

ПРИНЦИПИ СЦЕНІЧНОГО ПЕРЕВТІЛЕННЯ АКТОРА

Хлисту́н Олена Сергі́ївна – кандидат мистецтвознавства, доцент,
Київський національний університет культури і мистецтв, м. Київ
orcid.org/0000-0002-1764-6559
doi.org/10.35619/ucpm.vi26.16
with_joy@ukr.net

Звернено увагу на потребу аналізу принципів та витоків акторського перевтілення, обґрунтування своєрідності акторського емоційного стану в акті сценічного перевтілення. Розкрито ігровий підхід до походження творчого акту перевтілення. З'ясовано, що передумовою акту перевтілення в ролі є усвідомлення та врахування ігрового начала сценічної діяльності актора. Фактор гри і його усвідомлення уможливує користуватися акторові наслідуванням зовнішніх ознак персонажа, залишаючись при цьому у тому психоемоційному стані, який зумовило наслідування.

Ключові слова: сценічне перевтілення, акторська гра, контрольовані почуття, зображення.

Актуальність проблеми. Сценічне мистецтво, що розвивалося в Україні, Росії, Америці та інших країнах у ХХ ст., або брало на озброєння окремі аспекти методу К. Станіславського, або відкидало їх. Є. Гроговський, Е. Барба, П. Єршов, Б. Захава, В. Кісін, Лі Страсберг, Ст. Адлер, У. Хагені, С. Мейснер представляли різні напрями в інтерпретації системи Станіславського, оскільки брали за основу різні пласти його системи. В одного на перше місце ставилися емоції, в іншої – уява, у третього – спонтанність. Кожен із них в якійсь мірі запозичував щось у попереднього. Всі підходи так чи інакше беруть початок у системі Станіславського – найповнішої на сьогоднішній день. Одні розглядають методики, зосереджені на якомусь окремому аспекті його системи, інші розвивалися як опозиція їй, проте всі вони відштовхуються від мови, виробленої Станіславським.

Однак жоден із дослідників не надавав належного місця загальним принципам сценічного перевтілення та не розглядав акторське перевтілення з цього ракурсу.

Огляд публікацій з теми. Мистецтвознавчими та культурологічними працями з проблеми сценічного перевтілення актора, що дають змогу отримати уявлення про цей феномен, є дослідження Л. Грачової та Н. Рождественської. Питання наслідування в акті перевтілення досліджувалося Е. Бутенком. Зокрема, цей автор надає великої уваги імітуванню зовнішніх ознак виконуваного персонажа. Щодо усвідомлення актором сценічних дій, як нереальних, знаходимо у дослідників акторського емоційного стану П. Симонова та П. Єршова. Утім, незважаючи на певні здобутки у вивченні проблематики сценічного перевтілення, відповідне цілісне, узагальнююче культурологічне дослідження на сьогодні відсутнє. Зокрема, потребує вивчення питання виявлення загальних принципів акторського сценічного перевтілення.

Мета статті полягає в узагальненні принципів перевтілення на основі поглядів, пошуків та наукових відкриттів театральних діячів у царині акторського мистецтва.

Виклад проблеми. Внутрішній стан актора в акті перевтілення за К. Станіславським має відповідати стану уявленого персонажа: «Такий стан на сцені ми називаємо нашою мовою «я єсмь»... А що таке «я єсмь»? Воно означає: я існую, я живу, я почуваю і мислю однаково з роллю. Інакше кажучи, «я єсмь» приводить до емоції, до почуття, до переживання» [8; 217].

Однак особливістю акторського перевтілення є те, що в процесі його здійснення проявляється свідомий контроль актором своїх дій і почуттів. Цей самоконтроль є неоднозначним та багатовекторним. Так, дійсно, актор усвідомлює нереальне походження стану свого почуття (емоцій), відтак і контролює свій стан. Про те, що акторські почуття не є його особистими йдеться у М. Чехова: «Сценічні почуття, які переживає актор, не зовсім реальні, вони просякнуті своєрідним художнім ароматом, що зовсім не притаманно тим почуттям, які випробовуємо в житті, несмак яких такий самий як розігріта вчорашня страва... Сама наша природа вимагає, щоб ми забували особисті переживання, давали їм проникнути в підсвідомість» [9; 380]. Постає питання: які це почуття і що це за стан, адже в реальному житті такого тотального самоконтролю немає під час емоційних переживань.

В акторських тренінгах Л. Грачової, вченого та дослідника акторської творчості, знаходимо: «Уявляється таким чином, що завдання тренування мислення актора в ролі пов'язано із «загальмовуванням» власних семантичних полів, власного відбору слів та розширення свого минулого досвіду до «досвіду ролі». Наділяючи мислення відбором у вправах на потік свідомості, ми, звичайно, не добиваємось патології, не боремось за психічний розлад актора, проте збиваємо з

власної свідомості шати свого минулого досвіду, заставляємо її виявитися на краю провалля, як називав цей стан Е. Барба. Або виходимо за рамки середньої, нормальної свідомості, за М. Бердяєвим» [4; 108]. Вправи Л. Грачової побудовані за принципом гальмування особистих рефлексій мислення актора. Актори під час тренінгів, за Л. Грачовою, певними вольовими зусиллями збивають свідомість із звичного режиму функціонування.

Н. Рождественська, теж дослідник творчості актора, зауважує про значення особистого досвіду митця: «В ході вистави відбувається переключення від життєвого динамічного стереотипу самого актора до стереотипу рольового /.../ Особистий досвід актора неповторний. Умовні зв'язки, набуті досвідом його життя, притаманні лише даній індивідуальності. Якщо вони не відповідають життю ролі, то тимчасово загальмовуються. А ті ланки тимчасових зв'язків, які використовуються в ролі, включаються в систему рольового динамічного стереотипу. Сюди заволікаються і притаманні самому акторові мотиви, якщо вони суттєві для ролі, і характерні для нього стосунки, і спосіб його реагування на вплив зовнішнього світу.

Система дій в ролі ніби накладається на звичну, тобто випрацювану в процесі життя умовних рефлексів. Відбувається злиття складних ланок рефлексів» [6; 175–176].

Таким чином, Н. Рождественська та Л. Грачова наголошують про своєрідний стан свідомості актора в ході перевтілення. Про фактор контролювання актором себе в ролі Л. Грачова зауважує: «Контроль – сторож, швейцар на межі усвідомлення неусвідомленого. Він, звичайно, потрібний, але він же й заважає... /.../ Від впливу цього сторожа здоровій людині неможливо позбутися. Та просити його не втручатися, наскільки це можливо, треба вчитися. Це те, що М. Чехов називав звільненням від власної особи в анкеті з психології творчості. Це один із способів тренування, оволодіння чужим мисленням – мисленням персонажа. В тренуванні актору потрібно, як мінімум, спробувати позбутися частково від власного контролера, який породжений його особистим досвідом» [4; 118–119].

Яскравим прикладом контролю актором акту власного перевтілення є ще прадавні свідчення Платона, давньогрецького філософа, про гру тодішніх акторів:

«– Так скажи мені, Йон, і не приховуй від мене того, про що я питаю: кожного разу, коли ти добре виконуєш поему і особливо зворушуєш глядачів розповіддю про те, як Одиссей вбігає на поріг, відкриваючись женихам, і висипає собі під ноги стріли, або як Ахілл ринувся на Гектора, про Гекубу або Пріама, чи ти при розумі тоді чи не в собі, так що твоїй душі в нестямі здається, що вона знаходиться там, де звершуються події, про які ти говориш..?»

– Коли я виконую що-небудь жалісливе, у мене очі повні сліз, а коли страшне і грізне – волосся встає дибом від страху та сильно б'ється серце.

– А чи ти знаєш, що ви доводите до того ж стану і багатьох глядачів?

– Знаю, і дуже добре: я щоразу бачу зверху, з підвищення, як глядачі плачуть та налякано спостерігають, вражені тим, що я кажу» [5; 644–645].

Т. Сальвіні так пояснював свій стан перевтілення в ролі: «Актор живе, він плаче і сміється на сцені, але, плачучи і сміючись, він спостерігає свій сміх і свої сльози. І в цьому подвійному житті, в цій рівновазі поміж життям та грою полягає мистецтво» [8; 350].

На основі цих свідчень на спостережень можна сказати, що дії і почуття в ролі хоч і реальні, однак не такі як у звичайної людини у подібній ситуації.

Щодо усвідомлення актором сценічних дій як нереальних знаходимо у дослідників акторського емоційного стану П. Симонова та П. Єршова: «Через контрольовані свідомістю дії актор не ототожнює себе із зображуваною ним особою, але проникає в сферу мотивів, які рухають ним (галузь, яка значною мірою належить свідомості та підсвідомості) аж до надзавдання образу (галузь підсвідомості) в ім'я вирішення свого надзавдання, тобто задоволення своєї художньої потреби. Здійснювані в процесі перевтілення дії – їх називають сценічними – відрізняються від будь-яких побутово-життєвих дій тим, що виникають за замовленням, начебто викликані реальною необхідністю» [7; 117–134].

Утім і К. Станіславський також виділяв участь окремих «іпостасей» в творчому акті перевтілення. Ось як характеризується їх сутність: «Отже, внутрішні творчі стремління, що виходять із душі людини-артиста, проходячи через усі «елементи» людино-ролі, зливаються з нею і, сплітаючись в одне загальне ціле, подібно до ниток, з яких скручується джгут, разом прямують до надзавдання, створюючи загальне самопочуття на сцені тієї нової особи, яку ми називаємо артист-роллю» [8; 637].

Як бачимо, К. Станіславський вказує на необхідну участь цих, визначених ним, акторських «іпостасей» в процесі перевтілення. А далі він ще конкретніше наголошує, що актор ні на мить не втрачає контроль над почуттями та діями: «Але що робити, коли розум, воля та почуття не озиваються на творчий поклик артиста? В таких випадках треба користуватися манками» [8; 324].

Ще одним важливим аспектом акторського перевтілення є те, що особистість актора ніби відсторонена від емоційного процесу в ролі. Тобто актор водночас і відчуває, і відображає те, що відчуває: «Пропуски та випадання в лінії життя ролі неприпустимі не тільки на самій сцені, але й за кулісами. Вони рвуть життя зображуваної особи і створюють порожні, мертві для неї місця. Вони заповнюються сторонніми думками і почуттями самої людини-артиста, які не стосуються того, що вона грає. Це штовхає людину-артиста в хибну сторону – в царину особистого життя» [8; 334].

Чи впливає на перевтілення особисте ставлення до партнера М. Чехов відповідав: «Надзвичайно. Якщо воно неприємне, це служить перешкодою до входження в творчий стан. Якщо творчий стан вже досягнуто, то особисте ставлення до партнера губиться» [9; 80]. Як бачимо, особисте ставлення актора до партнера по сцені М. Чеховим також не приймалося.

М. Чехов стверджував: «Ваші сльози і сміх, ваше горе і радість на сцені, якими б щирими та глибокими вони не були, ніколи не стануть частиною вашого повсякденного душевного життя. Вони поза особі, очищені від усякого егоїстичного. Звідки приходять ці нереальні, чисті творчі почуття? Вони даруються вам вашою творчою індивідуальністю. Народжуючись у цей світ, ви вже приносите з собою відомі здібності, схильності, характерні особливості, той чи інший темперамент, так як всі ваші індивідуальні риси. Та не лише вони самі проявляються в вашій творчості. Все, що ви пережили протягом вашого життя, все, що ви спостерігали, бачили, що звеселяло ваше споглядання, що ви любили та ненавиділи, від чого страждали, до чого гаряче і натхненно прагнула ваша душа, все чого ви досягли і що назавжди залишилось для вас мрією та ідеалом, – все це відходить в так звані підсвідомі глибини вашого «я». Там воно очищається від пронизливого егоїзму вашого повсякденного життя, вашої нижчої свідомості і перетворюється в матеріал, з якого ваша творча індивідуальність будує душу сценічного образу» [9; 266].

Цікавими видаються спостереження театральних діячів про особливості так званого емоційного відділку пам'яті актора та його емоційні спогади під час перевтілення. У книзі Станіславського «Робота актора над собою» читаємо: «... Колись – за Рібо – ми звали її «афективною пам'яттю». Тепер цей термін відкинутий і не замінений новим. Але нам потрібно якесь слово для визначення її, і тому ми домовилися називати пам'ять на думки емоційної пам'яттю ... Подібно до того, як у зорової пам'яті перед вашим внутрішнім поглядом воскресає давно забута річ, пейзаж або образ людини, так точно в емоційній пам'яті оживають пережиті раніше відчуття. Здавалося, що вони зовсім забуді, але раптом якийсь натяк, думка, знайомий образ – і знову вас охоплюють переживання, іноді такі ж сильні, як у перший раз, іноді дещо слабше, іноді сильніше, такі ж або в трохи зміненому вигляді.

Оскільки ви здатні бліднути, червоніти при одній згадці про випробуваному, оскільки ви боїтеся думати про давно пережите нещастя, – у вас є пам'ять на думки, або емоційна пам'ять.

... Мистецтво і душевна техніка актора повинні спрямовуватися на те, щоб уміти природним шляхом знаходити в собі зерна природних людських якостей і вад, а потім вирощувати і розвивати їх для тієї або іншої виконуваної ролі.

Таким чином, душа зображуваного на сцені образу комбінується і складається артистом із живих людських елементів власної душі, зі своїх емоційних спогадів тощо» [8; 229].

На жаль, недостатність уваги наших педагогів у театральних ВНЗ і режисерів у театрах, що сприйняли гіпотезу К. Станіславського про роль емоційної пам'яті у творчості актора, призводить до того, що цю гіпотезу вважають аксіомою. Так педагоги продовжують вчити, а режисери продовжують вимагати від акторів «підкладати» свої власні емоційні спогади під переживання і почуття зображуваного персонажа.

Не менш важливою складовою акторського перевтілення є ігровий фактор цього процесу. Однак на цей аспект і його значення для перевтілення мало хто зважає з театральних діячів. Але Е. Бутенко не залишає поза увагою перевтілення як гру: «І ми ні на хвилину не забуватимемо про те, що театр – це не лише родич гри, а це сама гра, особлива театральна гра, і учасники цієї гри – актори. Вахтангов говорив своїм студійцям після концерту, в якому гралися уривки з вистав: «Радості, свіжості, у вас немає почуття: ми сьогодні граємо». Розглядати театральну гру поза психологічними категоріями гри взагалі, і розглядати гру акторів поза психологічними категоріями уяви, наслідування і переживання (почуттів) зокрема, як нам здається, шлях, який призводить у глухий кут всі наукові дослідження психології творчості актора. Ми ж поставили собі за мету, розглядаючи психологію творчості актора, спираючись на психологічні теорії гри, уяви, руху і дії, емоції і почуття, вперше спробувати сформулювати якийсь загальний універсальний закон сценічного перевтілення» [1; 12].

«Психологи, – писав Виготський, – до цих пір не могли вказати різниці, яка існує між почуттям у мистецтві і реальним почуттям.

...Ми могли б показати, що мистецтво є центральною емоцією або емоцією, що формується переважно в корі головного мозку. Емоції мистецтва суть розумні емоції. ... Дідро має цілковиту рацію, коли говорить, що актор плаче справжніми сльозами, але сльози його течуть із мозку і цим він висловлює сутність художньої реакції як такої». Виготський наполягає на законі реальності почуттів ігрових, як результаті роботи нашої фантазії: «Фантазія є тим апаратом, який безпосередньо здійснює роботу наших емоцій».

...Ця емоційна функція фантазії непомітно переходить у грі в нову функцію: в організацію таких форм середовища, які дозволяють дитині розвивати і тренувати свої природні здібності. Можна сказати, що психологічний механізм гри цілком зводиться до роботи уяви. ... Гра є не що інше, як фантазія в дії, фантазія ж не що інше, як загальмована і пригнічена, невиявлена гра» [2; 33]. Основною ознакою, яка співвідносить перевтілення з грою є наслідування, як вагома складова акторського перевтілення.

Дідро вважав наслідування головним в акторській професії: «Сама собою людина буває від природи, іншою її робить наслідування; серце, яке собі придумуєш, не схоже на серце, яке маєш насправді. У чому ж полягає справжній талант? У тому, щоб добре вивчити зовнішні прояви чужої душі, щоб звернутися до почуттів тих, хто нас слухає, бачить, і обдурити їх наслідуванням, яке перебільшить усе в їхньому уявленні і визначить їх судження; бо в інший спосіб неможливо оцінити те, що відбувається всередині нас. І що нам до того, відчуває актор або не відчуває, раз ми все одно цього не знаємо. Видатний актор – той, хто глибше вивчив і з найбільшим досконалістю зображує зовнішні ознаки найбільш високо задуманого ідеального образу» [3; 33].

Е. Бутенко теж вважає наслідування головним принципом акторського перевтілення: «У психологічній науці «наслідування» є творчим актом. Ніхто не дорікне дитині в тому, що її перші кроки в житті носять наслідувальний характер. Ніхто не дорікне Аристотелю в тому, що всі мистецтва він відносить до наслідувальних, що це нібито знижує цінність і значимість мистецтва. Художник, наслідуючи природі (за Аристотелем), що не передражнює її, не створює грубий сурогат реальності, а прагне наблизитися до неї в своєму прагненні втілити її образи в живописі, скульптурі і інших видах мистецтва. Тобто в психології «наслідування» є позитивний, творчий характер. У застосуванні до акторської професії використовуємо цей термін як акт творчий. Мабуть, використовуючи термін «наслідування» (імітація), слід говорити про «творче наслідування» за аналогією з «творчою уявою». Якщо відкинути такі значення «наслідування» як «копіювати, імітувати», тобто суто механічне і формальне, то кращими будуть значення – «наслідувати зразок», втілювати зразок; адже у прагматичному значенні «наслідувати, імітувати» – вже передбачає втілювати в чомусь, в якомусь матеріалі. І цим «чимось» є рухові акти. У цьому сенсі стає зрозуміліше, чому у нас (в контексті нашої імітаційної теорії) наслідування призводить до перевтілення» [1; 13]. Далі Е. Бутенко пояснює, що «імітація вже не прагне до відтворення формальної буквальної реальності об'єкта, а є якоюсь моделлю реального об'єкта з усіма властивими йому фізичними ознаками. Наслідування – найбільш суб'єктивне відображення об'єкта, в якому об'єкт забарвлений індивідуальними особливостями сприймає даний об'єкт спостерігача або імітатора. В останньому значенні наслідувач виступає в ролі ніби співчуваючого об'єкта, намагаючись зімітувати його. Думаю, що таке значення надавали слову «наслідування» і стародавні теоретики мистецтва. Стосовно акторської професії, з нашої точки зору, копіювання, імітація і наслідування суть одне і та ж багатоступінчата, трифазне поняття: відтворення реального об'єкта як образу фантазії з різним ступенем суб'єктивності, наближеності до реального чи уявного. Скажімо, на якихось перших етапах оволодіння образом актор у стані лише копіювати його зовнішні сторони, на другому – імітувати, моделювати його основні фізичні ознаки, і, нарешті, на стадії наслідування – уже втілювати, відтворювати образ (зразок), ніби «привласнивши» його собі як власне творіння» [1; 13–14].

Висновки. Принципи перевтілення базуються на кількох аспектах сценічної діяльності актора. Перевтілення не переплітається з життям самого актора і полягає в тому, щоб наслідувати життя іншої людини – грати, незважаючи при цьому на справжній емоційний стан – стан почуття в ролі, що супроводжує гру. У цій грі актор контролює свій стан. Власне, усвідомлення творчого акту перевтілення як акту гри і дає можливість акторові одночасно і імітувати зовнішні ознаки персонажа, і відчувати імітоване. Гра поряд із творчим актом наслідування є, насамперед, складовою сценічної діяльності актора.

Список використаної літератури

1. Бутенко Э. Сценическое перевоплощение. Теория и практика. 3-е изд. М. : ВЦХТ, 2007. 197 с.
2. Виготский Л. С. Психология искусства. Р.-на-Дону : Феникс, 1998. 480 с.
3. Дидро Д. Эстетика и литературная критика / пер с фр. М. : Худ. лит., 1980. 659 с.
4. Грачева Л. В. Актерский тренинг : теория и практика. С.-Пб. : Речь, 2003. 168 с.

5. Платон. Собр. соч. : в 4-х т. М. : Мысль, 1990. Т. 1. 860 с.
6. Рождественская Н. В. Психология художественного творчества. С.-Пб. :Изд-во СПб. гос. ун-та, 1995. 270 с.
7. Симонов П. В. Высшая нервная деятельность человека. Мотивационно-эмоциональные аспекты. М. : Прогресс, 1975. 254 с.
8. Станіславський К. С. Робота актора над собою. Київ : Мистецтво, 1953. 670 с.
9. Чехов М. Литературное наследие : в 2-х т. М. : Искусство, 1986. Т. 2. 559 с.

References

1. Butenko E. Stager incarnation. Theoria ndpractice. 3rd edition. M. : VTKHT, 2007. 197 s.
2. Vygotsky L. S. Psychology of art. R-on-Don : Phoenix, 1998. 480 p.
3. Diderot Д. Aesthetics and literary criticism: Perw ith fr. M. : Fiction, 1980. 659 s.
4. Gracheva L.V. Actor training: theorya nd practice. SPb. : Speech, 2003. 168 p.
5. Platon. Collected Works in 4 volumes. M. : Thought, 1990. V. 1. 860 p.
6. Christmas N. V. Psychology of artistic creativity. SPb. : Publishing Houseof St. Petersburg. State University, 1995. 270 p.
7. Simonov P. V. Higher nervous activityofman. Motivational andemotional aspects. M. : Progress, 1975. 254 p.
8. Stanislavsky K. S. Robota actoro verhim. Kiev : Mystetstvo, 1953. 670 p.
9. Chekhov M. Literaryhe ritagein 2 volumes. M. : Art, 1986. Т. 2. 559 p.

ПРИНЦИПЫ СЦЕНИЧЕСКОГО ПЕРЕВОПЛОЩЕНИЯ АКТЕРА

Хлыстун Елена Сергеевна – кандидат искусствоведения, доцент,
Київський національний університет культури і мистецтв,
г. Київ

Обращено внимание на необходимость анализа принципов и истоков актерского перевоплощения, обоснование своеобразия актерского эмоционального состояния в акте сценического перевоплощения. Раскрыто игровой подход к происхождению творческого акта перевоплощения. Выяснено, что предусловием акта перевоплощения в роли является осознание и учет игрового начала сценической деятельности актера. Фактор игры и его осознание делает возможность пользоваться актеру подражанием внешних признаков персонажа, оставаясь при этом в том психоэмоциональном состоянии, которое обусловило подражание.

Ключевые слова: сценическое перевоплощение, актерская игра, контролируемые чувства, изображение.

PRINCIPLES OF SCENIC TRANSFORMATION OF AN ACTOR

Khlystun Olena – Ph.D. in Art Studies, Associate Professor
Kyiv National University of Culture and Arts,
Kyiv

Attention is drawn to the need to analyze the principles and origins of the actor's transformation, the rationale for the uniqueness of the actor's emotional state in the act of stage reincarnation. The game approach to the origin of the creative act of transformation is revealed. It was found that the precondition of the act of transformation in the role is the awareness and consideration of the play of the beginning of the actor's stage activities. The factor of the game and its awareness make it possible to use the actor to imitate the outward signs of the character, while remaining in that psycho-emotional state that led to imitation.

Key words: stage transformation, acting, controlled feelings, image.

UDC 792.028

PRINCIPLES OF SCENIC TRANSFORMATION OF THE ACTOR

Khlystun Olena – Ph.D. in Art Studies, Associate Professor
Kyiv National University of Culture and Arts,
Kyiv

The purpose of the article is to summarize the principles of transformation, based on the views, searches and scientific discoveries of theatrical figures in the field of acting art.

Research methodology consists of comparative and analytical approaches based on art studies works and new and already well-known psycho-technician for actor's transformation, which makes it possible to attempt to reveal its general principles.

Results. Principles of transformation are based on several aspects of stage activity of the actor. The reincarnation is not intertwined with the life of the actor himself and is to imitate the life of another person – to play, despite the fact to the real emotional state – a state of feeling in the role that accompanies the game. In this game, the actor controls his condition. Actually, the awareness of the creative act of transformations an act of the game and allows the actor to simultaneously simulate the external characters of the character, and feel imitated. The game along with the creative act is, first and foremost, part of the actor's stage activity.

Scientific novelty. The main principles of actor's transformation in the stage creative act are investigated and revealed.

Practical meaning. The results of the study can be used for the further research on various aspects of acting and stage art in general. The main defining principles of transformation can be applied by actors directly in creative work and teachers in the process of preparing actors. The clarified actual principles of transformation give a serious impetus to rethink the actor's creative activity in his artistic act.

Key words: stage transformation, acting, controlled feelings, image.

Надійшла до редакції 22.10.2018 р.

УДК 7.071.2:792.82(477)«1940/1960»

ТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ ЄВГЕНІЇ ЄРШОВОЇ В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ МИСТЕЦЬКИХ ПРОЦЕСІВ НА УКРАЇНСЬКІЙ БАЛЕТНІЙ СЦЕНІ 1940–1960-х РОКІВ

Вишотравка Людмила Іванівна – заслужена артистка України,
доцент кафедри хореографічного мистецтва,
Київський національний університет культури і мистецтв, м. Київ
orcid.org/0000-0002-7084-8571
doi.org/10.35619/ucpm.vi26.17
vushotravkalludmula@gmail.com

Розглянуто творчу спадщину відомої української балерини, провідної солістки Київського державного академічного театру опери та балету ім. Т. Шевченка – Євгенії Єршової (1925-2009 рр.); проаналізовано історіографію проблеми; творчу біографію артистки; з'ясовано художні особливості хореографічного стилю балерини на прикладі кількох провідних партій з репертуару академічної спадщини (в т.ч. радянської) в редакціях відомих українських та зарубіжних балетмейстерів. Наголошується, що Є. Єршова чудово володіла технікою класичного танцю і прагнула до всебічного розкриття сценічних образів у кожній із своїх балетних партій.

Ключові слова: Євгенія Єршова, класичний танець, український балетний театр.

Постановка проблеми. Середина 1940-1960-ті роки стали для українського балетного театру періодом, коли на вітчизняній сцені спалахнуло чимало «зірок», які сприяли активному зростанню рівня хореографічного мистецтва в Україні. Це, насамперед, Л. Герасимчук, Н. Скорульська, О. Потапова, А. Мінчин, В. Ферро, М. Алухтін, А. Белов, Р. Візиренко-Клявін та ін. Провідне місце серед них посідає відома українська танцівниця Євгенія Миколаївна Єршова (1925–2009 рр.), яка також вписала свою яскраву мистецьку сторінку у літопис вітчизняного балету.

Аналіз останніх досліджень та публікацій свідчить, що сценічні здобутки Є. Єршової неодноразово ставали предметом обговорення вітчизняних балетознавців радянського періоду: Н. Гордійчука [1; 3], Є. Дворкіної [2; 4], Л. Долохової [3; 2], М. Дубова [4; 3], Н. Ларіної [5; 17], М. Миколаєнка [6; 3], В. Павлова [7; 3], Н. Шевцової [11; 17–18]. Ними висвітлено сценічні здобутки балерини, пов'язані з виконанням балетних партій у виставах радянської тематики та академічної спадщини. Серед робіт сучасних театрознавців творчість Є. Єршової фрагментарно розглянуто у монографічних дослідженнях Ю. Станішевського [8–9] та біобібліографічному довіднику В. Туркевича «Хореографічне мистецтво України в персоналіях» [10; 78]. Отже, до кола нашої дослідницької уваги потрапила значна кількість вагомого інформаційного матеріалу (театрознавча критика, рецензії, відгуки), проте весь він потребував ретельного наукового узагальнення.

Мета статті – вивчення творчості Є. Єршової в контексті розвитку мистецьких процесів, що відбувалися на сцені Київського державного академічного театру опери та балету ім. Т. Шевченка (тепер – Національна опера України) продовж 1940–1960-х років. **Актуальність дослідження** зумовлена зростанням театрознавчого інтересу до подій, що розгорталися на українській радянській балетній сцені у другій пол. ХХ ст., необхідністю надання ним неупередженої мистецтвознавчої оцінки.

Сформульована мета потребує вирішення наступних завдань: проаналізувати історіографію наукової проблеми; розглянути творчу біографію Є. Єршової; з'ясувати художні особливості хореографічного стилю балерини на прикладі кількох провідних партій з репертуару академічної спадщини в редакціях відомих українських радянських балетмейстерів (С. Сергєєв, В. Вронський, П. Вірський, Н. Скорульська, Р. Візиренко-Клявін, Ф. Лопухов, В. Тарасова, О. Лапаурі тощо).

Хронологічні межі роботи охоплюють 1940–1960-ті роки. Верхня дата пов'язана з балетним дебютом Є. Єршової на сцені Київського державного академічного театру опери та балету