УДК

Юрій СТАРОСТІН
http://orcid. org/ 0000–0001–6822–9467

СЦЕНІЧНИЙ РУХ ЯК СКЛАДОВА ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ АКТОРА

У статті акцентовано місце і значення сценічного руху у професійній підготовці акторів. Досліджується поєднання фізичного і психічного в сценічному русі. Розглядається також педагогічний аспект фахової підготовки акторів і з'ясовується специфіка формування творчого потенціалу студентів-акторів.

Ключові слова: *сценічний рух, творчий потенціал, професійні здібності, навички, психофізика, уява, акторська техніка.*

В статье подчеркивается место и значение сценического движения в профессиональной подготовке актеров. Исследуется соединение физического и психического в сценическом движении. Рассматривается также педагогический аспект профессиональной подготовки актеров и определяется специфика формирования творческого потенциала студентов-актеров.

Ключевые слова: *сценическое движение, творческий потенциал, профессиональные способности, навыки, психофизика, воображение, актерская техника.*

In article a place and value of a stage motion are underlined in professional preparation of actors. Connection is investigated physical and psychical in a stage motion. The pedagogical aspect of professional preparation of actors isexamined also and the specific of forming of creative potential of students-actors is determined.

Keywords: *a stage motion, creative potential, professional capabilities, skills, psykhophisica, imagination, actor technique.*

Підготовка такого фахівця як актор театру і кіно — складний і багатогранний процес. На мою думку, фахова компетентність актора визначається наявністю у нього певних знань, умінь і навичок, необхідних для професійної роботи. Саме це визначає творчий потенціал актора, а не самі лише його природні здібності. І дуже важливу роль у цьому виконує сценічний рух, який дає можливість, разом з іншими спеціальними дисциплінами, свої природні здібності зробити здібностями професіональними.

Професіональні здібності людини реалізуються лише під час певної відповідної діяльності. Як комплекс властивостей особи, що відповідає вимогам діяльності та забезпечує потрібні результати, здібності можуть бути розглянуті в широкому розумінні, тобто як здібності до засвоєння загальнолюдської культури взагалі. Але нас більше цікавлять здібності спеціальні, професіональні. Оскільки йдеться про творчу діяльність (акторське мистецтво, режисура), особливого значення набуває так званий творчий потенціал особи. Тобто те, з чим прийшов до нас кожний студент: що він знає, що він уміє, де він, можливо, навчався чи працював до вступу в наш університет. Який у нього творчий потенціал, що проявляється в нешаблонності рішень, креативності мислення, оригінальності уяви. Врешті-решт чи обдаровані ці студенти, чи талановиті вони? Якщо так, то це чудове підґрунтя для розвитку здібностей. Тому що властивості, притаманні студентові, його характер, також входять до структури обдарованості.

Мушу сказати, що виявити обдарованість абітурієнта, оці потрібні нам властивості його характеру не так легко, як, можливо, здається тим, хто ніколи цим не займався. Тобто не займався з майбутніми абітурієнтами на підготовчих курсах, не проводив з ними консультації, не працював у приймальній комісії. І я зараз хочу наголосити не лише те, на що звертають увагу майстри під час вступних іспитів: зовнішність, голос, темперамент, уява, дефекти мови. Нам важливо не лише це і не тільки чи є

у абітурієнта музичний слух. Без нього на акторські та режисерські курси нікого не приймають. І за цим особливо стежить кафедра музичного виховання. Крім усього вищезазначеного, нам, кафедрі хореографії та пластичного виховання, також важливі ритмічність, пластичність, загальні фізичні можливості абітурієнта. Але цікаво, що інколи абітурієнти, скажімо ті, що займаються на підготовчих курсах, або вже й студенти перших акторських курсів, так би мовити, й не підозрюють, що їх «творчий потенціал» значно ширший, ніж вони думають. А ми, ті, хто працює на консультаціях і в приймальній комісії, маємо це побачити і якоюсь мірою розкрити.

На заняттях зі сценічного руху я інколи роблю такі експерименти: студенти старших курсів на моє прохання самі або з викладачем, це вже залежить від складності навчального матеріалу, показують дещо з того, чого надалі мають навчитися робити студенти першого курсу, які тільки-но ознайомилися з дисципліною «сценічний рух». Результат цього показу такий: деякі першокурсники дивуються своїй перспективі, інші, їх більшість, радіють тому, що попереду так багато цікавого, а дехто навіть лякається і переживає, думаючи, що ніколи не зможе цього зробити. Але минає певний час і всі вони, і перші, й другі, і треті оволодівають тими навичками, які дають їм можливість зробити все те, що вони бачили у виконанні старшокурсників.

Адже навички не народжуються разом з людиною, вони формуються поступово, в процесі життєвої практики. Хоч чим би займалася людина (спорт, танці, побут), скрізь відбувається формування навичок.

Те ж саме і на сценічному русі. Ми формуємо професійні навички, які вважаємо необхідними для актора. От, наприклад, розділи «Мовно-рухова координація» та «Вокально-рухова координація». Це дуже важливі розділи сценічного руху. Щоразу, виходячи на сцену, чи перед камерою на зйомках, актор, так би мовити, «одягає» на себе пластику, координацію (професійну, побутову) іншої людини, того, кого він грає. І через різноманітні вправи та етюди ми розвиваємо, відпрацьовуємо, виховуємо у студентів абсолютно необхідні для професіонального актора координаційні навички.

Чи от, скажімо, сценічні та трюкові падіння. Вже неодноразово підходили до мене багато наших випускників або старшокурсників і дякували за те, що на заняттях зі сценічного руху ми приділяли чимало часу та уваги сценічним і трюковим падінням. Бо, наприклад, під час зйомок в якомусь кінофільмі їм ці навички дуже знадобилися. Вміння правильно, технічно, природно падати дало їм можливість чітко виконати завдання режисера, не травмуватися і врешті добре зіграти свою роль.

Я назвав лише кілька розділів, а в сценічному русі їх багато. Ось ще деякі з них: стильова поведінка (пластика в стилі різних історичних часів); розслаблення і напруження м'язів; імпульсивні та хвилеподібні рухи; прийоми сценічного бою та боротьби; вправи з партнерами (підтримки, переноски); робота з предметом (віяло, іспанський плащ та ін.); пластичні фантазії. І це далеко не все.

З усього вищесказаного зрозуміло, що сценічний рух — це дисципліна, яка синтезує в собі дуже багато різноманітної інформації, що акумулюється в певну систему знань.

Час згадати про нероздільність у сценічному русі фізичного і психічного, невід'ємність роботи м'язів від нервової системи людини. «Мій метод, — писав К. С. Станіславський, — оснований на близькому єднанні внутрішнього з зовнішнім і викликає відчування ролі з допомогою створення фізичного життя нашого людського тіла» [5, 142].

За час навчання, коли студенти здобувають свої знання, уміння й навички, тобто оволодівають «школою» сценічного руху, їх нервова система входить, так би мовити, в унісон із тілом.

Зв'язок наших рухів з центральною нервовою системою, залежність їх від неї, впевнено довів І. М. Сеченов: «…Все різноманіття мозкової діяльності зводиться остаточно до одного лише явища — м'язового руху» [2, 9].

Кожному зрозуміло, що фізкультура і спорт — це фізика, якщо не враховувати емоції. А от сценічний рух — це психофізика. Сценічний рух, який є дуже ефективним засобом вдосконалення психофізичних якостей і техніки виконання, технічних навичок, безпосередньо впливає на загальне покращення рухової сфери актора. Він є такою собі сумою спеціальних засобів, комплексів вправ і різноманітних завдань, в тому числі й розумових. І все це впливає на психофізичний апарат студентів.

Актор на сцені чи на знімальному майданчику повинен діяти. А дія — це, як відомо, єдиний психофізичний процес. Тобто діяти — означає підключати психофізику. Тоді й глядачі включаються в цей процес: співчувають, радіють, переживають, сміються, інакше кажучи, не залишаються байдужими до того, що вони бачать на сцені чи на екрані.

Тобто актори здатні діяти і втягувати глядачів у цю дію. І актори тримають увагу глядачів, власне, тримають їх у рамках цієї дії і не випадають з неї самі від початку до кінця вистави, завдяки своїм, розвиненим в університеті, професіональним здібностям.

А щодо загальних художніх здібностей обдарованої людини, то вони виражаються в цілісності й повноті її сприйняття, в образності мислення, в значній ролі уяви в її внутрішньому житті та в емоційному переживанні образів уяви. Тому треба постійно і обов'язково на заняттях зі сценічного руху підключати уяву студентів, вводити їх, коли це потрібно, в запропоновані обставини. Щоб вони не просто віталися на початку заняття з викладачем та концертмейстером, роблячи якийсь історичний уклін, а уявляли себе в Україні XV століття, чи в Іспанії XVII ст., чи у Франції XVIII ст. Уявляли, в якому вони могли бути костюмі. Щоб вони не просто робили перекиди вперед чи назад, а — «я їжачок» чи «я колобок»; не просто пересувалися на руках і ногах долічерева паралельно підлозі, а — «я варан» чи «я крокодил»; не просто рухались догори животом на руках і ногах, ногами вперед чи боком, а — «я павук» чи «я краб». Я вже не кажу про розділ «Пластичні фантазії», там безпосередньо включається уява, коли я ставлю перед ними завдання, і фантазія, коли вони готуються до виконання цього завдання.

Іншим боком загальної художньої обдарованості є вольові якості студента — здатність до саморегуляції та висока працездатність. Без цих якостей хорошим актором стати неможливо. І дуже важливою ознакою загальної обдарованості є здатність до навчання.

Завдяки всім цим якостям студент може надалі реалізувати свої професіональні здібності, виражати в художній формі своє ставлення до навколишнього світу і вирішувати чи, в усякому разі, намагатися вирішувати, моральні й естетичні проблеми. А реалізація професіональних здібностей, втілення художнього бачення світу відбувається в специфічній для актора формі — в сценічній дії.

«Гармонія фізичних і психічних рухів, — писав К. С. Станіславський, — вам тому і потрібна у виставі, що сила впливу на глядача живе в умінні розкріпачити в собі весь організм. Розкріпачити так, щоб ніщо в вашому тілі не заважало відображати внутрішнє життя ролі точно і чітко» [3, 116].

Та чи можна за час, що дається студентам на вдосконалення свого тілесного апарату, вирішити всі ті завдання, котрі стоять перед ними? Візьмемо перший акторський курс. Один день на тиждень у них пластичний тренінг, другого дня — сценічний рух. А чим заповнені третій, четвертий день? А п'ятий день, шостий? Тобто проблема в тому, що для розвитку й удосконалення психофізики актора відведено мало часу. Неможливо за той час, що студенти займаються сценічним рухом, навчити їх усьому тому, що їм може знадобитися в їх професії. Тому ця дисципліна і називається «Основи сценічного руху». Тобто ми даємо студентам основи пластичної майстерності актора.

Правда, у нас є один, так би мовити бонус — «Ритміка». Ще видатний вчений І. П. Павлов зазначав свого часу, що ритм — найважливіше поняття, яке обумовлює життя людини.

Річ у тому, що сценічним рухом студенти акторських курсів займаються два семестри — другий і третій. А в першому семестрі у них ритміка. Ця дисципліна готує студентів до сценічного руху, а також до хореографії (дисципліна «Танець» починається у них нині з другого курсу) та, власне, і до майстерності актора. Якщо буквально трьома словами пояснити, що таке ритміка, то це — ритм, темп і музика. До речі, про музику. Абсолютно необхідна складова в навчанні — це музичний супровід. Дуже важлива для виховання майбутніх акторів і режисерів «жива» музика. Концертмейстер — не просто помічник викладача, він партнер, він як другий викладач на акторському курсі. Тобто він у творчому матеріалі, знає програму, вільно орієнтується у вправах, з півслова розуміє викладача, а часто навіть без слів, в буквальному розумінні.

Тут ще треба зазначити, що у вищих музичних навчальних закладах студенти-піаністи можуть пройти невеличку практику концертмейстера з вокалістами та музикантами. Але концертмейстерів для сценічного руху, як власне, і для сценічного бою, танцю та ритміки ніхто спеціально не готує. Тому викладач повинен обов'язково розбиратися в елементарній музичній грамоті, відчувати музику, вміти передавати, акцентувати її тілом. Також вміти чітко ставити перед концертмейстером завдання. Тому що інколи треба зіграти щось швидше, ніж написано у автора, чи повільніше. Інколи ритмічніше, більш акцентовано, не так, як це виконував би концертмейстер з вокалістом або іншим музикантом. Тобто викладач повинен уміти творчо налаштувати концертмейстера так, щоб він міг зробити своєрідне аранжування, інколи досить швидко, по ходу заняття, якогось музичного уривка чи пісні.

Ще на початку моєї викладацької діяльності в нашому інституті (тепер — університеті), на кафедрі сценічного руху (тепер хореографії та пластичного виховання), разом зі мною працювали в різні роки декілька викладачів основ сценічного руху. Але мало хто з них затримувався надовго. І я зрозумів, чому. Кожен з них якось розумівся на сценічному русі, але мало що міг сам зробити з того, чому намагався навчити студентів. І я на все життя зробив висновок: викладачем сценічного руху може бути лише той, хто сам уміє робити все те, чому він на-

вчає студентів, сам володіє всіма цими навичками. До речі, це, звичайно ж, стосується й інших дисциплін, що їх викладають у нашому університеті. Хіба вокаліст не вміє співати? Хіба хореограф не вміє танцювати?

Отже, підсумуємо: викладачеві сценічного руху треба чітко визначити шляхи організації творчого характеру своєї діяльності та віднайти оптимальний шлях моделювання програмно-цільових координат роботи зі студентами з метою засвоєння ними знань, умінь і навичок, що їх дає сценічний рух і якими повинен володіти викладач, та усвідомлення синтезу сценічного руху, про який я зауважував раніше. Тобто викладач сценічного руху повинен бути висококваліфікованим спеціалістом, інакше таке викладання буде неправильним і небезпечним. Небезпечним тому, що сценічний рух насичений різноманітними технічними прийомами, акторською технікою. І викладач повинен професіонально володіти нею, знати, як методично правильно навчити цьому студентів. Дуже важливо, щоб студенти самі хотіли змінитися, наповнити свій мозок знаннями, а тіло навичками та уміннями. Для цього викладачеві потрібно буквально з першої зустрічі зі студентами, так би мовити, запалити їх перспективою, власним баченням того, чого вони можуть досягти, якщо наполегливо навчатимуться.

Майстерністю актора не можна оволодіти, не набувши високої техніки. А техніка дається наполегливою працею. І так в будь-якій професії. Згадаймо, як ми дивуємось майстерності кухаря, який так швидко, технічно ріже цибулю чи смажить щось на пательні. «В нього хороша техніка», — так кажуть іноді про артиста балету, тіло якого просто зливається з музикою, чи про музиканта, який грає, скажімо, чардаш: то повільно, то швидко, то дуже швидко.

Те ж саме і в акторській майстерності. Щоб стати справжнім професіональним актором, студентові потрібно досконало оволодіти всім тим, чого його вчать на сценічній мові та вокалі. Опанувати всі елементи, всю техніку пластичного тренінгу, ритміки, основ сценічного бою, танцю і, звичайно ж, — основ сценічного руху.

«Як неможливо зіграти і виразити прекрасно Баха, Бетховена на ненастроєному інструменті, — писав К. С. Станіславський, — так і артисти драми і опери не можуть яскраво виразити, втілити емоцію, передати її, якщо у них фізичний апарат не налаштований і не підготовлений до цього» [4, 393].

Чим краща, професійніша техніка актора, тим вищий і цікавіший політ його фантазії. Знання і володіння технікою розширює фантазію актора. Студенти, які не пропускають заняття, навчаються з цікавістю, з натхненням завжди можуть придумати якісь етюди на задану тему. З одного боку, їм хочеться показати свою техніку, з іншого — володіння технікою підштовхує фантазію студентів, надихає їх.

Частину своєї праці «До театральної молоді» видатний український актор та режисер П. К. Саксаганський (Тобілевич) присвятив сценічному рухові. Ось назви деяких розділів: «Тіло актора — його головне виробниче знаряддя», «Рухи на сцені». Спираючись на власний досвід своєї артистичної діяльності, П. Саксаганський писав: «Дбати також і за своє тіло, щоб з нього було завжди здорове і справжнє виробниче знаряддя. Адже ж натхнення так часто залежить від фізичного стану здоров'я» [1, 210].

Покладатися лише на натхнення та інтуїцію неможливо. Врешті-решт, я вважаю, вони з'являються у актора лише тоді, коли він «наповнений» професійними знаннями, коли в нього є отой самий професійний «творчий потенціал». Але він був би абсолютно неповним, несформованим, якби не було такої важливої складової професійної підготовки актора, як сценічний рух.

Джерела та література

1. Саксаганський П. Думки про театр. Київ : Мистецтво, 1955. 234 с.
2. Сеченов И. Рефлексы головного мозга. Москва : Государственное издательство медицинской литературы, 1952. 230 с.
3. Станиславский К. Беседы. Москва : Искусство, 1952. 180 с.
4. Станиславский К. Собр. соч. Москва : Искусство, 1955. Т. 3. 502 с.
5. Станиславский К. Собр. соч. Москва : Искусство, 1957. Т. 4. 550 с.

References

1. Saksahanskyi, P. K. (1955). Thoughts about theater. Kyiv: Mystetstvo. 234 [in Ukrinian].
2. Sechenov, I. (1952). Reflexes of main brain. Moscow : State Publishing House of Medical Litrature. 230 [in Russian].
3. Stanyslavskyi, K. (1952). Talks. Moscow : Iskusstvo. 180 [in Russian].
4. Stanyslavskyi, K. (1055). Complete works. Moscow : Iskusstvo. T. 3. 502 [in Russian].
5. Stanyslavskyi, K. (1957). Complete works. Moscow : Iskusstvo. T. 4, 550 [in Russian].