звичайно, в них не було описів стародавніх штампів, вони навіть аналізували «правила природності», але по суті, правила ці зводилися до вимоги не виявляти перед глядачем внутрішньої порожнечі.

Великий вплив на розвиток сценічного жесту мала теорія Франсуа Дельсарта, паризького професора співу і декламації (1811-1874), з якою знайомився й К.С.Станіславський. Ця теорія була представлена А.Жиродє, викладачем музики і декламації національної консерваторії і опери й мала назву: «Міміка. Характер. Жест. Практичне керівництво. За системою Ф.Дельсарта. В допомогу

виразу відчуттів. Вона містила 250 зображень, оригінальних малюнків, гравірованих по міді Гастоном ле Ду і портретом автора, зробленим Е.Дуезом.

Міміка, характер, жести - що ж про ці важливі акторські «засоби виразу почуттів» повідомляє нам теорія Дельсарта? Розділи змісту книги такі: «Теорія методу (Філософія системи. Визначення естетики. Визначення єства: життя, розум і душа і т.д.) Мова міміки (Перелік мімічних чинників). Про жест (Порядок черговості вправ). Семіотика (Втілення мімічних чинників: Око. Віко. Погляд. Брова. Рот. Ніс. і т.д.). Статика. Динаміка». Як пише укладач, продовжуючи ідеї Ланга, Франсуа Дельсарт прагнув пов'язати мистецтво з найбільш піднесеними властивостями людської душі і в наступних коротких словах сформулював завдання предмета викладання: «Мистецтво - є матеріалізація Ідеалу та Ідеалізація матерії».

Укладач уточнює: «Людина відчуває, роздумує, жадає через принципи або єства: Життя, Розум, Душа. Життя - це уособлення душевної плотської сили. Розум - це уособлення вразливих житейських чеснот. Ці три принципи, хоч вони і різні, не можуть існувати один без іншого, формулюючи в своїй єдності наше Я» [3,78].

Після такого теоретичного кредо йдуть наукоподібні формули, креслення і висновки. Форми і органічні вирази стану буття по жанрах: концентричному, нормальному і ексцентричному. У практичній частині представлені малюнки, гравіровані на міді. Тут є все: положення схрещених рук, основні положення тіла, зразки пристрасних жестів, гармонійна динаміка рухів і багато іншого.

Франсуа Дельсарт узагальнив багатовікову акторську практику вираження «середньоарифметичних» «душевних станів». Проте в даному трактаті не було спроби визначити, що таке істинні відчуття і як вони впливають на майстерність актора. Зберігалася традиція розглядати відчуття і емоції узагальнено, незалежно від характеру даного образу ролі, певних обставин життя в конкретній п'єсі.

Рішуча боротьба проти схематичного відображення душевних станів повів К.С.Станіславський. Великий реформатор шукав шляхи для створення такого самопочуття (і на цій основі самовизначення) актора на сцені, яке, за його словами, створює сприятливий ґрунт для появи натхнення; воно не є випадковим, а створюється за «замовленням» самого артиста.

В книзі «Моє життя в мистецтві» К.Станіславський визнає, які «давно відомі істини» він заново відкрив для себе. Він згадує, як йому вдалося зрозуміти і відчути одну творчу особливість, властиву всім великим акторам - Ермоловій, Дузе, Сельвіні, Шаляпіну і багатьом іншим: у момент творчості у цих артистів була відсутньою зайва м'язова напруга, весь апарат підкорявся наказам волі, а велика загальна зосередженість в сценічному дійстві відволікала від страшної чорної діри сценічного порталу. К.С.Станіславській говорив: «Все в праці мистецтва зводиться до одного: зробити важке звичним, звичне легким і легке прекрасним» [7]. Ці теоретичні положення повною мірою стосуються й балетного мистецтва.

Часто прийоми балету, акторські пози і жести йдуть по зовнішній, поверхневій лінії; вони не передають життя людського духу сценічних героїв. А глядачу завжди цікаво спостерігати за справжніми відчуттями і переживаннями. Як зробити, щоб акторські умовності, пози і жести були справжніми і змогли передати всю повноту відчуттів героїв спектаклю? К.Станіславський в своїй роботі «Пластика» пропонує пристосувати будь-який акторський рух до виконання будь-якого практичного завдання для того, аби виявити внутрішні переживання. Тоді жест перестане бути просто жестом і перетвориться на продуктивну і доцільну дію.

У деяких артистів пластика стала природною, властивістю, другою натурою. Такі артисти балету або драми не танцюють, не грають, а діють, і не можуть це робити інакше, ніж пластично. Їхня енергія, що виходить з глибин серця, проходить по всьому тілу, щоб розбудити в собі творчу дію. Жест у таких виконавців народжується як би сам по собі.

Як досягти такої майстерності? По-перше, артисту необхідно привертати свою увагу до руху внутрішньої енергії. По-друге, треба навчитися відшукувати в собі затиски. М'язовий затиск - це застигла рухова енергія. Енергія рухається не тільки всередині актора, але й виходить з нього. Тому важливо, щоб увага супроводжувала енергію безперервно, тоді актор зможе досягти нескінченної лінії, такої важливої у мистецтві. *Безперервність цієї нескінченної лінії* необхідна в багатьох мистецтвах. «Саме мистецтво зароджується у ту мить, коли створюється безперервна лінія звуку, голосу, малюнка, руху. Поки існують окремі звуки, викрики, нотки, вигуки замість музики, або окремі смикання замість руху - не може бути мови ні про музику, ні про спів, ні про живопис, ні про танець, ні про архітектуру, ні про сценічне мистецтво» [7].

Михайло Чехов у своїй лекції «Про п'ять принципів внутрішньої акторської техніки» говорив, що актору необхідно володіти технікою акторської майстерності і викликати в собі певні

сценічні почуття та емоційну пам'ять. Для того, щоб актору збудити в собі такі почуття, потрібна певна психологічна підготовка. «Всі ми розуміємо, як важливо мати добре розвинене, слухняне нашій психіці тіло, що відгукується на її накази. Дуже важливо, щоб наше тіло могло передавати наші переживання глядачам, щоб воно знаходилося у повній гармонії з психікою і душею» [3,104]. М.Чехов акцентував увагу на тому, що актор повинен розвивати своє тіло зсередини, за допомогою психіки, а не тільки зовнішніми засобами. Це означає, що всі фізичні вправи важливо розуміти і виконувати як вправи психофізичні. При виконанні будь-якої фізичної вправи потрібно мати на увазі її психологічний аспект. І ось тут з'являється можливість використовувати психологічний жест, який перетворює фізичні вправи на психофізичні.

Психологічний жест - це вираз у стислій формі всієї ролі або якоїсь її частини. Без включення духу психологічний жест не міг би виникнути. «Жоден витвір мистецтва не виник би в нашому світі, якби не було творчої сили нашого духу, який об'єднує, переплавляє і робить висновки. Адже основний принцип мистецтва - синтез, а не аналіз», - стверджує Чехов [3,105].

Жест має величезне значення як один з основних провідників змісту, який виражає думки і почуття, внутрішній стан героїв. Ще стародавні греки і римляни високо цінували мистецтво жестикуляції не тільки у виступах великих акторів, але й в ораторському мистецтві. У звичайному житті наша мова завжди підкріплюється жестами, наші руки разом із словом виражають відчуття і переживання.

Театральний жест відрізняється від побутового, хоча народжений і обумовлений ним. Театральний жест завжди більш рельєфний, чіткий, об'ємний, обов'язково символічний. Універсальний закон асоціативної пам'яті пов'язує думку з думкою, річ з річчю, річ з думкою, слова - з думками і речами. Коли ці зв'язки, народжувані спочатку підсвідомістю, осмислюються, людина прагне назвати, описати їх або виразити якимось іншим чином, наприклад, малюнком або жестом.

Отже, жест – це символ або знак якоїсь іншої реальності. Символ відрізняється стабільністю, цілісністю і особливим рівнем узагальнення: він повинен бути коротким, досяжним, не повинен «розсипатися» на безліч деталей. Символи в обряді і ритуалі є моделлю роздуму про природу і соціальне життя. Вони несуть в закодованому вигляді глибокі знання. Драматичний театр, балет, опера або інший вид сценічного мистецтва є реальністю зі своїми законами і взаєминами. Сценічний жест - символ театральності, персонажу, його характеру.

Мистецтву виразного жесту можна вчитися у живописців. Особливо багато сценічних жестів на картинах Леонардо да Вінчі. На його картині «Темна вечір» всі тринадцять фігур застигли у переривчастому русі. Через жести, які абсолютно точно передають думки і відчуття, глядач розуміє суть того, що відбувається. Обличчя, руки і тіла художник геніально наситив граничною виразністю, що дозволяє нам вчитися мистецтву сценічного жесту.

Проте не лише живописці надавали велике значення жесту. У О.Толстого є такі слова: «В людині я прагну побачити жест, що характеризує його душевний стан, і жест цей підказує дієслово, щоб дати рух, що розкриває психологію... Я завжди шукаю рухи, щоб мої персонажі самі говорили про себе мовою жестів. Моя задача - створити світ і впустити туди читача. А там він вже сам буде спілкуватися з персонажами не моїми словами, а тими ненаписаними, нечутними, які сам зрозуміє з мови жестів». І далі: «Жест - ключ до розуміння людини, а в процесі театральної вистави - ключ до гри актора» [3,189]. Це методологічне положення є свідченням універсальності взаємозв'язків жесту і сили впливу театральної дії на глядача.

Література

1. *Гиппиус В.С.* Актерский тренинг. Гимнастика чувств. – СПб.: Еврознак, 2006. – С.23-50.
2. *Захаров Р.* Сочинение танца. - М.: Искусство, 1989. –С.30-58.
3. *Кафедра хореографии ГИТИСа: вчера, сегодня, завтра.* К 50-летию. - М.: ГИТИС, 1996. – 192с.
4. *Леонардо да Винчи.* Книга о живописи. - М.: Изогиз, 1934. – С.45-46.
5. *Мессерер А.* Танец, мысль, время. - М.: Искусство, 1990.
6. *Сидоренко В.И.* История стилей в искусстве и costume. - Ростов-на-Дону: Феникс, 2004.
7. *Станиславский К.С.* Собрание сочинений / К.С.Станиславский. – М.:Искусство. – т.3.-1955.- С.30-36