Лисенко О. О.,
викладач кафедри хореографії
ВП «Миколаївська філія
Київського національного
університету культури і мистецтв»,
м. Миколаїв

ВПРОВАДЖЕННЯ МЕТОДИК СУЧАСНОГО ТАНЦЮ ПРИ РОБОТІ З АКТОРАМИ ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ

Однією з тенденцій розвитку сучасного театру сьогодні є максимальне розширення форм і засобів сценічного вираження, необхідних для втілення різноманітного, психологічно і філософськи насиченого, складного за своєю образно-дієвою структурою репертуару.

Виразні форми та засоби театрального мистецтва, виступаючи як найважливіші компоненти вистави й ролі, проявляються в синтезі, доповнюють та розширюють один одного.

Сучасний інтелектуальний театр вимагає від актора не тільки глибокого аналітичного підходу до ролі, а й високого ступеня інтелігентності, безпосередності, емоційної збудливості, справжнього артистизму сценічного мистецтва. Все це досягається бездоганним володінням технікою мистецтва і, зокрема, бездоганним володінням тілом. Тому пластичні виразні засоби займають все більше важливе місце в сучасному драматичному мистецтві, висувають перед актором ряд складних завдань для розширення рухових можливостей його творчого організму [1].

Підготовка сучасного актора потребує вивчення впливу додаткових напрямів, які допомагають опановуванню драматичним мистецтвом.

Основна **мета статті** – виявити засоби хореографічного мистецтва для успішного виховання пластичної культури актора драматичного театру.

Одним з важливих творчих завдань, що стоять перед сучасним професійним театром, є підвищення рівня пластичної культури актора. Пластика і танцювальні композиції підносять сценічну дію в нову емоційну сферу, часто сприяють розкриттю головної думки вистави, виявляють глибинну суть його художньої структури.

Сценічний рух, як дисципліна в театральній школі, має свою історію і традиції. Його наукову основу потрібно розглядати набагато ширше, ніж пряме використання відкриттів К. Станіславського і В. Мейєрхольда в роботі над зовнішньою технікою актора, а також досвіду засновників дисципліни - І. Іванова, Е. Шишмарьова, І. Коха, А. Німеровського. Підхід до роботи над сценічним рухом необхідно здійснювати, спираючись на досягнення у всіх сферах науки та мистецтва [2].

І. Е. Кох визначає поняття «пластичність актора» перш за все як «рухливість його психіки, здатність миттєво сприймати та зображати вплив сценічного середовища і внутрішнього самопочуття в темпоритмах окремих дієвих епізодів.

Така пластичність, - пише він, - створює правду життя і лежить в основі загальної виразності актора» [3].

У науковому дослідженні «Танець в системі професійного становлення актора драматичного театру» А. А. Лещинський досліджує історичний процес формування та розвитку системи танцювального виховання акторів. Автор зазначає, що система танцювального виховання драматичного актора була науково розроблена у другій половині XX ст. . Процес формування системи танцювальної підготовки призвів до розробки програми, заснованої на принципі комплексного вивчення класичного, народного, історико-побутового і сучасного бального (західноєвропейського) танців. Розроблена методика навчання дозволила забезпечити актора драми необхідними професійними навичками та знаннями. У 80-ті роки, у зв'язку з розвитком на вітчизняній сцені нового жанру мюзиклу, виникла потреба у вивченні акторами сучасних напрямків хореографії. У 90-і роки в системі театральної освіти з'являються нові навчальні дисципліни - «Сучасний танець»,«Джаз-модерн танець»; здійснюється перша наукова розробка питань навчання актора «Джаз-модерн танцю» [4].

Досвід європейської та американської театральної педагогіки спирається на пластичні тренінги, що беруть початок в напрямку Дельсарта-Далькроза, Рудольфа Лабана, М. А. Чехова, відомі тренінги Е. Гротовського, Е. Барби, та інші системи, що ґрунтуються на танцювальних тенденціях сучасного танцю, східної гімнастики та йоги.

Концепція сучасного танцю полягає у свободі та виразності рухів, які дають неймовірну можливість висловлювати свої почуття в найяскравіших фарбах. Теоретичний і практичний блоки сучасного танцю тісно взаємодіють між собою, народжуючи різні підходи до реалізації педагогічної та постановчої діяльності. При цьому кожна техніка має певний окрас, специфіку і вектор розвитку завдяки власній унікальності.

Для опановування майстерністю актора виникає потреба опановувати та розвивати різноманітні сценічні навички й високий рівень психомоторних якостей, що сприяють творчому відтворенню сценічного образу.

Розглянемо деякі найважливіші з них:

1. Відчуття балансу - вміння зберігати сталу позицію на різних видах конструкцій, яке залежить від здатності актора управляти центром тяжіння, утримуючи рівновагу в незвичних для тіла положеннях.

Відчуття балансу - це загострене відчуття тіла в екстремальній ситуації, в яку актор кидає своє тіло свідомо; це яскравий зовнішній прояв активного внутрішнього існування. Ситуація утримання балансу в критичній для тіла позиції активує роботу як великих, так і дрібних м'язів, захоплюючи хімічною реакцією практично всю м'язову масу. Цей процес вимагає додаткового напруження, яке, тягне за собою порушення координації, втрату контролю за швидкістю руху і свавілля інерції. Причини й наслідки в цьому процесі можуть мінятися місцями.

2. Відчуття координації - вміння координувати рухи в окресленому малюнку і, перш за все, керувати периферією тіла й м'язи обличчя.

Координацію необхідно вивчати в такому розмаїтті та обсязі, щоб кожного разу актор міг перевіряти свою здатність до освоєння нових рухів в новій програмі координації, яка наповнила б цікавими відчуттями його м'язову пам'ять. Від цих запасів інформації про дії тіла, залежить й успішне освоєння нової програми координації. І саме розвинена здатність до координації - це гарантія оптимальної витрати часу та енергії при виконанні руху в умовах сцени. А легкість координації - це фундамент спритності.

3. Відчуття швидкості - вміння управляти швидкістю руху, грати швидкостями, створювати динаміку, здатність до вибухової реакції, що народжує активний рух.

Управляти швидкістю руху в нестандартних сценічних ситуаціях можливо лише тоді, коли готовність стримувати інерцію і регулювати процес прискорення й уповільнення руху відповідно до простору і часу є не тільки в свідомості, але і в м'язовій пам'яті актора . З освоєння різних швидкостей починається робота з темпоритмом.

4. Відчуття інерції - вміння м'яко і швидко гальмувати й керувати процесом зміни дії.

Робота зі швидкостями - це робота не тільки з часом і простором, але з напругою та інерцією. Важливо, яким чином актор перерозподіляє напругу в тілі, змінюючи швидкість, і як керує інерцією, коли на його шляху зустрічається перешкода, що змушує зупинитися або змінити напрямок руху.

5. Відчуття напруги - вміння управляти своєю акторською напругою і грати напругою персонажа.

Цікава акторська гра завжди пов'язана з проявом волі, тобто з напругою - психічною та фізичною. Осмислення руху можливе через контроль напруги на вході в цікаву пластичну форму і на виході з неї [2].

Досвід азів технік та методик сучасного танцю й можливості їх використання допоможуть наповнити новим змістом підготовчу програму, та створити творчу модель професійного розвитку драматичних акторів.

Однією з методик роботи з рухом, яка може бути використана для тренінгу акторів, є **техніка «Аутентичного руху»**, побудована на розкритті внутрішніх імпульсів нашого тіла через рух:

- фізичних. Мікронапруги в різних частинах тіла, це невеликі потягування, стиснення, скорочення, мимовільні перенесення ваги;

- емоційних. У будь-який момент часу ми відчуваємо почуття. Вони можуть бути сильними або слабкими, але вони є: спокій, нудьга, тривога, розчарування, злість, вивільнення, радість;

- образних. Це можуть бути образи, породжені пам'яттю або уявою, образи, що знаходять відгук в тілі. Під час навчання особливо важливо, щоб образи не пішли ззовні, чи не вигадувалися заздалегідь, а народжувалися в самому процесі руху і природно були пов'язані з почуттями [5].

У **«Техніці релізу»** основна увага звертається на зняття зайвої напруги. Фундаментальні принципи - звернення до природних рухів, природної біомеханіки, диханню та імпульсу.

«Техніка контактної імпровізації». Основою техніки є точка фізичного контакту між виконавцями, яка є відправним моментом для подальшої імпровізації в дуеті. Вона також може виконуватися і сольно, коли виконавець контактує з різними предметами й навколишнім середовищем. Після входу в контакт виконавці можуть використовувати різні засобипарної роботи: передачі ваги, баланс, падіння і підтримки.

Також слід звернути увагу на принципи «**Технік соматичного руху (Somatic)**», які засновані на глибокому розумінні анатомії, фізіології, біомеханіки, усвідомленні свого тіла і спостереженні за його рухом. Вони допомагають розкрити наступні питання:

- як співвідносяться внутрішні взаємозв'язки в тілі й ефективні рухи
- як розвинути внутрішню силу, не вдаючись до напруги в тілі
- як легко міняти патерни власних рухів
- які рухи нам властиві і як відкрити нові рухові можливості
- як можна зробити тіло більш проникливим і щирим, а рухи більш яскраво вираженими й виразними
- як позиціонується тіло в часі й просторі
- як внутрішні зміни відбиваються на сприйнятті навколишнього світу і як навколишній світ сприймає нас.

Система аналізу руху Рудольфа Лабана (**Лабан-аналіз**), розширена роботою Ірмгард Бартенієфф (**Основи Бартенієфф**) виділяють кілька основних принципів руху:

- тіло виконавця - це єдиний руховий апарат, в якому все взаємопов'язане, зміна в одній частині призводить до зміни в інших частинах
- дихання і рух - нероздільні, дихання - це фізіологічна підтримка руху
- рух пов'язано з гравітацією, тіло або підпорядковується силі гравітації, що призводить до падіння, або чинить опір, намагаючись відірватися від землі
- рух завжди залежить від наміру, який визначається цілим комплексом чинників (зовнішніх і внутрішніх)
- рух - система, що складається з різних елементів, це завжди діалог між тілом і навколишнім простором, між тілом і розумом, між своїм тілом і тілами інших
- рух - це зовнішнє вираження внутрішніх імпульсів, однак зовнішні подразники також впливають на внутрішній стан. Таким чином, рух має двоїстий характер: від внутрішнього до зовнішнього і, навпаки, від зовнішнього до внутрішнього
- рух носить і функціональний і виразний (експресивний) характер, їх інтеграція створює значення руху
- стабільність і мобільність - також знаходяться у взаємозв'язку і впливають на рух безперервно [5].

Техніка імпровізації - це з'єднання усвідомленого вибору і спонтанної реакції. Вона містить в собі елемент творчості, який ніколи не повторюється. Вихідним імпульсом для імпровізації може бути уява, інтелект, психічні процеси, які виражаються через рухові реакції. Більшість технік навчання імпровізації

побудовано на збільшенні чутливості до сигналів, що йдуть з тіла - його відчуттів, його пам'яті, здатності миттєво реагувати на імпульси, що йдуть з тіла, і сигнали з навколишнього простору.

Протягом двох з половиною століть розвитку вітчизняної системи театральної освіти, навчання драматичного актора засобам танцю стало одним з істотних процесів підготовки до професійної сценічної діяльності. Основний вплив на розвиток системи навчання предмету «Танець» зробили вимоги, висунуті драматичним театром.

Сценічна пластика в контексті акторської майстерності розглядається як комплекс спеціальних знань, сукупність фізичних навичок, умінь і психологічних якостей актора, моральних та естетичних категорій, що сприяє художньому втіленню образу. Драматичному актору потрібен високий рівень психофізичних якостей: сили, швидкості, витривалості, спритності, ритмічності, музикальності й танцювальності, що створює можливість для продуктивної й цілеспрямованої фізичної дії у виконанні найрізноманітніших танцювальних завдань.

Артист сцени має постійно вдосконалюватися, розвивати ці якості. І щоденна робота над собою, завдяки описаним вище прийомам та технікам, допоможе розвинути особисті й професійні якості та виведе актора на новий щабель майстерності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Громов Ю. И. Воспитание пластической культуры актера средствами танца : учебное пособие / Ю. И. Громов. – Москва : ВЦСПС Профиздат, 1971. – 25 с.
2. Карпов Н.В. Уроки сценического движения. М.: ГИТИС, 1999. – 184 с.
3. Кох И. Э. Основы сценического вижени / И. Э. Кох. – СПб : Лань, 2013. – 512 с.
4. Лещинский А. А. Танец в системе профессионального становления актёра драматического театра в России: автореф. дис. канд. искусствоведения. – М., 2011. – 29 с.
5. Никитин В. Ю. Мастерство хореографа в современном танце : учебное пособие / В. Ю. Никитин. – Москва : ГИТИС, 2011. – 472 с.