

4. Тарасова Е.В., Черноватый Л.И. О понятии лингвистического фрейма // Вісник Харківського університету, № 382: Зб. наук. пр. – ХДУ, 1994. – С. 111–124.
5. Ван Дейк Т.А. Язык. Познание. Коммуникация: Пер. с англ. / Сост. В.В. Петрова; Под ред. В.И. Герасимова; Вступ. ст. Ю.Н. Караулова и В.В. Петрова. – М.: Прогресс, 1989. – 312 с.
6. Johns, Ann M. Text, Role and Context: Developing Academic Literacies. – NY: Cambridge University Press, 1997. – 171 p.
7. Genesee, Fred, John A Upshur. Classroom – based Evaluation in Second Language Education. – NY: Cambridge University Press, 1996. – 268 p.

**УДК 37.036**

**Бистрицька С.О.**

### ***РОЛЬ АКТОРСЬКОГО АМПЛУА В ТВОРЧОСТІ АРТИСТА БАЛЕТУ***

*У даній статті розкрито значення акторського амплуа, з'ясувано вагомість його впливу на творчість артиста балету, охарактеризовані його типи. Матеріали статті розкривають складові, на основі яких базується творчість балетного виконавця, а також досліджує процес, під час якого відбувається визначення танцівника з певним типом артистичного амплуа.*

*The aim of this article is to expose the value of actor's role, to find out importance of his influence on creation of ballet artist, to characterize his types. Materials of the article expose constituents on which creation of ballet performer is based, and also explores a process during which determination of dancer passes with the certain type of artistic role.*

Питання становлення та розвитку артистів балету як професійно-технічних виконавців, як акторів з посиленням на певний тип сценічного амплуа є актуальним для сучасного етапу мистецької освіти. Вирішення питання переваги на користь одного з типів є важливим у творчому житті кожного танцівника, адже амплуа визначає шлях розвитку неповторної індивідуальності виконавця.

Серед різних професійних якостей, на нашу думку, є ряд найбільш важливих компонентів, на основі яких проходить безпосереднє духовне та фізичне становлення артистів балету. Серед них – акторське амплуа.

Саме тому метою нашої статті стало розкриття значення акторського амплуа для сценічного актора.

Для отримання результатів, нам було необхідно з'ясувати вагомість впливу амплуа на творчість артиста балету, а також дослідити процес, під час якого відбувається його визначення з певним типом артистичного амплуа.

Для реалізації поставленої мети ми, перш за все, здійснили аналіз літературних джерел авторів-попередників минулих часів та сьогодення, таких, як Н.В.Рожественська, Н.Д.Рославлева, Г.Ю.Кремшевська, Д.О.Куликова, О.Р.Левкоєва та інші. Вони займались вивченням проблем, що так чи інакше, пов'язані з нашим проблемним питанням.

Проведена аналітична діяльність визначила напрямок пошуку шляхів розв'язання поставленої проблеми.

Творче формування артистів балету, поєднання професійних якостей, що складається з діалектичного різноманіття, взаємодоповненість цих якостей – запорука ефективності їх виявлення.

Справжня художність виконання класичного танцю полягає в повному злитті техніки з емоційним вираженням образу, у неповторності індивідуального виконавського стилю.

Окрім наявності ідеальних фізіологічних даних, окрім досконалого володіння балетною технікою від балетних артистів вимагається володіння акторським мистецтвом, яке базується на психофізичних якостях танцівника. Володіння сукупністю вищевказаних ознак

є ідеальним підґрунтям для розвитку балетного виконавця. Ця основа дозволить виконавцеві впевнено та повно розкривати свій внутрішній світ та сутність будь-якого сценічного образу. Дозволить виражати власну індивідуальність танцівника в межах певного акторського амплуа [1].

За словами Маріса Лієпі, одного з найкращих танцівників минулого століття, сценічне життя будь-якої ролі – це лише маленький відрізок усього життя, що прожив твій герой (усю її треба неодмінно знати). І щораз, коли танцівник виходить на сцену, потрібно, щоб глядач відчував конкретні і яскраві моменти життя образу як продовження тієї, що залишилась за межами сцени. І відхід повинний бути таким самим. Не можна “розпускати” себе ні на секунду. Тоді глядач відчує, що твій Крас, Ферхад, граф Альберт чи циркульник Базіль живуть і далі [4].

Специфіка творчості артиста балету полягає в тому, що думки, почуття, переживання свого героя він виражає без допомоги людської мови: рухами тіла, жестами рук, мімікою обличчя. Мовою тут є сам танець. Від ступеня його наповненості змістом залежить сила його виразності.

Щоб досягти визначених результатів у мистецтві балету і стати артистом-танцівником у високому змісті цього слова, потрібно мати цілий комплекс фізичних і духовних якостей: гармонічну статуру, гарне здоров'я і витривалість, артистизм [6].

Велике значення для розвитку балетного актора відіграє музичність і прекрасне почуття ритму. Вони дають змогу вірно відчутти і виразно передати на сцені музично-хореографічний образ, уловити і втілити зміст музики, її найтонші нюанси. Без почуття ритму не може бути синхронності музики і танцю, їхньої єдності. Музика допомагає артисту наповнювати свій танець емоційним і психологічним змістом.

Турбота про музичність виконання – це обов'язок будь-якого артиста. Під музичністю ми розуміємо щось більше, ніж уміння танцювати ритмічно, у такт. Виконавець повинний перейнятися змістом, схвильованістю, емоційною насиченістю і характером музики, на основі якої складений танець, хореографічний образ, який, в свою чергу, підкреслює належність танцівника до певного типу амплуа.

Амплуа (франц. *emploi* – вживання, використання; посада) це спеціалізація актора на виконанні ролей, подібних до свого типу й об'єднаних умовним найменуванням. Назва амплуа йде звичайно від головної функції, що виконується персонажем у п'єсі [6].

Коханець – танцівник, що виконує ролі юнаків, молодих чоловіків, що володіють красою, розумом, шляхетністю, що люблять чи є предметом любові.

Травесті (франц. *travesti*, від *travestir* – переодягати) – сценічне амплуа. У драматичному театрі – акторка, що виконує ролі хлопчиків, дівчаток, підлітків, а також ролі, що вимагають перевдягання в чоловічий костюм.

Інженю (франц. *ingénue*, буквально – наївна) – акторське амплуа. Ролі простодушних, наївних, чарівних молодих дівчат, наділених глибиною почуттів (І.-лірик, І.-драматик), лукаво бешкетних, кокетливих (І.-комік). До інженю близькі амплуа молодих героїнь, гранд-кокет (кокетка) і субреток.

Субретка (франц. *soubrette*, італ. *servetta*) – амплуа жвавої, дотепної, спритної, лукавої служниці, що допомагає своїм панам у їхніх любовних інтригах.

Гризетка – акторське амплуа танцівниці, що виступає в ролі зрілої чи літньої годувальниці, дуеньї, гувернантки до обов'язків якої входить турбота про молоду пані.

Амплуа так само може базуватися на одній з основних рис характеру діючого персонажа, наприклад, герой, тиран, шляхетний батько і т.д. [4].

У більшості випадків танцівнику приходиться рахуватися зі своїми природними даними, зі своїм обумовленим сценічним амплуа.

Зовнішні дані допомагають чи заважають артисту, але, зрозуміло, у підсумку вирішує все його внутрішня наповненість, артистизм. Є натури ліричного складу, інші схильні до героїчних і трагічних ролей, деякі мають комічний дар. У найбільш обдарованих натур діапазон ширше. Так, чудовій балерині ХХ століття Ользі Лепешинській вдавалися і комічні

ролі, і героїчні, і деякі ліричні. Галина Уланова, почавши з ролей чисто ліричного плану, таких як Одетта, Марія, Аврора, стала чудовою виконавицею партій, повних глибокого драматизму: Жизелі, Коралі у “Втрачених ілюзіях” по Бальзаку і, нарешті, Джульєтті.

Не треба думати, що почуття персонажів можна вкласти в себе, як вкладають касету у фотоапарат. Усі почуття закладені в самій людині – акторі. Треба тільки вміти викликати до життя необхідні почуття, розбудити їх, якщо вони сплять. Звичайно, не будь-яка людина може стати відмінним актором, слід з нею лише гарненько попрацювати. Тут особливу роль грає обдарованість. Один артист податливий як віск, з нього можна ліпити все що завгодно, а з іншим приходиться неабияк помучитись, перш, ніж стане щось виходити.

Вміння артиста балету керувати своїми думками і почуттями, вміння наповнити ними рухи, жести і пози в мистецтві хореографії називається внутрішньою технікою. Внутрішня техніка – це найважливіший елемент мистецтва перетворення актора. Мало стати в красиву, правильну позу, наприклад, в арабеск. Сама по собі поза ще рівно нічого не говорить. Справжнє мистецтво починається лише тоді, коли поза опромінюється внутрішнім світлом людського почуття – радості, щастя, гордості, гніву [5].

Видатні артисти вміють вкладати в усі рухи діючого танцю конкретний зміст, тобто вони володіють великою внутрішньою технікою. Ми знаємо ряд виняткових артистів старої формації, що володіли найвищою технікою і таким же акторським даруванням. Візьмемо, наприклад, В. Васильєва, М. Лавровського, М. Лієпу, що блискуче танцювали і настільки ж блискуче грали найважчі ролі в балеті “Спартак”, та й у всіх інших балетах тодішнього репертуару. Неперевершена технічна майстерність Е. Максимової, Н. Тимофєєвої, Л. Семеняки, М. Сабірової, Н. Павлової, Б. Акімова, деяких артистів Ленінграда, Києва, Єревана, Новосибірська, Прибалтійських республік, Пермі дозволяло їм з настільки ж високою майстерністю і виразністю виконувати свої партії в старих і нових балетах. Але такі надзвичайно обдаровані артисти зустрічаються не дуже часто.

До речі, Єкатерина Максимова вважалася спочатку типовою акторкою на амплу інженю. Здавалося, що їй потрібно виконувати “Марну обережність”, “Копелію”, “Мирандоліну”, “Панянку-селянку”, “Золушку”, але, крім останнього, названі балети зникли зі сцени Великого театру. І так вийшло, що всі ролі Г.С. Уланової перейшли до Є. Максимової, і велика балерина стала з нею працювати. Потрібно сказати, що не все вдавалося молодій балерині відразу: її Жизель здавалася тоді як би складеною з двох індивідуальностей – самої Максимової та її наставниці. Але пройшли роки, і праця талановитої артистки зробила те, що спочатку не передбачалося: Максимова відчула в собі такі артистичні якості, що дозволили їй з великим драматизмом виконувати і пушкінську Марію, і шекспірівську Джульєтту, і Фрігію, і Жизель.

Зовсім винятковою постала Максимова перед глядачами у телефільмі “Галатєя”. Ця роль розкрила справжнє комічне дарування балерини, душа якої увесь час чекала виходу невгамовної життєрадісності. Хочеться відзначити, що самі безглузді з погляду класичної школи рухи, які були необхідні за задумом обдарованого балетмейстера Д. Брянцева, випускника ГПІСу, вона змогла виконати з чарівною грацією, викликаючи в той самий час дружній сміх глядачів [2].

Власницями безсумнівним лірико-комічним даруванням вважалися і Л. Семеняка, і Н. Тимофєєва, що зненацька виявила неабиякий комічний дар у балеті Т. Хреннікова і балетмейстера В. Бокадорро “Любов'ю за любов” за мотивами комедії Шекспіра “Багато шуму з нічого” [3].

Акторські і технічні досягнення своїх попередників продовжують переймати інші талановиті танцівниці та танцівники. До них відносяться вже досить відомі балетні виконавці такі, як Ілзе Лієпа, Ніна Ананіашвілі і Микола Цискаридзе, Ганна Антонічева, Сергій Філін, Олексій Ратманський, Олена Філіп'єва і Денис Матвієнко та ін.

Слово “цискарі” грузинською означає перша зірка. В останні роки вся театральна Москва дивиться на нього з замилюванням. У свої 27 років цей танцівник став наймолодшим Народним артистом в історії Росії. Його запрошують виконувати головні партії в спектаклях

споконвічного суперника Великого – Кіровського балету. Він скоряє своїм романтичним виглядом і разючою танцювальною майстерністю. Його ім'я – Микола Цискаридзе.

Зараз Микола танцює Альберта в “Жизелі”, Дезіре і Блакитного птаха в “Сплячій красуні”, де Брієна в “Раймонді”, Принца в “Лускунчику”, Солора в “Баядерці”, Зигфріда і Ротбарта в “Лебединому озері”, Джеймса в “Сильфіді”, Меркуціо в “Ромео і Джульєтті”, Паганіні в однойменному балеті, що ведуть партії в “Баченні троянди”, “Дочки фараона” і “Симфонії до мажор”.

Усі ці партії виконувалися до нього іншими танцівниками, але його виконавське мистецтво особливе. І хоча його називають “другим Нурєєвим”, у дійсності він зовсім неповторний: подовжені пропорції тіла, крилоподібні руки, польотні стрибки, блискуча техніка, шляхетні жести... Усе це складові акторського амплуа лірико-драматичного героя-коханця.

Особливим у виконанні Цискаридзе став образ Золотого Раба. Його дивно гнучке і “співуче” тіло немов створене для втілення східної фантазії, яка була вигадана і поставлена Михайлом Фокіним для Вацлава Ніжинського. З моменту свого ефектного вильоту на сцену, він танцював зі спокушеною Зобеїдою ту заворожливу і небезпечну гру, про яку говорить казка “1001 ніч”. Танцівник іскрився калейдоскопом емоцій: очікуванням, побоюванням, захватом, рішучістю, розпачем, екстазом, – і все це виражалось через разючу пластику, чудові стрибки, стрімкі обертання і магнетизм його індивідуальності.

В усій його істоті у виконанні будь-якої ролі проглядається насолода танцем, акторською грою, перевтіленням. Так відбувається процес створення художнього образу, народження сценічного амплуа у творчості артиста взагалі і балетного зокрема [3].

Виконавському мистецтву актора властива різна творча спрямованість, що ґрунтується на виконанні визначеного ряду ролей у балетному спектаклі, що схожі з його особистим типажем і визначеними людськими якостями. Тому дуже важливо, щоб артист міг найбільш правильно визначити шлях розвитку свого дарування, художньої індивідуальності [1].

Вивчаючи цю тему, ми дійшли висновку, що визначення балетного виконавця з певним типом акторського амплуа відіграє значну роль у подальшому професійному розвитку артиста. Його формуванням займаються педагоги і балетмейстери, режисери і сам актор.

Підводячи підсумки, можна сказати, що складний шлях народження артистичного амплуа проходить через багато стадій іспитів, перш ніж перетворюється в надійний інструмент художньої творчості.

## ЛІТЕРАТУРА:

1. Викторова Г. Обстоятельства труда и таланта // Балет. – 2006. – №1. – С. 29-31.
2. Куликова Д. Максимова – воплощение актерского совершенства // Балет. – 2004. – №2. – С. 56-59.
3. Левкоева О. Цискаридзе – трудные дороги к триумфам // Балет. – 2004. – №6. – С. 43-44.
4. Рождественская Н.В. Психология художественного творчества. – СПб.; Санкт-Петербургский гос. ун-тет, 1995. – 272 с.
5. Ромм В. Классика – душа танца // Балет. – 2005. – №3. – С. 19
6. Яськович И. Главное – научить любить танец // Балет. – 2005. – №1. – С. 46-47.