

3. *Лактионов О.М.* Структурно-динамічна організація індивідуального досвіду. Автореф. дис. ...д-ра психол. наук: 19. 00. 01. Харків, 2000. 30с.
4. *Ляшенко О.* Художньо-педагогічна інтерпретація музичних творів // Мистецтво та освіта, 1998. №4, С.54-57.
5. *Падалка Г.Н.* Українська філармонія для дітей та юнацтва // Мистецтво та освіта. 1998. №3. С.7-11.
6. *Шип С.В.* Музична форма від звуку до стилю: Навч. посіб. К., 1998. 368с.

Юрій Єлісоченко

ТЕАТРАЛЬНИЙ КОМПОНЕНТ МАЙСТЕРНОСТІ ВИКОНАВЦЯ

Виконавська майстерність педагога, музиканта, словесника, хореографа так чи інакше пов'язана зі сценою, отже, й, з театром. Через те, вона неодмінно містить у собі театральний компонент, вартий окремого наукового дослідження. На жаль, вивченню цієї проблеми у вітчизняній науці приділяють недостатню увагу, про що свідчить відсутність публікацій, присвячених її висвітленню навіть на постановочному рівні.

Мета статті – розкрити *зміст* театрального компонента як на прикладах різних видів і жанрів мистецтва, зокрема музичного, театрального, естрадного, хореографічного, ораторського, так і на підставі результатів його дослідження під час підготовки фахівців мистецько-педагогічного профілю у вищих закладах освіти України. Можливо, таким чином нам вдасться означити дану проблему і привернути до неї увагу науковців.

Зауважимо, що в будь – якому з жанрів мистецтва наявність театрального компонента в майстерності виконавця традиційно сприймається аудиторією як сукупність певних складових елементів його сценічної культури. Так, наприклад, голосне гупання підборами ораторів, що виходять на сцену і тим самим випереджають своє красномовство, свідчать про низький її рівень. Не додають приємних вражень і байдужість на обличчях виконавців – ліриків, і недосяжність та “крутизна” естрадних зірок і багато інших речей, перелік яких міг би бути нескінченним, бо культура, як відомо, складається з безлічі дрібниць.

Незважаючи на суттєві відмінності виконавської майстерності у згаданих вище видах і жанрах мистецтва, зміст театрального компонента має спільні особливості, пов'язані, передусім, з поняттям “театральність” та його елементами – сценічною дією, художніми образами, акторською майстерністю, сценічним мовленням, театральними костюмами, сценічною пластикою та іншими засобами театральної виразності. Окремим із них автор уже присвячував свої публікації [1].

Втім говорити про сучасну театральність без з'ясування її сутності як такої, на нашу думку, було б справою помилковою, науково не обгрунтованою. Отож, розглянемо цю категорію з точки зору феноменологічного аналізу, зазначивши принагідно, що утворилася вона в процесі розвитку театрального мистецтва, а тому є поняттям історичним. Ми ж спробуємо знайти його видові (категоріальні) іманентні, константні характеристики.

Поняття “театральність”, здебільшого, розуміють як яскравість сценічних колоритів, барвистість, карнавальність, розмаїтість, з одного боку, і виразність виконання, майстерність створення художнього образу на сцені та відповідність йому сценічної поведінки виконавця, з іншого. Безперечно, у першому випадку йдеться про зовнішні ознаки, що мають побічне відношення до видовищної сутності театрального мистецтва, у другому, – про внутрішній стан, що характеризує загальну культуру митця. Відтак, стає зрозумілим, чому Вахтангов називав театральність “формою істинного почуття”, Міхоелс – “мовою театру”, а К.С.Станіславський – “відчуттям прекрасного”.

Зазначимо, що поняття “театральність” не містить у собі семантичного негативізму, тому відразу звернемо увагу на відмінність його від поняття “театральщина”, яке

розкриває саме негативні риси, пов'язані, здебільшого, з надлишком театральності. Це такі, як вдавання, ефектність у розрахунку на публіку, зверхність, гіперболізація реальності тощо.

Поміж усіх особливостей, що характеризують поняття “театральність”, є така, на яку варто звернути увагу. Вона виявляється в контакті між виконавцем і публікою і, таким чином, замикає коло виконавської майстерності. Є твір мистецтва, є виконавець цього твору, є аудиторія, що готова сприймати його, і, врешті – решт, визначальним чинником у цьому колі, безперечно, є саме контакт між виконавцем та аудиторією. Напевно тому Б.Є.Захава називав глядача “творчим компонентом театру” і присвятив йому підрозділ своєї монографії [2].

Інколи “знавці” Станіславського закидають з цього приводу, мовляв, а як же бути з “четвертою стіною”, хіба не наголошував великий реформатор на її існуванні?.. У такому випадку доцільно нагадати, що К.С.Станіславський, який відкрив закони сценічної природності, у пошуках шляхів їх впровадження в акторську свідомість неодноразово відмовлявся від окремих своїх попередніх поглядів і стереотипів. Тому такі його постулати як “четверта стіна”, на нашу думку, були швидше необхідною умовою великого експерименту, зокрема й педагогічного, що вчили акторську молодь вгамовувати хвилювання, скутість, допомагали зосередити увагу на почуттях, аби правдиво відобразити на сцені “життя людського духу”. До того ж, на певному етапі розвитку театрального мистецтва вони доводили об’єктивність і необхідність його реформування.

Задля розуміння глибинного змісту поняття “театральність” розглянемо його константні складові. За великим рахунком театр починається з літературної основи – *драматургії*. Не дарма вважають, що в театральному мистецтві вона відіграє першорядну роль. Хороша драматургія – це вже запорука успіху.

Водночас без вдумливої режисури успіх ще не гарантовано. Отже, режисура – це саме те, що відповідає на запитання, як буде поставлена та чи інша вистава на сцені, моделювання своєрідної сценічної реальності. Це побудова цілісного твору мистецтва з найтонших елементів уяви про нього і діючих осіб, передусім, драматурга, режисера, літературного редактора, акторів, художника, балетмейстера, композитора, музичного оформлювача та всіх інших учасників творчого процесу.

Режисура – це сценічне тлумачення драматургічного твору, що відображає громадянську позицію, ідейне і змістове розуміння тексту й підтексту, естетичні ідеали і смаки головного інтерпретатора, тобто режисера, і співучасників інтерпретації – акторів. Саме вони виступають, водночас у багатьох іпостасях, хоча головною, безперечно, є акторська гра, що потребує від них і розуміння сутності драматургії, режисури, декоративно – художнього та музичного оформлення, художнього образу, і дієвої лінії його сценічного життя тощо.

На доказ того, що акторське мистецтво є, насамперед, грою, наведемо принагідно слова видатного нідерландського культуролога Й.Гейзінги, який писав: “Перелічимо ще раз характерні ознаки гри, як вони нам уявляються. Це – дія, що відбувається в певних рамках часу й місця, у видимому порядку, за добровільно прийнятими правилами й поза сферою необхідності чи матеріальної користі. Настрій гри – захоплення і цілковита поглиненість, і він може бути священний чи святковий, залежно від нагоди. Сама дія супроводиться почуттями піднесеності й напруження, а виливається в радість і розслаблення” [3].

Зазначимо, що висхідною позицією будь – яких театральних – естетичних теорій є відкриті К.С.Станіславським закони, відображені у двох основних категоріях – *дії* і *надзавданні*, а тому нам не доведеться уникнути їх аналізу. Отже, сценічна дія є складним інтеграційним процесом, на який зорієнтована вся система засобів театральної виразності, а “... умовою народження вистави - її синтез, що утворюється із певних елементів...” [4].

Надзавдання – це те, заради чого відбувається сценічна дія, а з рештою й театральна вистава. Це її ідейний стрижень, який розчинено в театральному дійстві. Це думки, враження і почуття, що виникають у глядачів після вистави. Певно В.В.Маяковський мав рацію, коли стверджував, що з ідеями не носяться по сцені, з ними виходять із театру. “Кілька годин (проведених у театрі – Ю.Є.), – писав відомий англійський режисер П. Брук, – змогли змінити моє ставлення до життя...” Чи можливо справити на глядача сильне враження, не володіючи високою виконавською майстерністю?..

Зрозуміло, що відповідь буде заперечною. А відтак, виникають й інші запитання, наприклад: як оволодіти мовою мистецтва, у чому таємниці майстерності, що потрібно для того, аби досягти досконалості?.. Відомі філософи, вчені, митці, педагоги в різні часи намагалися відповісти на них. Італійський піаніст Ф.Бузоні писав: “...У кого життя не проклало в душі сліду, той не володіє мовою мистецтва”[5]. “Майстерність і винахідливість, – вважав російський режисер О.Д.Попов, – не зігріті схвильованим серцем художника, можуть дивувати, поки на них дивишся, але вони не залишають сліду, не здобувають довгого життя в нашій свідомості” [6].

Щоб досягти досконалості, треба оволодіти всіма тонкощами своєї професії. Відомий фізіолог І.П.Павлов писав: “Усе життя, усе його поліпшення, уся його культура досягаються рефлексом мети ...Він має величезне життєве значення, він є основною формою життєвої енергії кожного з нас...” [7].

Лише за умов наявності творчої снаги, мети, зосередженості можливі сходження до вершин майстерності художньої творчості. Талант і воля є в тому кращими помічниками.

Опанування акторської гри означає, насамперед, оволодіння мистецтвом сценічної дії. Зауважимо, що ставлення до останньої з боку сучасних теоретиків театру здається нам дещо суперечливим. Одні з них, як, уже згаданий тут Б.Захава, вважають її вольовим актом, спрямованим на досягнення певної мети. Інші, як наприклад, В.Халізев [8], відкидають його вольове походження, справедливо посилаючись на те, що внутрішня дія не є вольовим актом, проте, на нашу думку, вона все ж таки спонукає до подальшої дії, що вже безперечно є процесом виявлення волі.

Так, сценічна дія - це саме процес, бо з точки зору акторського завдання її виконання має ознаки рис процесуальності. До того ж, у просторово – часовому відношенні вона постає саме як процес, а не наслідок чи факт, та й глядачі сприймають її спочатку в процесі, а вже потім як його результат. Процесуальність сценічної дії визначає нам рухливість, розвиток елементів театральності, чуттєвого переживання, видовища. Напевно в такій рухливій системі, що існує в процесі динамічного розвитку і становлення, а відтак, цілком закономірно зазнає постійних змін, є місце й для глядача, про якого окремі “митці” інколи забувають, виправдовуючи це відомим гаслом “мистецтво для мистецтва”.

Історія театру знає й інші приклади, коли руйнація віри глядача в сценічну реальність була усвідомленою і цілеспрямованою. Так, відомий німецький драматург і режисер Б.Брехт у постановках свого епічного театру з метою активізації інтелекту глядача запровадив метод “відчуження”. Тим самим він, певною мірою, порушив цілісність художнього сприймання й поглибив прірву між сценічними образами і виконавцями, акторами і глядачами, сценою і залом.

А ось у реформаторському театрі В.Е. Мейєрхольда особливу увагу приділяли сценографії, сценічному простору та його обладнанню. Через те в його виставах “гра речей”, активізуючи увагу глядача, на рівних співіснувала з творчістю акторів. До того ж, декоративно – художнє оформлення вистави несло повноцінне змістове навантаження. Зрозуміло, що все це зумовлювало потребу в трохи іншому підході й до акторського мистецтва. Так, у процесі численних театральних реформ режисер винайшов “біомеханіку”, яка, на думку її автора не суперечила системі Станіславського, а лише була одним із методів її застосування.

Реформаторський дух В.Е.Мейерхольда відчувався і в пізніші часи в окремих прогресивних радянських театрах, зокрема у виставах Московського театру драми і комедії на Таганці. Показовою щодо цього була вистава Б.Васильєва “А зорі тут тихі” (режисер Ю.П.Любимов). Лапідарність сценографії, багатозначність речей, що були на сцені, поступове метафоричне розгортання їх значень створювали підґрунтя сценічної дії, динаміку, сценічну атмосферу, трагізм. Коли в фіналі вистави, зробивши сценічне коло, дошки бортової вантажівки розверталися до зали вже порожні, без дівчат, які поглинули у безжалісному просторі часу і війни, “гра речей” досягала апогею – вона була вражаючою.

Безперечно, акторська (виконавська) майстерність є важливою складовою поняття “театральність”. Без неї будь – яке виконання мистецького твору, навіть за умови його технічної досконалості, найчастіше перетворюється на не природне, грубе, механістичне уподібнення мистецтву, незалежно від того якому – музичному, хореографічному, естрадному чи ораторському. Адже справжнє мистецтво відрізняється від простого ремесла тим, що торкається найтонших струн людської душі, викликаючи хвилювання, захоплення, співчуття, воно, зворушує почуття і думки і, таким чином, не залишає нас байдужими.

До акторів театру та їхньої виконавської майстерності К.С.Станіславський ставив суворі професійні вимоги, зокрема він писав: “Як бачите, все в нашому мистецтві наказово вимагає, щоб кожен учень, який бажає стати артистом, у першу чергу детально, не просто теоретично, а й практично (підкреслення наше – Ю.Є.) старанно вивчив закони творчості органічної природи. Він зобов’язаний також вивчити і практично оволодіти всіма прийомами нашої психотехніки. Без цього ніхто не має права йти на сцену. Інакше в нашому мистецтві створюватимуться не справжні майстри, а любителі і недоучки. З такими працівниками наші театри не зможуть рости і процвітати. Навпаки, вони будуть приречені на занепад” [9].

Таким чином, виконавська майстерність не тільки містить у собі театральний компонент, а й передбачає необхідність практичного опанування його майбутніми виконавцями з метою виховання в них високої сценічної культури. З точки зору здорового глузду саме так повинно було б бути в ідеалі, а, яким є реальний стан речей, на практиці, розглянемо на прикладі результатів дослідження змісту театрального компонента в підготовці фахівців мистецько-педагогічного профілю в навчальних закладах освіти України.

Аналіз навчальних планів музично – педагогічних факультетів вітчизняних педагогічних університетів свідчить, що основну інформацію про театральне мистецтво в процесі навчання студентам дає курс “Історія театру і архітектури”. Так, у Національному педагогічному університеті ім. М.Драгоманова цей предмет загальним обсягом 90 год. (з них 50 – лекції, 18 – семінари, самостійна робота – 22 год.) вивчають студенти спеціальностей “Музика і художня культура”, “Хореографія і художня культура”. Є й такі вищі педагогічні заклади освіти, в яких, на жаль, немає курсів, присвячених театру. Та все ж таки, заради справедливості зазначимо, що в кожному педагогічному університеті студенти вивчають кілька навчальних дисциплін, певною мірою пов’язаних з театральним мистецтвом. Це, зокрема, такі, як “Художня культура”, “Методика викладання художньої культури”. Втім, обсяг годин, відведених на висвітлення інформації про театр, у них мізерний порівняно із загальним обсягом часу, передбаченим на вивчення даних предметів.

Крім того, усі згадані вище навчальні курси мають суто теоретичне спрямування, у той час як і театральне мистецтво, і виконавська майстерність, і сценічна культура взагалі існують, передусім, у сфері практики. А тому, якою б інформацією про них не володіли студенти, без закріплення її на практиці вона залишиться мертвою теорією, а дерево життя, за слушним висловом Гегеля, буде зеленіти завдяки дбайливим рукам, але не їхнім.

Кращим, на нашу думку, є стан справ на педагогічних факультетах вищих закладів освіти України, що пов'язано з наявністю в навчальних планах спеціальності “Початкове навчання” предметів “Виразне читання”, “Основи красномовства” та інших, що сприяють прищепленню їм сценічної культури. Вони передбачають формування певних навичок і вмінь, пов'язаних з фонаційним диханням, вимовою, артикуляцією, дикцією, голосом. Про їх розвиток і тренування автор статті писав у кількох попередніх публікаціях [10], які можливо, хоча б частково, допоможуть у розв'язанні проблеми формування виконавської майстерності [11].

Отже, кожний виконавець, незалежно від виду і жанру мистецтва, яке він представляє, повинен пам'ятати слова К.С.Станіславського: “Нехай назавжди залишать сцену порожнє акторське око, нерухомі обличчя, глухі голоси, мовлення без інтонації, незграбні тіла з закостенілим спинним хребтом і шиєю, з дерев'яними руками, кистями, пальцями, ногами, в яких не переливаються рухи, жахливі хода і манери!

Нехай актори віддадуть своєму творчому апарату стільки уваги, скільки скрипаль дарує її своєму дорогому для нього інструменту Страдіваріуса чи Амати” [9]. У цих словах гіркота і водночас надія великого маестро. У них об'єктивні вимоги до естетики сценічної творчості, сценічної культури актора, а з рештою – й до його виконавської майстерності. Зауважимо, що вони стосуються не тільки драматичних акторів, а й усіх виконавців, які піднімаються на сцену, а це, зрозуміло, значно ширше коло, до якого належать і співаки, і читці, і хореографи, і оратори, як професіонали, так і аматори.

Література:

1. *Єлісовенко Ю.П.* Культура і техніка мовлення в системі професійної підготовки вчителя мистецтва // Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету ім. Володимира Гнатюка. Серія: Педагогіка. 1999. № 2. С. 52 – 56.
2. *Захава Б.Е.* Мастерство актера и режиссера. – Изд. 4-е, испр. и доп. М., 1978.
3. *Гейзінга Йоган.* Homo Ludens / Пер.з англ. О.Мокровольського. К., 1994. С.152.
4. *Клишина С.А.* Принцип развития и структурный анализ / Принцип развития. Саратов, 1992. С.118.
5. *Busoni F.* Von der Einheit der Musik/ - Berlin, 1922. S.138.
6. *Попов А.Д.* Творческое наследие: Избр. статьи, доклады, выступления. М., 1980. С.380.
7. *Павлов И.П.* Двадцатилетний опыт объективного изучения высшей нервной деятельности (поведения) животных. Л.,1932. С.270.
8. *Хализев В.* Драма как явление искусства. М., 1978.
9. *Станиславский К.С.* Работа актера над собой. М., 1985. С.429.
10. *Єлісовенко Ю.П.* Постановка голосу в музичній та театральній педагогіці //Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: Вип.третій: Зб. наук. праць: У 2-х частинах. Частина II. – К., 1999.С.231 – 237.
11. *Єлісовенко Ю.П.* Розвиток діапазону голосу: з досвіду театральної педагогіки // Мистецтво і освіта. 2000. № 2. С.52 – 54.