Сахневич Ю. Ю.,
аспірантка Київського національного університету культури і мистецтв

СПЕЦИФІКА АКТОРСЬКОГО МИСТЕЦТВА В БАЛЕТНОМУ ТЕАТРІ

У статті проведено порівняння акторського мистецтва в драматичному театрі та балеті, виявлено особливості феномену акторського мистецтва в балетному театрі, висвітлено проблеми співвідношення драматичного та танцювального в процесі створення художнього образу в балеті.

Ключові слова: акторське мистецтво, балет, балетний театр, артист балету.

В статье произведено сравнение актерского искусства в драматическом театре и в балете, выявлено особенности феномена актерского искусства в балетном театре, освещены проблемы соотношения драматического и танцевального в процессе создания художественного образа в балете.

Ключевые слова: актерское искусство, балет, балетный театр, артист балета.

The article compared the acting in the drama theater and ballet, the particular phenomenon acting in ballet, highlighted the relationship between drama and dance in the process of creating an artistic image of the ballet.

Key words: acting, ballet, ballet theater, ballet dancer.

Система виразних засобів сучасного балетного театру значно розширилася порівняно з минулими епохами. Глобалізаційні процеси, стрімкий науково-технічний розвиток позначаються, в основному, на урізноманітненні сценографічного оформлення, удосконаленні технічних засобів театрального оснащення. Однак система основних виразних засобів балету, що складають його специфіку, залишається без змін протягом тривалого часу. Також незаперечним є той факт, що провідну роль у балетному театрі, як і раніше, посідає танцівник, артист балету.

Навколо акторської індивідуальності танцівника нині точиться багато суперечок: як і в чому вона виражається, які шляхи її виявлення. У більшості випадків фахівці погоджуються з думкою, що яскравих самобутніх артистів стає в хореографічному мистецтві все менше. Задля виявлення причин подібних процесів необхідно виявити особливості феномену акторського мистецтва в балетному театрі, у чому й полягає мета статті.

До проблем акторського мистецтва у балетному театрі зверталися вітчизняні та зарубіжні теоретики та практики балету (В. Ванслов, М. Загайкевич, Р. Захаров, В. Красовська, Ф. Лопухов, Ю. Станішевський та ін.). Жодне наукове дослідження чи публіцистична праця, присвячена особі того чи іншого виконавця в історії балетного театру, не обходиться без висловлювань щодо акторської майстерності артиста. Попри багатий історіографічний і джерельний матеріал, комплексного дослідження, спеціально присвяченого акторському мистецтву артиста балету, не виявлено.

Можна вважати, що теоретичні основи акторського мистецтва танцюристів були закладені одним з перших теоретиків танцю Ж. Ж. Новерром у праці «Листи про танець…» [11]. Зняття масок, полегшення ваги та конструктивного рішення костюмів, проголошене Ж. Ж. Новерром, можна вважати вагомим поштовхом до удосконалення феномену акторського мистецтва виконавців танцювальних вистав.

Дефініцію «мистецтво актора» нині трактують як мистецтво створення сценічних образів, а також вид виконавської творчості. Виконуючи певну роль у театрі, видовищі, актор ніби ототожнює себе з особою, від імені якої він діє у виставі. Матеріалом для цього йому слугують власні природні дані: мова, тіло, рухи, міміка, так само, як і його емоційність, спостережливість, уява, пам'ять та ін. [7; 910].

Основу акторської творчості складає принцип перевтілення. Існують поняття зовнішнього та внутрішнього перевтілення, які, однак, можуть бути розділені лише умовно. За сутністю, – це два боки складного творчого процесу, що знаходяться у тісному взаємозв'язку. У процесі перевтілення дія, думка та почуття знаходяться у нерозривній єдності.

Система К. Станіславського є науково обґрунтованою теорією сценічного мистецтва, методу акторської техніки. На відміну від попередніх театральних систем, вона будується не на вивченні кінцевих результатів творчості, а на з'ясуванні причин, що породжують той або інший результат. Актор повинен не представляти образ, а «стати образом», його переживання, почуття, думки зробити своїми власними. Розкривши самостійно або за допомогою режисера основний мотив твору, виконавець ставить перед собою ідейно-творчу мету, яку Станіславський назвав надзавданням. Прагнення до досягнення надзавдання визначається як наскрізна дія актора і ролі. Вчення про надзавдання на наскрізну дію можна вважати основою системи Станіславського, що була розроблена для драматичного театру. Однак її основні положення з успіхом використовують інші різновиди театру протягом багатьох десятиліть, у тому числі і балетний. Хоча сам К. Станіславський писав, що «в балеті все не як у нас; все зовсім інше; інша пластика, інша грація, інший ритм, жест, хода, рухи, все, все інше» [Цит. за 6; 73].

Балет прийнято визначати як вид музично-театрального мистецтва, зміст якого виражається в хореографічних образах. Уже із цього зрозуміло, що балет – мистецтво синтетичне, що об'єднує в собі кілька видів художньої творчості: хореографію, музику, драматургію, образотворче мистецтво. Центром цього об'єднання є хореографія. Балет – не механічний конгломерат різних видів мистецтва, а їхній синтез, підпорядкований хореографічному образу. Різні мистецтва існують у балеті не самі по собі, а в перетвореному вигляді, у супідрядності й взаємодії з хореографією [4; 8].

Мистецтво актора балетного театру, як і актора драми, спирається на закони сценічної дії. Якісна відмінність законів визначається несхожістю драматургічного матеріалу, різницею умов сценічної творчості. Основою мистецтва актора балетного театру є уміння втілювати образ засобами пластики тіла, хореографічними па відповідно до задуму балетмейстера та музичної партитури. Для драматичного театру першоосновою сценічної творчості є літературний текст п'єси, для балетного театру – балетмейстерський «текст», тобто хореографічна лексика. Лібрето допомагає актору-танцівнику уточнити, конкретизувати хореографічні образи, глибше зрозуміти задум

балетмейстера, але провідним, визначальним драматургічним елементом дії залишаються хореографічні па.

У драматичній виставі мовні інтонації акторів та характер їхньої сценічної поведінки виникають як природний результат всього процесу роботи над роллю та можуть видозмінюватися на кожній виставі. У балеті ж динаміка та ритм сценічної дії визначений заздалегідь композитором і балетмейстером. Однак роль артиста-танцівника не зводиться тільки до точного відтворення запропонованих композитором ритмів та балетмейстером па. Артист повинен виправдати та оживити їх власними думками та почуттями, перетворити танець на емоційно насичену, активну дію [7; 943]. Отже, поняття «акторське мистецтво» попри збіг ключових параметрів має специфічні особливості в умовах драматичного та балетного театру.

Обмеженість можливостей балету в прямому зображенні подій пов'язана насамперед з відсутністю в ньому слова. Але, разом з тим, відсутність слова в балеті не тільки недолік, а рівною мірою – достоїнство. Завдяки відсутності слова пластична виразність рухів людського тіла розвивається в специфічну танцювально-хореографічну мову. Ця мова здатна втілювати такі стани, які слову важко доступні або недоступні зовсім. Ще М. Фокін зазначав: «...іноді танець може виразити те, що не під силу сказати слову» [13; 214]. Слово у переважній більшості конкретне у своєму предметному й понятійному змісті, на відміну від умовної, лірико-емоційної й узагальнено-поетичної мови танцю.

Акторське мистецтво артистів балету піддавалося художньому аналізу протягом усієї історії існування балетної критики. Показовими щодо розуміння акторського мистецтва в балетному театрі є суперечки 20–30-х рр. XX ст. в СРСР. Про стан акторської майстерності в цей час відомий музикознавець І. І. Соллертинський писав: «...нині кадри балетної трупи необхідно режисерськи перевчити емоційно-виразній пантомімній грі на основі техніки сучасного акторського мистецтва, пам'ятаючи при цьому, що гра балетного актора принципово відрізняється від гри драматичного актора» [Цит. за 6; 23].

У публікації «Образ у балеті» Л. Блок наводить слова Т. Вечеслової зі статті «Актор, який танцює» з журналу «Робітник та театр» (1937, №1): «Я за те, щоб робота над технічною майстерністю розвивалася і далі, але мрію в той же час про такий спектакль, де висока техніка поєднувалася б з високою майстерністю драматичного актора. Глядач і вся театральна громадськість вимагають від балету такого ж реалістичного видовища, як і від драматичного театру. Але, недопустимо ототожнювати балетний спектакль з драматичним. Це – груба помилка, хоча вона і властива багатьом працівникам танцю, котрі думають над вирішенням проблеми створення реалістичного балету» [3; 461]. Попри різницю деталей і Солертинський, і Вечеслова говорять про феномен акторського мистецтва в балетному театрі, але чітко не окреслюють, у чому полягає її специфіка.

Актор – центральна постать і повновладний володар сцени і в драмі, і в балеті. Через акторське мистецтво якнайповніше розкривається ідейно-художній задум драматурга й композитора, увиразнюються образно-постановочна концепція режисера, балетмейстера, диригента. Актор, на думку Ю. О. Станішевського, «самостійний митець,

процес його творчості у завершальній стадії завжди відбувається на очах у глядача під час вистави. Він дає нове життя образам драматурга і композитора, горить на сцені тим самим пристрасним вогнем, яким горів у хвилини творчості сам автор» [12; 6]. Одночасно актор виступає самостійним творцем, співавтором ідейно-постановочної концепції режисера, балетмейстера, диригента.

Артист балету постійно вносить у виконання танцювальної партії щось нове, оригінальне, вдосконалюючись від вистави до вистави. «Виконуючи вивчені жести й танцювальні рухи, артист балету вносить у них певні зміни чи нові нюанси в той момент, коли він відчуває, що знайдене ним під час вистави є чимось ще більшим, вищою правдою, ніж та, в яку він вірив до того, – наголошував видатний російський балетмейстер М. Фокін. – Виконання ролі – партії у балеті – це постійне й неухильне накопичення дедалі новіших, правдивіших акторських деталей» [13; 228]. Отже, артист балету на шляху удосконалення акторської майстерності знаходиться в постійному пошуку нових мімічних та пластичних нюансів художнього образу, подібно до того, як артист драми веде пошук у мовних параметрах (тембр, гучність, ритм, динаміка голосу). Особливістю мистецтва актора є те, що процес акторської творчості у своїй кінцевій стадії завжди відбувається на очах у глядачів у момент вистави.

Основою акторської творчості не тільки в драматичному, а й у балетному театрі є мистецтво сценічного перевтілення. За глибоким переконанням Р. Захарова, «образ героїні чи героя балету зі всіма особливостями його характеру – чи то ніжна дівчина, перетворена на лебедя, чи то полум'яна Зарема, кохання якої сильніше за смерть, – тільки тоді зазвучить переконливо, коли створена балетмейстером партія буде виразно та яскраво виконаною. Тому балетмейстер не може довіряти роль, що вимагає певних акторських даних та сценічної майстерності, виконавцю, який володіє нехай навіть віртуозною технікою, але не спроможному користуватися нею для правдивого вираження думок та почуттів, що складають сутність образу. Такий артист не зможе донести зміст танцю до глядача» [5; 211 – 212]. Отже, технічна віртуозність артиста балету не гарантує йому провідних позицій у виставі, оскільки обов'язковою умовою вдалої реалізації задуму балетмейстера є яскраве акторське перевтілення, коли вся зовнішня майстерність (виконання хореографічної лексики, міміка, динаміка рухів тощо) та внутрішня робота (усвідомлене вживання в роль) працюють на втілення художнього образу.

Ці думки розділяє відомий артист балету та педагог М. Михайлов: «Для мене балетний театр такий вид мистецтва, де гармонічно зливаються прекрасні форми з не менш прекрасними поривами душі та думки. Якби не захоплювали глядача чудові стрибки класичного танцівника чи блискучі оберти балерини, у виставах ця техніка повинна слугувати виразником конкретних почуттів героя, що переживаються з приводу конкретних подій» [10; 280].

Протягом усієї історії балетного театру відбувається боротьба між тенденціями ствердити домінуюче значення одного з елементів мистецтва актора балетного театру – драматичної гри чи хореографічної пластики – над іншим. Показовим у цьому аспекті став період «хореодрами» чи «драмбалету» в СРСР у 30–40-х рр. XX ст. В. Ванслов не заперечує значного прогресивного внеску періоду хореодрами в балеті у розвиток

акторської майстерності виконавців. Саме тоді «почалося зближення балету із драматичним театром, балетмейстери пішли за допомогою до режисури, а в мистецтво балерини й танцівника органічно ввійшла акторська майстерність, – зазначає В. Ванслов. – Виконавці прагнули до створення на сцені живих людських характерів, до акторського перевтілення в образ. У мистецтві склався новий тип танцівника-актора, який вміє втілювати глибокий драматичний і психологічний зміст у складній танцювальній партії» [4; 23]. Досить згадати такі імена, як Г. Уланова, К. Сергєєв, А. Єрмолаєв, В. Чабукіані, у мистецтві яких танцювальна й акторська майстерність нерозривні.

Але й у цьому процесі були недоліки. Часом у балет прямолінійно, без урахування його специфіки стали переносити систему К.С. Станіславського, що розумілося не як загальне вчення про природу театрального мистецтва, а як метод постановочної й виконавської майстерності, однаковий нібито й у драмі, і в опері, і в балеті. Балетмейстерське й режисерське мистецтво часом з'єднувалося механічно: багато спектаклів ставилися спільно балетмейстером і режисером. Тим часом балетмейстер у балеті і є режисер-творець танцювальної дії, тлумач змісту образів, провідник «надзавдання». Те ж можна говорити й про співвідношення танцю й акторської гри у творчості виконавців. В односторонньо драматизованих балетах-п'єсах вони нерідко розділялися: гра здійснювалася головним чином у пантомімних сценах, а танець – у дивертисментних епізодах. Подібне протиставлення є помилковим, у справжньому хореографічному мистецтві танець і повинен бути грою, а акторське перевтілення в образ, сценічну дію повинні здійснюватися безпосередньо й насамперед у танці [4; 23].

Б. Львов-Анохін, розмірковуючи над тим, як виникає одухотвореність танцю, писав: «Тут справа не лише в особливому таланті, але й у внутрішніх зусиллях актриси, у напруженій праці її розуму та серця, у наполегливій та невтомній жазі проникнути у саму сутність образу, осягнути усю глибину музики, ідеї, що покладена в основу балету. Чудо мистецтва виникає тоді, коли актриса щиро, по-людськи схвильована своїм завданням, коли вона осягнула сенс того, що їй необхідно зробити на сцені, коли роль стала для неї живою людиною» [8; 271]. Саме таким одухотвореним був танець видатної балерини-актриси Г. Уланової.

Сьогодні спостерігається надмірне захоплення технікою танцю, виконанням карколомних трюків. Прагнення танцівників, спрямовані на подолання технічних складностей, опанування віртуозних рухів, досить часто затуляють основний сенс мистецької діяльності – створення художнього образу шляхом виразного акторського виконання. «Прикро, що слідом за театрами й наші хореографічні училища стали настільки гнатися за технікою, що змушують, наприклад, всіх учениць старших класів «вертіти» 32 фуете, що, природно, приводить до орієнтації учнів насамперед на «набивання» техніки на шкоду прагненню стати артистом, який танцює», – з біллю констатував ще у середині XX ст. Р. Захаров [6; 91]. Безумовно, опанування на високому рівні технічних аспектів хореографії є обов'язковою умовою сучасного професійного балетного виконавства, але безкінечна, беззмістовна, художньо не виправдана гонитва за все новими трюками призводить до ситуації, коли техніка демонструється лише заради техніки і стає подібною до спортивних змагань.

Можна назвати велику кількість артистів, які володіли найвищою технікою й таким самим акторським даруванням. Наприклад, В. Васильєв, М. Лавровський, М. Лієпа

блискуче танцювали і настільки ж блискуче грали найскладніші ролі в балеті «Спартак». Неперевершена технічна майстерність К. Максимової, Н. Тимофєєвої, Л. Семеняки, М. Сабірової, Н. Павлової, українських балерин А. Васильєвої, О. Гаврилової, Л. Герасимчук, В. Дуленко, Г. Лерхе, А. Яригіної, В. Калиновської дозволяла їм з настільки ж високою майстерністю й виразністю виконувати свої партії. Але можна назвати чимало танцівниць і танцівників, які займають провідне положення, але анітрохи не захоплюють глибоким проникненням в образ, залишаючи глядача холодним споглядальником майже акробатичних трюків. Хоча й у цих випадках можна почути іноді гучні оплески.

Показовим у роботі балетмейстера над розкриттям акторського потенціалу артиста балету може слугувати приклад М. Бежара, який вимагав від танцівника творчої багатогранності – сили, спритності, чудової фізичної форми, розвитку акторських здібностей і вміння тонко та точно відчувати стиль, для чого необхідне знання музики, скульптури, живопису.

Владний художник, Бежар умів враховувати та розкривати індивідуальність актора – російську широту Володимира Васильєва – від бешкетної невтримної веселості до такого ж нестримного відчаю у «Петрушці», ніжну, чисту природність Катерини Максимової у «Ромео та Джульєтті», неповторну красу ліній Майі Плисецької у «Айседорі», пронизливий пластичний драматизм Хорхе Донна у «Ромео та Джульєтті» та «Весні священній», юну безпосередність Ріти Пулворд у «Петрушці» та у «Дев'ятій симфонії», таємничу жіночність Каталін Ксарнуа у «Весні священній», гумор та блискучу техніку Віктора Уллате – Меркуціо у «Ромео та Джульєтті», ефектність, благородство Бертрана Пі та гостроту стрімкої пластики Патріса Турона у партії Тібальда, душевну відкритість та емоційність Івана Марко у «Жар-птиці» тощо [9; 172].

Отже, балетмейстер у своїй роботі з виконавцем повинен акцентувати увагу на створенні художнього образу, розкритті акторського обдарування танцівника у процесі опанування технічної канви хореографічної партії.

У системі підготовки артистів балету дисципліна «акторська майстерність» сформувалась у 1930-х рр. на основі теорії К. С. Станіславського [1], однак і до сьогодні не існує закріпленої методики її викладання. Хоча практично в усіх спеціалізованих закладах хореографічної освіти, на хореографічних факультетах вищих мистецьких навчальних закладів викладається предмет «акторська майстерність у хореографії», або «режисура та акторська майстерність». Не виключення і факультет хореографії Київського національного інституту культури і мистецтв, де в межах дисципліни «Режисура та акторська майстерність у хореографії» студенти опановують техніку акторської гри та оволодівають методом створення сценічного хореографічного образу, знайомляться з основами теорії акторської майстерності у драмі та у мистецтві балету. Виховання універсального балетмейстера, танцівника, який володіє різними танцювальними системами, неможливе без його акторського розвитку, що сприяє формуванню всебічно розвинутого фахівця.

Отже, акторське мистецтво танцівників є невід'ємною складовою художньої палітри балетного твору, вагомим засобом виразності у балетному театрі. Специфіка акторського мистецтва в балетному театрі випливає з особливостей хореографічного мистецтва, де засобом створення художнього образу слугують пластика, міміка

людського тіла. Однак головний закон акторської майстерності драматичного театру – перевтілення – діє незаперечно і в умовах балету.

Література:

1. *Академия русского балета им. А. Я. Вагановой. – Режим доступу : http:// www.vaganova.ru* ***2.*** *Бежар М. Мгновение в жизни другого : мемуары / Морис Бежар. – М. : В/О Союзтеатр СТД СССР, 1989. – 238 с.* ***3.*** *Блок Л. Д. Классический танец : история и современность / Любовь Дмитриевна Блок. – М. : Искусство, 1987. – 557 с.* ***4.*** *Ванслов В. В. Балет как синтетическое искусство / Виктор Владимирович Ванслов // Ванслов В. В. В мире балета. – М., 2010. – С. 7 – 35.* ***5.*** *Захаров Р. Искусство балетмейстера / Ростислав Владимирович Захаров. – М., 1954. – 432 с.* ***6.*** *Захаров Р. Слово о танце / Ростислав Владимирович Захаров. – М. : Молодая гвардия, 1977. – 160 с.* ***7.*** *Искусство актера / Григорий Варденович Бухникашвили, Елена Львовна Финкельштейн, Татьяна Михайловна Родина, Григорий Владимирович Кристи, Нина Ильинична Крымова, Арсений Дмитриевич Авдеев // Театральная энциклопедия / [гл. ред. П. А. Марков]. Т. 2.– М. : Государственное научное издательство «Советская энциклопедия», 1963. – С. 910 – 960.* ***8.*** *Львов-Анохин Б. Галина Уланова / Борис Львов-Анохин. – М. : Искусство, 1984. – 350 с.* ***9.*** *Максимова Е. Мадам «Нет» / Екатерина Максимова. – М. : АСТ-ПРЕСС КНИГА, 2006. – 344 с. – (Звезды балета).* ***10.*** *Михайлов М. Жизнь в балете / М. Михайлов. – Л. – М. : Искусство, 1966. – 316 с.* ***11.*** *Новерр Ж. Письма о танце и балетах / Жан Жорж Новерр. – Л. – М. : Искусство, 1965. – 375 с.* ***12.*** *Станішевський Ю. О. Акторське мистецтво українського радянського театру (проблеми становлення і розвитку традицій) / Юрій Олександрович Станішевський // Українське акторське мистецтво : традиції і сучасність. – К. : Наук. думка, 1986. – С. 6 – 34.* ***13.*** *Фокин М. Против течения / Михаил Фокин. – Л. – М. : Искусство, 1962. – 640 с.*