

Така опозиційність можлива лише в ігрових ситуаціях, які моделює міфологічна свідомість. Класичним прикладом функціонування символічної образності є антична культурна традиція, яка узагальнила її рольове призначення як комунікатора, що забезпечує чуттєвість сприйняття закладеної в основі родової пам'яті системи цінностей: моральних, соціальних, світоглядних. Історичні трансформації, які відбуваються у цих характеристиках символічної образності, дали змогу визначити спрямованість її подальшого розвитку у напрямі доцільності використання в різних контекстах: храмовому, дидактичному, карнавальному або драматичному (середньовіччя та Відродження), конкретних історичних подіях, конфліктних соціальних ситуаціях (Просвітництво), естетико-романтичному, поетико-метафоричному (модернізм), що сприяло посиленню ролі гри як автономної за своїм значенням форми, тобто театральної, яка синтезувала у ХХ столітті досвід виразності, набутий у цих контекстах. Як видовишна умовність символічна образність стала основою масових театралізованих дій, ідеологічним, політичним та маніпулятивним знаряддям впливу на суспільну свідомість (радянські постановки 20–30-х років ХХ ст.), які поєднали в собі здобутки професійного театру з традиціями обрядової культури. Отже, масове театралізоване видовище стало формою, яка інтегрує в єдине ціле знаково-символічну конструкцію з уявою та фантазією митця, які є невід'ємною частиною режисерської творчості на сучасному етапі.

ЛІТЕРАТУРА

1. Античная мифология : энциклопедия / [ред. К. Королёва]. – М. : ЭКСМО; СПб. : МИДГАРД, 2004. – 768 с., ил.
2. Варнеке Б. В. История античного театра : учеб. пособие / Б. Н. Варнеке. – Одесса : Студия «Негоциант», 2003. – 280 с., 108 ил.
3. Головня В. В. История античного театра / В. В. Головня. – М. : Искусство, 1972. – 400 с.
4. Западноевропейский театр от эпохи Возрождения до рубежа XIX–XX вв. / [отв. ред. М. Ю. Давыдова]. – М. : РГГУ, 2001. – 436 с.
5. Иванов Вяч. Собр. соч. : в 4 т. / Вяч. Иванов ; [под ред. Д. В. Иванова и О. Дешарт]. – Bruxelles : Foyer Oriental Chrétien, 1971. – Т. 2. – 1974. – 851, [1] с.
6. Калистов Д. М. Античный театр / Д. М. Калистов. – Л. : Искусство, 1970. – 176 с.
7. Кун Н. А. Что рассказали греки и римляне о своих богах и героях / Н. А. Кун ; [под ред. Р. В. Грищенко]. – СПб. : СЗКЭО «Кристалл», 2003. – 576 с., ил.
8. Клековкін О. Ю. Античний театр : навч. посіб. для студентів вищ. навч. закл. культури і мистецтв I – IV рівнів акредитації / О. Ю. Клековкін. – К. : Арттек, 2004. – 208 с.

УДК 791.43.049.1.067

Т. І. СІЛЬЧЕНКО

ПЛАСТИЧНА ПІДГОТОВКА РУК ЯК ОДИН ІЗ ГОЛОВНИХ КОМПОНЕНТІВ АКТОРСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ

У статті розглянуто один з головних компонентів акторської майстерності лялькаря – пластична підготовка рук. У результаті аналізу доведено, що правильне визначення провідної і допоміжної руки допоможе студентові добитися ефективності під час роботи над тренажними вправами і досягти певного рівня у професійній підготовці лялькаря.

Ключові слова: театр ляльок, актор театру ляльок, пластика руки, тренажні вправи, провідна і допоміжна рука.

ПЛАСТИЧЕСКАЯ ПОДГОТОВКА РУК КАК ОДИН ИЗ ГЛАВНЫХ КОМПОНЕНТОВ АКТЕРСКОГО МАСТЕРСТВА

В статье рассмотрен один из главных компонентов актерского мастерства кукольника – пластическая подготовка рук. В результате анализа доведено, что правильное определение ведущей и вспомогательной руки поможет студенту добиться эффективности во время работы над тренажными упражнениями и достичь определенного уровня в профессиональной подготовке кукольника.

Ключевые слова: театр кукол, актер театра кукол, пластика руки, тренажные упражнения, ведущая и вспомогательная рука.

PLASTIC HEND'S PREPARATION AS ONE OF THE MAIN COMPONENTS IN ACTING TECHNIQUES

Plastic hands preparation of an actor-puppeteer, their development and expressiveness is one of the most important assignments of educational training. The plastic hands can transmit by gesture the most delicate tinge of existence of a human spirit, they are necessary for an actor of a puppet theater as a one of the strongest expressive resource. Not accidental the training of an actor-puppeteer begins with the training and descriptive exercises. Training exercises and gymnastics develop flexibility of arms and exercise their muscles. Descriptive exercises develop a student's imagination, at the time when an arm transforms into a scenic character.

The methodological component of a chapter «Hands plastic» may be divided into several parts. First part is a training technology, in which the hands flexibility and plasticity are being developed. The second one is «Hands as an artistic material», in which students learn to use a hands plastic as an expressive art means. The third one is «Hands-partners» in which the student must contrive a sketch plot where the student (one character) interacts with his arms or everything they create (second character).

Naturally the right and left hands of a human being are developed differently. The activity of one of the hands makes it principal. It quite easily learns the plastic exercises, while the auxiliary hand, that is a way behind the development, resists to it and needs much more attention during training. In order to make both hands of a student to develop more or less evenly, it is necessary to help him or her to determine the activity of either one or the other hand in the beginning of the practice.

Starting the training by an auxiliary hand (left), a student will determine later on that a principal hand (right) has already learned a new material. Actually, if the right hand is relatively relaxed and the left hand precisely fulfills a task then one can fill that during the unusual functioning of our hands muscles, the right hand executes micro movements that repeat those that are executed by left hand. Such signal is enough for it. After such training by an auxiliary hand a student can easily repeat this exercise by a principal one.

During the training the absolute liberty of hands muscles is extremely important – from shoulder gilder to finger tips. This is the most important condition during mastering the new material, since at general suppression the results are unlikely and at the boundary liberty of muscles – success is assured.

Practice without concentration on the working organ makes the practice unproductive, superficial. The exercise is effective only when it is performed with the absolute attention.

Plastic preparation of hands is one of the main components of acting techniques of an actor-puppeteer. The training and vivid exercises, that student gets during the study, facilitate him to reach a level that will help him in the future profession. Furthermore it will teach him or her to use evenly the right and left hands in work. The right definition of a principal and auxiliary hand at the beginning

helps a student to master the training exercises given by the teacher and reach a certain level in the professional preparation of hands.

Key words: *puppet theatre, actor of a puppet theatre, hand's plastic, training exercises, principal and auxiliary hand.*

Пластична підготовка рук актора-лялькаря, їхній розвиток та виразність є однією з найважливіших завдань навчального процесу. Пластичні руки здатні передавати в жесті якнайтонші відтінки життя людського духу, вони необхідні артистові театру ляльок як один з найсильніших виразних засобів. Не випадково навчання актора-лялькаря розпочинається з тренажних та образних вправ. Тренажні вправи і гімнастика розвивають пластичність рук, інакше кажучи, розминають нервові шляхи цих кінцівок і тренують їхні м'язи. Образні ж вправи розвивають уяву студента, коли рука перетворюється у сценічний персонаж.

Про користь пластики рук для актора-лялькаря писав М. Корольов, зазначаючи, що причина появи рук-артистів в театрі ляльок і їхньої великої популярності міститься саме у художніх засобах та естетичних закономірностях театру ляльок. Т. Андріанова у своїх методичних та практичних роботах неодноразово наголошувала, що робота рук – необхідна ланка у творчості актора театру ляльок, і від ступеня їхньої тренуваності залежить точність втілення у пластиці ляльки внутрішнього та зовнішнього життя ролі [1]. С. Жуков зауважував, що непіддатливість рук заважає образному осмисленню матеріалу [2]. Н. Наумов у своїх працях зазначав, що руки лялькаря – це і технологічний інструмент, що надає життя нашому головному інструменту – ляльці, і художній інструмент, за допомогою якого створюються цілі вистави [3].

Мета статті – детальніше розкрити один з головних компонентів акторської майстерності студента – пластичну підготовку рук.

Чому пластичності рук майбутнього актора театру ляльок приділяється стільки уваги? Усе багатство свого внутрішнього життя актор передає через рух ляльки головним чином руками. Насамперед тому, що робота рук пов'язана із досвідом всього життя людини, усіх його внутрішніх спонукань, роботою всього організму. Жодна мить людини не обходиться без руху рук. Ними вона застерігає, відсторонює, захищає себе від небажаних наслідків зовнішнього світу, з їхньою допомогою вступає у необхідний контакт з навколишнім середовищем. Важлива не винятковість функцій рук взагалі, цікава насамперед належність рук до досвіду всього людського організму і можливість дії на приховані від нас внутрішні процеси через розвиток їхньої пластичності.

Вміло готуючи і тренуючи руки лялькаря, ми виховуємо і розвиваємо внутрішні творчі дані студентів. «Руки – ви немов дві великі птахи ... Як оживляли все навколо ...» Як чудово та образно слова поета В. Лебедєва-Кумача відбивають художнє значення одного з напрямків акторського мистецтва лялькаря.

Початковий розділ навчальної програми акторської майстерності театру ляльок присвячений розвитку пластики рук. Студентові пропонуються тренажні вправи з використанням вправ пропедевтики: тренажі для зняття затиску тіла; вправи на розтягування і зміцнення плеча та плечового суглоба, м'язів кисті рук і долонь; на силу руху кисті, на розвиток гнучкості та сили пальців; вправи на координацію пальців попарно і самостійності руху кожного пальця зокрема тощо.

Руки актора-лялькаря виконують три основні функції. Перша – технологічна, де руки призводять у рух ляльку, керують нею: здійснюють повороти і підйом голови, працюють елементами механіки (рота, очей тощо). Друга – художньо-технологічна. Накопичуючи в собі емоційну енергію внутрішнього «проживання» актором ролі, його руки «оживляють» ляльку. Таким чином, руки актора є сполучною ланкою між внутрішнім «проживанням» ролі і її зовнішнім втіленням через пластику ляльки. Третя – художня функція, де руки використовуються як самостійний виразний засіб [3, с. 6–7]. Методологічну складову розділу «Пластика рук» можна поділити на декілька частин.

Перша. Технологія тренінгу, що розвиває гнучкість і пластичність рук. На цьому етапі руки подібні до глини у скульптора, розминаються як майбутній художній матеріал:

а) вправи на розвиток гнучкості, починаючи з пальців, кистей і рук у цілому;
б) вправи, що виробляють у студентів образне ставлення до пластики рук як художнього виразного засобу;

в) вправи, що сприяють засвоєнню визначених елементів загальної психотехніки актора: внутрішньої мови, спілкування і насамперед цілеспрямованості уваги: внутрішньої та зовнішньої.

Друга. «Руки – художній матеріал». Основна сутність – художньо-освітня. Студенти вчаться використовувати руки в якості художнього виразного засобу. Цю частину можна поділити на два етапи:

а) розвиток образно-художньої уяви: створення за допомогою рук різних персонажів (людей, тварин, рослин, неймовірних істот), що живуть, діють за законами людської психіки (думають, переживають, плачуть, радіють, зляться тощо);

б) вміння думати – діяти руками, опираючись на специфіку нашого виду мистецтва: чіткий розподіл на внутрішній процес «проживання» ролі актором і зовнішнє його зображення через руки (ляльку); все, що студент проживає, він повинен передати через пластику рук.

Третя. «Руки – партнери». Методична ціль цієї частини – оволодіння сутністю акторської природи лялькаря. Основа цієї природи міститься у подвійності акторського існування на сцені в процесі виконання ролі. Перед студентом ставиться завдання придумати сюжет етюду, де він – один персонаж, а руки (і все, що ними створюється) – інша «істота». Ці обидва персонажі повинні в процесі етюду вступати у взаємодію.

Т. П. Андріанова вважає, що систему «актор – руки актора – лялька» можна уявити собі як своєрідну біомеханічну систему, що приймає та передає інформацію. Актор подумки уявляє потрібну дію ляльки, а руки актора перетворюють його уяву у побачений актором та глядачем образ. Руки актора – це своєрідний перетворювач його нервової та фізичної енергії в пластичну дію ляльки, провідник думок та почуттів його сценічного персонажа. Від ступеня повороту кисті руки, від нахилу зап'ястка, від легкого натиску пальців на повзунок-шайбу змінюється емоційне осмислення пози казкового героя [1, с. 18]. Руки лялькаря – головний інструмент, найслухняніша і рухлива лялька. Вже в перший рік навчання руки студента повинні стати спритними, пластичними, виразними, здібними відчувати руку – майбутню ляльку, швидко реагувати на щонайменші імпульси внутрішнього життя актора.

Репетиції з руками повинні бути прирівняні до репетицій музикантів. Виконавець стільки разів програє важкий пасаж на інструменті, скільки йому необхідно для вироблення автоматизму у виконанні, тільки тоді він зможе вкласти у музичну фразу емоційне звучання. Так само й майбутньому акторові-лялькареві потрібна гімнастика рук щоденно, адже його рука – безпосередній передавач пластики та емоцій ляльки.

Тренінгові вправи символічно розділяються на два види, що, безперечно, залежать один від одного. Під час здійснення гімнастичних вправ включаються елементи уяви і, навпаки, при виконанні образних вправ потрібно володіти достатньою пластичною підготовкою рук. Проте під час перших занять при виконанні образних вправ студентові доводиться відволікатися на подолання недостатньої рухливості рук і пальців.

Мала рухливість рук залежить не від властивостей мускулатури, а залежить від організації нервово-рухового апарату. Якщо у певних структурах нервової системи не вироблений зв'язок, що організовує певний спосіб дій, то руки ще не здатні повноцінно працювати над образними вправами. Це схоже на старання піаніста, у якого стрімка та моторна робота пальців постійно порушується опором одного – нерозвинутого, мало тренуваного. Виразити думку еквівалентно до художнього задуму такий виконавець не спроможний. Окрім того, художній задум не може розвиватися далі за виконавські можливості, так як те й інше взаємозв'язане [2, с. 247].

Труднощі, які випробовує студент, починаючи роботу над тренажними вправами, є наслідком недоліку життєвої гімнастики його рук. Від природи права і ліва руки людини розвинуті по-різному. Вправи гімнастики повинні зробити цю відмінність мінімальним. Студентів, у яких однаково пластичні обидві руки, занадто мало. Вони з перших днів роботи

над вправами гімнастики швидко засвоюють матеріал. З рештою студентів робота ускладнюється.

Активність однієї з рук робить її провідною. Нервові центри обох рук пристосовані до ролі провідної, однак у житті в результаті обмежених навантажень і характеру робіт одна з рук звикає більше працювати, інша залишається менш розвинутою.

Акторові театру ляльок потрібно однаково добре вміти керувати лялькою і правою, і лівою рукою, він повинен добиватися, щоб його руки взаємно замінювали одна одну. Рівномірно розвинуті руки є умовою роботи як у пластичних етюдах з руками, так і з будь-якою системою ляльок (наприклад, у роботі з тростинною лялькою будь-яка з вільних рук повинна безперешкодно керувати тростинами). Ця якість необхідна для вимушеного відпочинку втомленої руки без втрати у виразності рухів ляльки на іншій. Вона потрібна для безперешкодного виконання будь-якої мізансцени, виходу ляльки з будь-якої сторони, пересування її в будь-якому напрямку. Не таємниця, що нерідко ці компоненти сценічної дії програють у художньому відношенні через невідповідність актора.

Більш розвинута ліва рука збагачує роботу обох рук. З рівномірним розвитком обох рук швидше розвивається пластичність усього тіла студента. Все це становить психологічну розкутість.

Для того, щоб обидві руки розвивалися більш-менш рівномірно, на початку практичних занять викладач повинен допомогти студентові з'ясувати активність тієї чи іншої руки. Пластичні вправи досить легко засвоюються провідною рукою, в той час як допоміжна рука, яка значно відстає у розвитку, чинить опір і потребує набагато більше уваги в засвоєнні вправ.

Провідна рука – права, допоміжна – ліва. Якщо студент розпочинатиме тренінг спочатку з лівої (допоміжної руки), то в подальшому виявиться, що права (провідна рука) вже засвоїла новий матеріал. Дійсно, якщо тримати праву руку максимально розслабленою, а лівою точно виконувати завдання, можна відчувати, як при незвичній для наших рук роботі м'язів права здійснює мікрорухи, що повторюють ті, які робить ліва рука. І для неї цього сигналу достатньо. Після роботи лівою рукою студенту досить легко повторити цю вправу правою. Вона майже засвоїла рухи, і ліва при цьому в розвитку не відстала.

Крайня свобода м'язів усієї, в нашому випадку правої руки (від плечового поясу до кінчиків пальців), є найважливішою умовою засвоєння нового матеріалу, тому що будь-яке зусилля в ній є аналогічним до роботи, яку здійснює ліва рука. Права при цьому «не відчуває» ліву, не сприймає її «уроку», а лівій важко працювати при затисненій правій. При загальному затиску і результати малоімовірні, а при максимальній свободі м'язів – успіх забезпечений. У цьому випадку засвоюється правильний розподіл м'язової енергії у всьому тілі студента. Так, починаючи кожну вправу з роботи лівою рукою, ми досягаємо рівномірного розвитку обох рук без затрати особливих зусиль.

Отже, студент з провідною правою рукою повинен починати засвоєння кожної вправи з допоміжної лівої руки. І навпаки. На початку звичка робити все правою рукою підштовхує студента квапити ліву, яка в силу інерції спочатку відстає, чинить опір. Вправа виконується неправильно, і, якщо викладач вчасно не помітить помилки, належного ефекту може не вийти. Необхідно стримувати студента і примушувати його повторювати все спочатку, спокійно й зосереджено. Результати не забаряться. А студент, практично відчувши користь цієї послідовності, решта вправ буде виконувати свідомо й самостійно.

Для успішного виконання гімнастики рук необхідно дотримуватися ще однієї умови: все робити з правильно спрямованим поглядом і максимальною увагою до руки, яка працює.

Під час виконання тренажних вправ обов'язково потрібен зоровий контроль. Адже при спробі здійснення вправи, поясненої викладачем, у студента виникає своє сприйняття народженого руху, незадоволеність ним і бажання внести корективи. А оскільки кожному студенту притаманні власні недоліки в пластичності кінцівок, під час тренінгу йому необхідна допомога для подолання цих недоліків, тим більше, що викладач повсякчас корегує виконання вправ. У такій ситуації студенту не варто відводити очі від своєї працюючої руки.

Виконання вправи без зосередження уваги на працюючому органі робить працю непродуктивною, поверховою. Вправа корисна тільки тоді, коли вона виконана з повною

увагою. Подаючи команду в мозок, ми простежуємо шлях цієї команди до органу, що виконує вправу, і навпаки. Таким чином, наче розігруємо цей шлях, робимо його узвичаєним, формуючи правильну навичку.

Головна умова тренажу: ніколи не виконувати вправи до перевтоми, це призводить до ослаблення й відключення уваги. Без належної уваги виконавча ділянка мозку перестає контролювати команду безпомилкової та продуктивної дії. Починаються погрішності: втрата сили руху, порушення координації, послідовності й ритмічного виконання. Відбувається неправильне засвоєння матеріалу. Втомлюються не м'язи, втомлюється відповідний відділ мозку. М'язи здатні виконати й більшу роботу, але мозок ще не засвоює таких навантажень і тому не справляється з нею. Потрібно давати голові відпочинок.

Передусім особливо втомлюється допоміжна рука. Їй потрібен систематичний відпочинок. На м'яз руки, що відпочиває, увага зосереджується так само, як і на тій, що працює. Після відпочинку вправа повторюється.

Тут ми виявляємо ще одну психофізичну особливість людського організму. Після активного виконання вправу можна повторювати з мінімальним зусиллям, хоча і з первинною увагою. Це добре закріплює навичку й одночасно надає можливість відпочинку. Таким чином, комплексно засвоюється і вправа, і точний розподіл м'язового зусилля у всьому тілі.

Невід'ємною складовою тренажу рук є пластичні дисципліни (ритміка, ексцентрика, сценічний рух, танок, фехтування). Спільність методичних завдань цих дисциплін і тренінгу рук студента-лялькаря гарантує його професійний пластичний розвиток.

Пластична підготовка рук – це один із головних компонентів акторської майстерності лялькаря. Тренажні й образні вправи, які виконує студент під час навчання, дозволяють йому досягнути того рівня підготовки, який допоможе йому у майбутній професії. Окрім того, вони навчають рівномірно використовувати у роботі праву і ліву руки. Правильне визначення провідної та допоміжної руки на початковому етапі допоможе студентові якнайшвидше засвоїти тренажні вправи і досягти певного рівня у професійній підготовці рук. Пластика рук – основа акторського мистецтва лялькаря, є спеціальною вимогою кафедри, що готує професійного актора театру ляльок.

ЛІТЕРАТУРА

1. Андрианова Т. П. Профессиональная подготовка рук кукольника / Т. П. Андрианова // Андрианова Т. П. Тренинг актера в театре кукол. – Л. : ЛГИТМиК, 1983. – 79 с.
2. Жуков С. К. Гимнастика рук актера-кукольника / С. К. Жуков // Пластика рук – основа актерского искусства кукольника. – Санкт-Петербург: С.-П.ГАТИ, 2012. – С. 247–265.
3. Наумов Н. П. Развитие пластики рук как один из элементов психотехники актера-кукольника / Н. П. Наумов // Пластика рук – основа актерского искусства кукольника. – Санкт-Петербург: С.-П.ГАТИ, 2012. – С. 6–7.

УДК 130.2:792.038.531 (091)

О. Ю. ЛАЧКО

СТАНОВЛЕННЯ ХЕПЕНІНГУ У ТЕАТРАЛЬНІЙ ПРАКТИЦІ ХХ СТОЛІТТЯ

У статті розглянуто історичні аспекти становлення нової арт-практики – хепенінгу в театральному мистецтві. Проаналізовано естетико-художні властивості означеного явища, виявлено особливості функціонування хепенінгу в українській театральній культурі.

Ключові слова: хепенінг, перформанс, акція, арт-практика, акціонізм, «мистецтво дії».