

Колчанова Л. Н.

*кандидат искусствоведения, преподаватель
кафедры актерского мастерства,
Харьковская государственная академия
культуры*

КЛАССИЧЕСКАЯ ЖИВОПИСЬ КАК СОДЕРЖАТЕЛЬНАЯ ОСНОВА ЭТЮДНОГО МЕТОДА

Аннотация. В статье рассматривается один из методов воспитания актерского мастерства, в театральных вузах, по средствам изобразительного искусства.

Ключевые слова: художественный образ, репродукция картины, композиция, этюд, импровизация.

Анотація. Колчанова Л. Н. Класичний живопис як зміствна основа етюдного методу. У статті розглядається один з методів виховання акторської майстерності, в театральних вузах, за коштами об'язотворчого мистецтва.

Ключові слова: художній образ, репродукція картини, композиція, етюд, імпровізація.

Abstract. Kolchanova L.N. Classical painting as a substantial basis of sketch's method. This article examines one of the methods of education acting in theater schools, affordable fine art.

Keywords: art image, art prints, composition, sketch, improvisation.

Вступление. Каждая профессия предполагает определенный минимум знаний и навыков, без которых человек не может считаться специалистом в той или иной профессиональной области. Творческие профессии — не исключение. Здесь также необходимо владение основами своего искусства. Подлинное искусство рождается при слиянии таланта и мастерства. Безусловно, талант необходим всякому творцу. Но разве скульпторы, живописцы, музыканты, артисты или певцы многие годы упорно трудятся над совершенствованием своей природы, над овладением техникой своего искусства только потому, что Бог не дал им таланта? К примеру, во всех школах изобразительного искусства, еще со времен Леонардо да Винчи, живописцы различных творческих манер, направлений, индивидуальностей изучают законы светотени, композиции, цветовых сочетаний, осваивают законы перспективы, чтобы потом, может быть, нарушить эти законы в соответствии со своим видением мира. Они разрушают старые принципы и создают новые на основе знаний и умений, которые заложены в них школой.

Школа помогает развить талант, она закладывает фундамент мастерства, аккумулируя в себе лучшие традиции и опыт многих поколений.

Какова же идеальная цель обучения артистов? «Приготовить очень тонких людей. Подготовить студентов, чтобы они изобрели игру. Чтобы они могли импровизировать. Импровизация — это главная нота, которая соединяет то, что внутри, и то, что снаружи» [1, с. 114].

Постановка проблемы. Законы формообразования, композиционного построения, существующие в живописи, музыке, поэзии, к сожалению, в сценическом искусстве, — теоретически никем не осмыслены. Скажем, замечательная книга А. Д. Попова «Художественная целостность спектакля», дающая множество практических примеров в этой области, не содержит каких-либо принципов, закономерностей, приемов формообразования, которые могли бы быть изучены и стать профессиональным орудием в процессе режиссерского или педагогического творчества.

Объективно существующие в живой практике театра такие законы трудно поддаются анализу, обобщению, вероятно, потому, что в драматическом искусстве звук, цвет, линия, объем существуют во взаимодействии с человеком-актером, во всех его многообразных, иногда необъяснимых, непредсказуемых проявлениях. А человек, как известно, — очень сложный, слабо изученный «материал».

Цель статьи. Направить внимание педагогов и студентов театральных вузов, на одну из важных сторон обучения молодых актеров — художественного восприятия изобразительного искусства. Обобщить накопленный опыт преподавания в художественных и театральных учебных заведениях.

Основное содержание статьи. В театральных школах, изучают систему Станиславского, именно

Надійшла до редакції 30.03.2011

она помогает прокладывать сознательные пути к бессознательному творчеству «волшебницы природы». Цель этой системы — найти сознательные пути пробуждения подсознания актера и затем — не мешать, этому подсознанию творить. Необходимо, чтобы внимание педагогов и студентов было направлено на эту сторону актерского воспитания с самого начала учебы.

Приступая к изложению практических занятий, желательно, чтобы педагоги по мастерству старались не превращать уроки в исполнение чисто физических упражнений, необходимо всегда и во всем искать игровой момент, в увлекательной форме изучать новые элементы.

Упражнения на память физических действий и ощущений, тренирующие, развивающие воображение, — самый продуктивный путь постижения законов актерской психотехники.

На основе этих упражнений студенты первого курса театральные вузов, делают множество этюдов: сначала одиночные, потом парные, коллективные — без слов или с минимумом слов (внимание к непрерывной внутренней речи здесь первостепенно). Наконец, позже — этюды на литературной основе. Так в разнообразных этюдных пробах ученики обретают практическое осознание неделимости, целостности процесса жизни на сцене. Они видят, что без внимания, мышечной свободы, без сценического отношения, без веры в предлагаемые обстоятельства и без воображения невозможно действовать на сцене.

Что же такое ЭТЮД?

В изобразительном искусстве — подготовительный набросок для будущего произведения.

Этюд — музыкальное произведение.

Этюд — в эмоционально-смысловом обучении — ролевая игра.

Этюд — в театральной педагогике — упражнение для совершенствования актерской техники. «Это небольшой отрезок сценической жизни, событийный эпизод, имеющий начало, развитие и некий финал. Происшествие в этюде может быть незначительным или грандиозным, но оно всегда присутствует в нем, оно должно выражать определенный смысл. Главное — движение и развитие» [2, с. 52].

В театральную теорию и практику термин «этюд», ввела М. О. Кнебель.

Этюд выявляет многие свойства дарования студентов: творческое воображение и фантазию, знание жизни, наблюдательность, живость зрительной и эмоциональной памяти, юмор, нестандартность мышления. Этюд — атом сценической жизни, в нем заложено все самое важное в учении Станиславского: Действие. Внутренняя речь. Несколько событий. Оценки. Конфликт. Борьба с обстоятельствами малого круга. Сквозное действие.

Работая над этюдами, студенты театральной школы тренируют свое умение логично мыслить. В процессе импровизаций они учатся: понимать и вскрывать суть события; непрерывно и активно

оценивать обстоятельства; разнообразно и продуктивно идти к цели; вести и выстраивать непрерывную внутреннюю речь; сближать опыт персонажа со своим собственным; выстраивать обоснованную логику и последовательность поступков; наконец, главное — использовать слово как инструмент сценической борьбы, как способ передачи партнеру своих видений (то есть адресовать слова не «уху» партнера, а его «глазам»). Ведь главный объект на сценической площадке — партнер. В нем источник, начало и венец Правды. С ним должна быть установлена подлинная, безупречная связь. Твое поведение целиком зависит от партнера: усиление или ослабление действенной энергии, изменение пристройки и приспособлений, активность в поиске живого контакта, в разгадывании истинных причин, мотивов поступков, фактов.

Важным условием создания этюда является пластическое выполнение, его иллюстративное решение.

Одним из примеров актерского тренинга, развивающее зрелищное мышление, являются — композиции по мотивам картин известных живописцев, а так же, построение «скульптурных» композиций на заданную тему. Творческая личность проявляется и в выборе картины, ведь перед студентами — художественная антология всех времен и народов.

Но, прежде, чем приступить к работе над этюдом, ребята обязаны ознакомиться с биографией художника, с историей написания выбранной картины. Затем происходит обсуждение сюжета.

Возьмем, например, картину Павла Федотова «Свежий кавалер».

Живописец, здесь выступает бытописателем, рассказчиком и вместе с тем дает урок нравочужения.

Вполне очевидно, что картина не сводится к прямому повествованию: изобразительный рассказ включает в себя риторические обороты. Такой риторической фигурой предстает, прежде всего, главный герой. Его поза — поза задрапированного в «тогу» оратора, с «античной» постановкой тела, характерной опорой на одну ногу, обнаженными ступнями. Таков же его и излишне красноречивый жест, и стилизованно-рельефный профиль; папильотки образуют подобие лаврового венка. Поведение героя, по воле художника, становится игровым поведением, но предметная действительность тут же разоблачает игру: тога превращается в старый халат, лавры — в папильотки, обнаженные ступни — в босые ноги. Восприятие двоится: с одной стороны, мы видим перед собой комически-жалкое лицо действительной жизни, с другой стороны — перед нами драматическое положение риторической фигуры в неприемлемом для нее «сниженном» контексте.

Придав герою позу, не соответствующую реальному положению вещей, художник осмелел героя и само событие.

О движении рук, выражающих те или иные чувства человека, подробно рассказано в работе В. И. Логинова по книге Шарля Гекса и Обера «О жестикеуляции». Вот некоторые характерные



Ил. 1. Федотов П. «Свежий кавалер»



Ил. 2. Студенты 1 курса ХГАК Л. Рябухина и А. Петлюк

положения рук, которые могут быть использованы при изображении «кавалера»:

Поднятая плечевая часть рук и раздвинутые локти означают: манерность, эффектацию, комическое фатовство, желание казаться грациозным.

Поза с более или менее резким закидыванием головы назад выражает: надменность, вызов, хвастовство.

Кисть, покоящаяся на бедре, дает по контрасту еще большую силу выражения презрения и наглости. [3, с. 111].

«Выводя на всеобщее обозрение одного из первых своих героев, Федотов ставит его в классическую позу, но совершенно меняет сюжетно-изобразительный контекст. Изъятая из контекста «высокой» речи, эта форма выразительности оказывается в явном противоречии с действительностью — противоречии одновременно комическом и трагическом, ибо она оживает именно для того, чтобы тут же обнаружить свою нежизнеспособность. Необходимо подчеркнуть, что осмеянию подвергается не форма как таковая, но именно односторонне серьезный способ ее употребления — условность, претендующая на место самой реальности. Так возникает пародийный эффект.

Отсюда становится понятной принципиальная установка федотовской живописи на «прочтение», на соотнесение с искусством слова, которому в наибольшей степени подвластна игра значениями» [4, с. 156].

И только после досконального разбора картины, педагоги вызывают несколько учеников на площадку, объясняя: «Вам дана художником тема, развеять ее. Создайте конкретные предлагаемые обстоятельства, точные взаимоотношения. Запомните положение действующих лиц (каждому назначается определенная фигура, изображаемая на этой открытке), свою фигуру, роль которой вы будете исполнять, и действуйте.

Положение, занятое вами, согласно изображению, будет последней мизансценой».

Когда студенты заканчивают упражнение, педагоги предлагают следующее: «А теперь пофантазируйте с той же открыткой, но положение, указанное на ней, будет вашей первой мизансценой, а все проделанное в предыдущем этюде, будет прелюдией».

Ученики в работе над этими сочинениями часто теряют чувство меры, сразу начинают играть образы. Поэтому педагоги должны производить разбор этюдов, заставляя их самих следить за логикой и последовательностью всех элементов психотехники, находить допущенные ошибки. Наиболее распространенная ошибка при постановке «живых картин» — формальная иллюстративность и создание сюжетно-событийной, громоздкой композиции.

Чрезвычайно важно для актера выработать в себе ощущение внешней линии и формы своего тела в пространстве, уметь, как бы посмотреть на себя со стороны зрительного зала, увидеть себя в мизансцене, найти верный ракурс тела и ритм движения.

Для подобных упражнений можно рекомендовать темы, по открыткам-репродукциям художников: Ф. Решетникова «Опять двойка», В. Перова «Охотники на привале», Н. Неврева «Торг», И. Репина «Не ждали», М. Клодта «Больной музыкант» и другие.

В чем же заключается сила этих этюдов-инсценировок? Раскрепощается индивидуальность студентов, обогащается театральная зрелищность, открывается широкий простор сценическому воображению, фантазии, соединяя в гармоническое целое пластику актера, мимику, жест, — они получают радость от театральной игры.

Выразительные возможности человеческого тела безграничны! Пластическая красота его движений привлекала художников во все времена. Нас покоряют произведения античных художников и полотна

Рембранта, фигуры и скульптурные группы Родена и Микеланджело.

Зачем ходить далеко, достаточно посмотреть потрясающий памятник Т. Г. Шевченко, в Харькове, где Матвею Манизеру позировали актеры театра «Березиль»: Наталия Ужвий — «Катерина». Сусанна Коваль — молодая крестьянка. Амвросий Бучма — повстанец времен Колиивщины и крестьянин с жерновами на плечах. Иван Марьяненко — старый запорожский казак — связанный, но не покоренный. Лесь Сердюк — молодой хлопец с косой в руках и крепостной со связанными руками. Ростислав Ивицкий — красноармеец.

Огромное значение придавал движению в целом, и жесту в частности, К. С. Станиславский. Он считал пластику тела одним из важнейших компонентов актерского искусства.

«Нельзя учить специальным выразительным жестам. Это будет примитивное натаскивание. Выразительный жест — результат всей большой работы воспитания актера. Жест должен возникать в актере органично, в процессе его творчества. Надо подготовить почву для рождения этих живых жестов, разных для каждой индивидуальности, характера, образа. Жест актера может быть выразительным лишь в том случае, если его тело послушно его мыслям» [5, с. 5].

Когда на подмостках появляется актер, он приносит зрительному залу все, чем наделен человек: свой голос с его особой интонацией, свою мимику и жесты, свое понимание жизни и искусства, свои знания и опыт.

В театральном искусстве все важно, и голос, и пластика, и «чувство партнера», и движение. Все средства актерской выразительности, должны быть доведены до высокой степени мастерства. Ведь овладение искусством жеста — одна из главных задач будущего актера. Да и для профессионального, многоопытного актера это остается заботой на всю жизнь.

Для того, чтобы актер мог воспользоваться выявляющей образ характерностью, он должен не только найти ее, но, найдя, зафиксировать и тренировать в себе. Отсутствие и недостаток техники становятся серьезным препятствием на пути выражения чужого характера, тончайших индивидуальных черт действующего лица, актер становится напряженным, его жесты суетливыми, однообразными, маловыразительными. Руки начинают мешать, актер старается спрятать их и этим подчеркивает свою профессиональную беспомощность.

Естественно, что часть актеров знает о выразительных возможностях тела и жеста, но достаточно ли этого уровня сегодня? Возможно ли это в любом другом искусстве? Конечно, нет! В руках непрофессионала не звучат аккорды рояля, не будет двигаться кисть по холсту, он не сможет сделать пластический арабеск или танцевальный экзерсис. Всему этому необходимо учиться. Урок — всегда творческий и взаимодействующий процесс,

и в конечном итоге в результате его должно быть пробуждено желание творить.

Педагог должен сам обладать режиссерским мышлением ведь он воспитывает не просто ученика, наделенного неким набором научных или технических средств, а готовит актера, играющего в театре, поэтому процесс обучения должен строиться на игровой основе, не превращаясь в унылые учебные занятия. Любое техническое упражнение, любая тренировка актерской психотехники должны становиться упражнением высшего порядка, превращаясь в театральную этюды. Достаточно вставить в ход простого упражнения маленькое событие, и оно становится игровым этюдом.

Перед ребятами стоит сложная задача — немногим сказать многое. Именно такие этюды, развивают лаконизм и выразительность сценического языка. «Мудрейшая экономия при огромном богатстве — это у художника все. Японцы рисуют одну расцветающую ветку — и это — весна. У нас рисуют всю весну, и это — даже не расцветающая ветка» [6, с. 79]. Конечно, лишь на картине большого мастера «расцветающая ветка» становится «весной». Нужен талант. А таланту научить нельзя. Но можно его развить. Для этого требуется огромный труд, чтобы направлять свое воображение в нужное русло, разжечь фантазию, не удовлетворяться приблизительностью, банальными решениями.

Выводы. Путь к мастерству, к совершенствованию актерской выразительности очень широк. Именно актерский тренинг на основе «живых» картин призваны с новой силой, пробудить интерес к пластической форме в театре, к зрелищному, игровому характеру сценического искусства. Они требуют владения чувством композиции, развивают воображение, пространственное, образное мышление студентов; воспитывают ощущение целого, комплексный подход к творчеству. Этюды тренируют умение синтезировать различные виды искусства — музыку и пластику, сценографию и слово, — преломлять их через призму актерского мастерства. Этот прием провоцирует поиск новых выразительных средств, способных проникать в тайну неповторимых мыслей великих художников.

Литература:

1. Фильштинский В. М. Открытая педагогика. — СПб.: «Балтийские сезоны», 2006. — 386 с.
2. Малочевская И. Б. Режиссерская школа Товстоногова. — СПб., 2003. — 158 с.
3. Овсянников Сергей. Зрелищность и выразительность театрализованного представления. — СПб., 2003. — 376 с.
4. Даниэль С. М. Искусство видеть. СПб.: «Амфора», 2006. — 206 с.
5. Кудашева Т. Н. Руки актера. Учеб. пособие. — М.: «Просвещение», 1970. — 178 с.
6. Мейерхольд В. Э. О театре. — СПб., 1913. — С. 79–80.