

Оксана Наконечна (Одеса)

#### СУБ'ЄКТ ІВНІ ДЕТЕРМІНАНТИ СЦЕНІЧНОЇ ОБРАЗНОСТІ

Сценічна образність є вельми багатофакторним феноменом, вона детермінується значною кількістю чинників. Внаслідок підвищеної модальності театрального мистецтва (тобто підвищеної залежності від твору і матеріалу), слід виділити групу суб'єктивних детермінант образності, які не можна виміряти, а можна тільки констатувати їх наявності чи відсутності в структурі сценічного образу. По аналогії з хімічним терміном «індикатор» що означає «речовину, яка показує наявності чи відсутності реакції або змін, що відбулися в середовищі, що досліджується» [1, с.197], ми пропонуємо назвати ці показники **індикатами**. До них ми відносимо ті властивості, які хоча і безперечно характеризують сценічну образність, але найважче з усіх інших піддаються фіксації, формулюванню і аналізу, і всіма театрознавцями визнаються в певній мірі суб'єктивними - сценічну чарівливість (*рос.* -

*обаяние*), сценічну заразливість (*рос.* - *заразительность*) та художність. Ці феномени мають дихотомічну природу: по-перше, вони безпосередньо впливають на враження, створене людиною-актором на глядача, а по-друге, опосередковано відбиваються на майбутній сценічних виставах героя. Отже, маємо своєрідну “спіраль суб'єктивності”: індикати залежать від образу і водночас творять його.

Через беззаперечну суб'єктивність цих феноменів театрознавці їх майже не досліджують, а та незначна кількість досліджень, що є (наприклад, дисертаційне дослідження О. Савостьянова „Проблема сценічної заразливості” [2], методичні розробки по визначенню параметрів акторської обдарованості Н. Рождественської [3]), торкаються зворотного шляху їх проявів, тобто способу їх визначення, а точніше, визначення їх потенціалу у майбутніх акторів, що є необхідним при прийомі до театральних вузів. На нашу думку, цього недостатньо, адже абітурієнт, по-перше, не володіє спеціальними знаннями з акторської технології, що саме: по собі дозволяє досягати привабливих результатів; по-друге, що значно головніше, не може оцінюватися його саме *сценічна* чарівливість, *сценічна* заразливість, може, як зазначалося, оцінюватись лише їх потенціал або життєві їх прояви, а сценічна і життєва привабливість не так вже часто і співпадають. Отже, ми спробуємо розглянути суб'єктивні параметри сценічної образності, визначивши їх роль і намагаючись віднайти способи фіксації їх наявності і відсутності в структурі сценічної образності.

К. С. Станіславський надавав індикатам надзвичайно великого значення, присвятивши цьому питанню цілу главу в праці „Робота актора над собою”, яка називається „Сценічна чарівливість і маньєри” [4, с.234-236]. Він писав: „Чи знаєте ви таких акторів, яким варто тільки заявитись на сцені, і глядачі їх вже люблять? За що?...За ту невлучиму властивість, яку ми називаємо чарівливістю. Це неясне привабливість всієї сутності актора, в якого навіть невеликі перетворюються на достоїнства”. Звернемо увагу на епітети, якими К. С. Станіславський супроводжує розуміння сценічної чарівливості - „невлучима”, „неясне”, тобто він наголошує на об'єктивну невизначеність цього феномену. Він вважає цю якість «Природним даром», яким, як і будь-яким даром, треба вміти користуватися. Отже, від того, чи є у актора цей індикат, і якщо є, як він його використовує, і залежить його роль в створенні образності. Якщо ж цього індикату у актора нема, за твердженням К. С. Станіславського, „прищеплення собі того незрозумілого, що манить до себе глядача...неможливе”, але він не вважає відсутність вродженої сценічної чарівливості перешкодою для оволодіння акторською професією: за умов наявності інших акторських вмінь і рис,

актор може, працюючи над знищенням особливо помітних недоліків, „обігратися” і стати сценічно привабливим.

Сама по собі, зовні художнього образу сценічна чарівливість проявлятися не може, її характеризує ступінь впливу актора на сприйняття глядача. Як зазначав В. І. Немирович-Данченко, „актор малочарівливий може всіма іншими своїми якостями створювати образ вірний, і глибокий, і характерний. Актор може проявити і фантазію, і розуміння, і смак, але його вплив на сприйняття глядача буде десь, у якогось порогу зупинятися, затримуватися. Між тим як актор з чарівливістю якимось чином широко, владно захопить глядача” [5, с. 188].

Сценічна заразливість, на відміну від чарівливості, може бути не вродженою, а набутою в процесі тренування чи створення образу. Вона являє собою „деяку внутрішню якість неусвідомленої здатності „заражати” інших людей своїми переживаннями” [2, с.6] (і знов епітети, що свідчать про суб’єктивність визначення цього феномену - „деяка”, „неусвідомлена”). Ця риса належить вже не тільки до особистості людини-актора, але і до особистості персонажа в тій мірі, в якій актор передає глядачам його, персонажа, переживання, тобто заражає глядача переживаннями персонажа.

Отже, ми дійшли думки, що сценічна заразливість передбачає передачу глядацьких переживань, тобто емоцій персонажа. Тому, на нашу думку, доцільним буде звернення до психофізіології людських емоцій: сила емоцій є результатом приросту чи падіння ймовірності задоволення якоїсь людської потреби внаслідок якогось, мотиву. В сценічній творчості маються на увазі, в першу чергу, мотиви і потреби персонажа, а не актора. Але де ж подіти потребу актора з’являтися на сцені, що може обумовлюватись безліччю мотивів („показати себе”, „вдало зіграти”, „не підвести партнерів чи режисера”, „сподобатись”, „допомогтись визнання” тощо)? Погоджуючись з підходом до цього питання О. Савостьянова, ми робимо висновок: сценічна заразливість залежить від фактору „трансформації потреб” - акторська потреба бути на сцені, яким би мотивом вона б не обумовлювалася, має трансформуватись в потреби персонажа, що обумовлені його, персонажа, мотивами поведінки (а вони закладені драматургом і трактуються режисером і самим актором). Якщо трансформації не відбувається, ми не можемо казати про акторське існування в ролі, адже на сцені буде тільки актор, перевтілення якого не відбулося. Отже, сценічна заразливість є професійною вимогою до акторської професії.

К. С. Станіславський писав: „Мистецтво прикрашає і облагороджує. А те, що є красивим і благородним, і є манким” [4, с.236]. Звідси випливає ще один індикатор, який би і задовольняв вимогу щодо красоти і благородства -

сценічна художність. На увазі мається не ознака художності як основи образного строю мистецтва взагалі, а цікавить насамперед „міра естетичної цінності...вितвору мистецтва, ступінь його красоти” [6, с.390], тобто практичний вплив цього індикатора на сценічні образи. В словнику-довіднику з культурології зазначається: „Художність - одна з категорій, що найважче визначається” [7, с.197], отже, цей феномен теж має право бути віднесеним до суб’єктивних детермінант сценічної образності.

Передаючи на сцені уявне життя, актор має враховувати ту його особливість, що воно не є реальним, а „по-реальному правдивим, але опоетизованим творчістю” [4, с.2018]. Відбір з життєвої реальності того суттєвого, що підкреслюватиме головне і працюватиме на сценічну дію, і свідомо відмова від несуттєвих подробиць, які не несуть смислового навантаження і є „непотрібним сміттям” [4, с.208] - саме так відбувається процес „охудожнюваності” образу. Звісно, багато що в цьому процесі є суб’єктивним, таким, що жорстко не фіксується, наприклад, естетичні почуття, смак, почуття міри - адже ці категорії є непостійними, вони змінюються з епохою і є індивідуальними для кожного глядача. Тому оцінювати художність в образі теж можна лише суб’єктивно: на нашу думку, через індикативну природу значно легше зафіксувати її відсутність, ніж наявність. „Позахудожністю” в художньому образі ми вважатимемо саме вдавання до несуттєвих і неестетичних подробиць, які не працюють на наскрізну дію і надзавдання.

В сценічній практиці є дуже багато „спокус” для прояву позахудожності, наприклад, сцени вмирання, кохання і т.п., коли для позначення цих фактів відбираються не тільки суттєві ознаки, а й інші, навіть суто фізіологічні подробиці, непридатні для сцени. Такого роду позахудожність давно і міцно посіла своє місце в певних стилях кіномистецтва, апелюючи, наприклад, до артхаусу - характеристики нестандартності авторського бачення: на екрані можна побачити всі фізіологічні акти людського буття, часто позбавлені будь-якого флеру таємничості, не оправдані пропонованими обставинами, тобто існуючі тільки для залучення уваги, нехай і ціною епатажу. На жаль, такого роду тенденція сьогодні проникає і на сцену: справдовуючись авторським баченням, порушуються всі канони сценічної допустимості, втрачається почуття міри, і найгірше, що це відбувається у повному відриві від надзавдань образів і вистави взагалі. Звичайно, канони і міри змінюються з часом, і сьогодні на сцені допустимим є, скажімо, оголення акторів. Ми зазначаємо, що не вважаємо такі і подібні сценічні вигадки неприпустимими за умов Відповідності їх вимозі художності, а також доцільності і продуктивності в

сценічній образності. Наприклад, у виставі Київського театру „Злочин і каїра” за Ф. Достоевським є сцена, коли клієнт зриває з Соні Мармеладової одяг вона залишається оголеною, після чого він імітує оволодіння нею. це поставлене дуже художньо (одяг, шматочки якого спеціально склеєні липкою стрічкою, розривається із звуком, ідо схожий на здирання шкіри, зомліла Соня після цього падає на ящик, що нагадує домовину, клієнт розраховується мідними монетками, які з брязкотом падають в горщик, який тримає Катерина Іванівна), і цією сценою можна тільки захоплюватися, адже вона є доцільною і продуктивною як в образі Соні Мармеладової, так і в обрії Катерини Іванівни, а також цілком працює на надзавдання і наскрізну дію вистави. Отже, на нашу думку, елементи спірної художності мають поїзне право існувати на сцені, якщо вони, просто кажучи, щ о с ь означають, а не просто епатують глядачів. Ми назвали таку позахудожність умовною.

Але є ще один шар позахудожності - безумовний, що включає ті її прояви, які, на наш погляд, ні в якій формі і ні за яких умов не можуть бути допущеними на сцену. До цього шару ми відносимо ті подробиці реального життя, які апіорі не можуть бути суттєвими ні для якої сценічної дії (реальні фізіологічні прояви, такі, як, наприклад, блювання, відправлення природних потреб - тенденція вдавання до цієї позахудожності називається надмірним натуралізмом), а також ті явища реальної дійсності, які і в ній не займають місце визнаних і допустимих, такі, як, наприклад, нецензурна лексика. На жаль,, спроби введення цього бруду в Храм мистецтва театру сьогодні інколи відбуваються і далеко не завжди засуджуються: це свідчить, насамперед, про падіння загальної культури суспільства взагалі, що не може не непокоїти керівництво нашої держави. Але хочеться сподіватися, що ця тенденція, як і багато інших до неї, які не відповідали прагненню людського духу до вдосконалення та ствердження „розумного, доброго, вічного” начала в людській душі, теж виявиться мінливою.

Красота має врятувати світ.

### Література

1. *Большая Советская Энциклопедия (в 30 томах). ГЛ. ред. А.Прохоров. Изд.3-е Т. 10. - М.: Советская Энциклопедия, 1974. - 592 с.*
2. *Савостьянов А. Проблема сценической заразительности.: Автореф. дис. канд. искусствоведения: 17.00.01 - теория и история культуры/ - М. : ГИТМС.- 1987,- 18 с.*
3. *Н.Рождественская. Определение параметров актерской одаренности. ' Диагностика и развитие актерской одаренности. Сб. научных трудов. Л-ЛГИТМиК, 1986. - С.149-157.*
4. *Станиславский К.С. Собрание сочинений: В 8-ми т. - М.: Искусство, 1955. – Т.3 Работа актера над собой. -503 с.*
5. *Немирович-Данченко В.И. О творчестве актера. - М.: искусство, 1973. - 426 с.*
6. *Эстетика: Словарь / Под общ. реел. А.Беляева и др. — М.: Политиздат, 1989*

447 с.

7. *Лисаповский И.Н. Художественная культура: термины, понятия, значения. Словарь-справочник. - М.: Изд-во РАГС, 2002. - 240 с.*