

Колчанова Л.М.

кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри «Майстерності актора», Харківської державної академії культури

ТЕАТРОЗНАВЧІ ПОШУКИ НИКОЛАЯ СВЕДЕНЦОВА

Анотація. Колчанова Л.М. Театрознавчі пошуки Ніколая Сведенцова. У статті проаналізовано внесок Н. Сведенцова у розвиток театрознавства. Показано роль актора в сценічному просторі XIX ст.

Ключові слова: актор, сценічне мистецтво, декламація, сцена.

Аннотация. Колчанова Л.М. Театроведческие поиски Николая Сведенцова. В статье проанализирован вклад Н. Сведенцова в развитие театроведения. Показано роль актёра в сценическом пространстве XIX века.

Ключевые слова: актер, сценическое искусство, декламация, сцена.

Annotation. Kolchanova L.N. Theatrical search of Nikolay Svedentsov. The article analyzes the contribution to the development of N. Svedentsov to theatre. The role of an actor was shown in scenic area of the XIX century.

Keywords: actor, performing arts, recitation, scene.

Постановка проблеми. Сучасна театральна педагогіка зазвичай вивчення акторської майстерності розпочинає з праць К. Станіславського, нерідко забуваючи про його попередників. Зокрема, про одного з фундаторів театральної педагогіки Ніколая Івановича Сведенцова, викладача сценічного мистецтва Імператорського театального училища, який накопичений театральний досвід виклав у праці «Керівництво до вивчення сценічного мистецтва», що побачила світ 1887 р. Він вважав, що актор повинен «розумно користуватися знайденими засобами (знанням словесного й мімічного вираження фізичної й моральної сторін людського життя) в живому, а не механічному застосуванні їх до відомого характеру й особи» [1, с. 180]. Н. Сведенцов не лише виклав своє бачення проблеми, а зробив аналіз праць своїх колег. Так, першою спробою поставити навчання сценічному мистецтву на серйозний теоретичний ґрунт належить режисерові Александринського театру Є. Воронову, який створив «Проект драматичного класу». Основне завдання своєї праці Сведенцов визначив як «підготовку для великої сцени артистів розвинених, спритних, які мають добру, голосну й розумну вимову» [1, с. 2].

Цінною для акторів, на думку Н. Сведенцова, є робота драматурга і теоретика театру П. Боборикіна «Театральне мистецтво» (1872), що підняла питання сценічної освіти. Поряд з цими книгами брошура С. Кафтирева «Перше знайомство зі сценою» є «...не більш, ніж досвідом абетки драматичного мистецтва» і містить в собі найпростіші, елементарні поняття, що стосуються чисто зовнішньої сторони сценічного виконання [1].

Мета публікації: показати місце розробки Н. Сведенцова в театрознавці.

Виклад основного матеріалу. Названі джерела та низка критичних статей у періодичній літературі склали теоретичне підґрунтя театрознавства середини XIX ст. Тому появу монографії Н. Сведенцова можна вважати першою фундаментальною роботою з театрознавства. У «Керівництві до вивчення сценічного мистецтва» він поставив дуже важливі питання, зокрема, теорію сценічного вираження почуттів, відображення думок, пристрастей, афектів, фізичних і душевних хвороб, сну й смерті, описав умови, за яких визначаються розходження в діях людського організму.

Велику увагу Н. Сведенцов приділив голосовим вправам. До розділу «Голос» увійшли: загальні поняття про його взаємозв'язок з диханням, засоби вироблення сценічної дикції. Він наводить також прийоми для придбання ясності та чистоти вимови, виокремлюючи її найголовніші недоліки. Докладно автор зупиняється і на роботі над мімікою обличчя (вона визначена як фізіогноміка) і рухами тіла (жестикуляцією). Сведенцов робить особливий наголос на значенні міміки й необхідності її опанування для актора, розподіляючи цей виразний засіб на «фізіологічний» (підстава та необхідна умова сучасного вивчення міміки) та сценічний.

Надійшла до редакції 18.12.2012

У частині «Мистецтво сценічного поведінки й манери» Н. Сведенцов виокремлює найголовніші недоліки сценічної міміки і доводить доцільність її правильного застосування. Треба зауважити, що книга Н. Сведенцова адресована перш за все тим акторам, які самостійно вибудовують свої ролі. Для акторів із середніми здібностями, які сподіваються лише на інтуїцію, потрібні конкретизовані і розтлумачені сценічні прийоми, глибокий аналіз матеріалу. Тому необхідно укласти фундамент науки про театр. Для цього, справедливо зауважує Сведенцов, недостатньо спиратись на несвідомі примхи тимчасового натхнення, результат буде позбавлений належної сили – свідомості, тобто необхідної умови будь-якого справжнього мистецтва. І навпаки, яким би серйозним не було вивчення сценічної справи, без поетичного настрою, що одухотворяє, можливо лише мистецьке копіювання, а не творчість [1].

Н. Сведенцов виділяє два способи розуміння театрального мистецтва. Він виокремлює поетично-розумове тлумачення образу (це нібито школа ідеальна, класична) та його природно-життєве відтворення (школа реалістична, сучасна). Доцільно зазначити, що тлумачення понять «класична» та «реалістична» школа у другій половині XIX століття відрізнялося від сучасного розуміння. Він пише, що характер класичної школи зрозуміти важко, тому що театри, мова, суспільний устрій, акторське та сценічне мистецтво зовсім інші, ніж у стародавніх греків. Там не було створення ролі в нашому розумінні: образи були рельєфними, краса та велич героїв ідеальною, а роль долі та хору вирішальною. Хоча, запевняє Сведенцов, на кону існує несвідоме змішання подібних прийомів з реалістичними. «Класичній» школі протистоїть реалістична, яка має на меті не представити певні ідеали на сцені, а відобразити дійсність. Дана школа вимагає природності сюжету, характерів та дії.

Значне місце в своїй роботі Сведенцов відводить акторській майстерності. І якщо актор на першому етапі роботи над роллю підкорявся собі, як людині, то далі, в процесі виконання, навпаки: він вживається у роль до повного відчуження від власної особистості. На наступному етапі навчання драматичній грі Н. Сведенцов хотів досягти сукупності двох попередніх елементів. Драма, як вважає він, вимагає від актора щирості й безпосередності гри, але з відчуженістю від свого суб'єктивного «Я». Актор має створити роль – так можливо визначити завдання сучасного драматичного артиста. Це значить відтворити дійсність у такому вигляді, аби вона, маючи значення життєвої правди, була у той же час продуктом мистецтва; щоб гра була не бездумним наслідуванням природи, а зовсім новим, оригінальним здобутком таланту, для якого природа не є ціль, а тільки модель і засіб. «Створити роль, – переконаний автор, – значить представити особистість, узятую з п'єси, з відбиттям окремих індивідуальних рис, її побуту, виразити в той же час її родотипові риси. Але й цього замало: дати відчуття глядачам присутність у цьому образі світову загальнолюдську ідею, в ім'я якої ми тільки й можемо цікавитися тим чи іншим характером» [1, с. 188].

Без сумніву, сценічне мистецтво потребує від актора виявлення таланту. Актор не тільки виконавець – від нього слід чекати співтворчості. Д. Дідро у «Парадоксі про актора» писав: «Зайва чуттєвість створює пересічних акторів; більшість гарних акторів мають середню чуттєвість; повна відсутність чуттєвості характеризує великих виконавців» [2]. К. Станіславський не випадково бачив проблеми не в зовнішній формі вистави, а внутрішньої акторської творчості, де, за його словами, «... панує в переважній більшості випадків безоглядний дилетантизм» [3, с. 402]. У цьому сенсі робота Н. Сведенцова теж була досить дилетантською, але цілком щирою спробою усвідомити подальші шляхи розвитку внутрішньої техніки актора. На жаль, серед попередників власної системи, К. Станіславський не бачив постаті О. Островського, який свого часу вніс чимало пропозицій щодо вдосконалення практики театральної освіти та своїм безпосереднім впливом на акторську творчість (не кажучи вже про створення досконалих художніх образів) сприяв розвитку театральної справи. Його пропозиції та критичні зауваження носили яскраво виражений соціальний зміст, що було цілком справедливим в умовах чиновницької сваволі. «Дійсне положення драматичного мистецтва і взагалі театральної справи в Росії не може вважатися задовільним як стосовно публіки, так і стосовно драматичних письменників», – писав О. Островський у 1882 р. [4, с. 80].

У розділі «Декламація» Н. Сведенцов наводить власні уявлення про голосовий апарат актора та прийоми для його розробки і тренування: ясності та чистоти вимови, повноти, сили та гнучкості, мовної рухливості, інтонаційно-мелодійної виразності, подолання недоліків дикції. Він детально зупиняється на прийомах читання прози й віршів, розділяючи при цьому інтонаційний стрій на епічний, ліричний, драматичний, комічний та розмовний. Голос, педагог слухно називає найголовнішим виразним засобом акторського мистецтва, що переважає за значенням інші, наприклад, міміку. Засобами для розвитку голосу він вважає декламацію та спів.

Декламація (тобто свідомо вимовою тексту), на його думку, має бути розподілена на дві частини: механічну та художню. Перша – забезпечує чистоту та ясність вимови, гнучкість та силу, друга – правильність інтонування слів та речень, красу дикції, тобто гармонічну відповідність вимови тій ідеї та образній характеристиці, який завдає текст твору. А починаючи так звані «механічні» вправи треба з вокального тренування, тобто вимовляти голосні в порядку гами доки вони артикулюватимуться ясно і чисто (це автор називає «сольфеджіо» у скороченому вигляді). Таким чином, вважає Н. Сведенцов, учень дізнається про діапазон та силу власного голосу, може розпоряджатися ним цілком свідомо і уникнути зривів або, навпаки, монотонності. Драматичній сцені не пасують занадто високі голоси, а також занадто низькі: перші звучать різко, інші грубо. Тому, на думку М. Сведенцова, найкращий голос для актора – середнього діапазону. Отже, якщо у учня занадто високий голос, його потрібно по-

низити вправами в читанні на низьких тонах. Низькі голоси з таким само успіхом підвищувати не можна, і тому акторам з подібними голосами доводиться мимоволі обмежувати свою діяльність певними ролями, що вимагають, або допускають цю умову [1]. Так, А. Овчиннікова в праці «П'ять кроків до гарної мови» зазначає: «Володіння голосом є найважливішим засобом створення образу промовця. Люди, між іншим, схильні оцінювати особистість по звучанню голосу. Людину з різким носовим звучанням часто сприймають як зануду, а з сильним горловим голосом – як грубу та неділякатну, слабкий голос передбачає слабкість характеру. Подібні думки можуть бути і невірними, але, на жаль, частіше вони близькі до істини» [5, с. 7].

Висновки: Отже, питання, щодо акторської майстерності, сценічного мовлення, які піднімав Н. Сведенцов, не втратили актуальності і сьогодні. Головною задачею актора, на думку Н. Сведенцова, є типізація – вираження особистості переважно в її зовнішніх, формальних рисах, де актор досягає вже рівноваженості й спокою; він – митець. Н. Сведенцов бачив у програмі навчання драматичного актора два головних завдання: виразити пристрасність і характер. Без сумніву, розвідка «Керівництво до вивчення сценічного мистецтва» заслуговує на увагу практиків та теоретиків театрального мистецтва.

Література:

1. Сведенцов Н. Руководство к изучению сценического искусства / Николай Иванович Сведенцов. – СПб. : Изд. Книгопродавца В. В. Лепехина, 1887. – 600 с.
2. Дидро Д. Парадокс об актере / Дени Дидро. – Л. М. : Искусство, 1938. – 168 с.
3. Станиславский К. С. Собрание сочинений : в 8 т. ред. М. Н. Кедров / Константин Сергеевич Станиславский. – М. : Искусство, 1954. – Т. 1. – 515 с.
4. Островский А. Н. О театре. [Записки, речи и письма] / Александр Николаевич Островский. – Л.-М. : Искусство. – 1941. – 216 с.
5. Овчиннікова А.П. П'ять кроків до гарної мови: Мовна комунікація: техніка мовлення / За ред. А. Ю. Цофнаса. – 2-ге вид., доп. – О.: Фенікс, 2008, – 192 с.