

УДК 008**DOI: 10.34670/AR.2022.84.93.044****Художественность сценического образа****Слуцкая Елена Алексеевна**

Доцент кафедры теории и истории культуры,
Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена,
191186, Российская Федерация, Санкт-Петербург, наб. р. Мойки, 48;
e-mail:

Шарапов Данил Анатольевич

Магистрант кафедры теории и истории культуры,
Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена,
191186, Российская Федерация, Санкт-Петербург, наб. р. Мойки, 48;
e-mail:

Аннотация

Авторы данной статьи предпринимают попытку углубить понятие сценического образа, рассматривая его в контексте образа художественного. При подходе к пониманию смысла художественности рассматривается природа театрального искусства и его главные компоненты: актер – персонаж – зритель, а также основной драматургический двигатель – действие. Предложены методические советы для молодых актеров, способствующие раскрытию художественного компонента в сценическом образе при работе над ролью. Сделан вывод о том, что сценический образ – это совокупность черт характера, присущих данному персонажу, манер поведения, свойственных ему привычек и внешнего облика, а также обязательного придания ему художественности. Работа над созданием художественного сценического образа требует большого усердия и творческого напряжения.

Для цитирования в научных исследованиях

Слуцкая Е.А., Шарапов Д.А. Художественность сценического образа // Культура и цивилизация. 2022. Том 12. № 4А. С. 349-358. DOI: 10.34670/AR.2022.84.93.044

Ключевые слова

Сценический образ, художественный образ, творчество актера.

Введение

«Яркий художественный образ», «обладать образным мышлением», «образное мышление – основа художественного произведения» – данные высказывания прочно вошли в терминологический словарь деятелей изобразительного искусства, музыки и, конечно же, театра. И практики, и теоретики искусства не придают особого значения понятийной сущности этого выражения, предполагая, видимо, его абсолютную известность, которая не требует дополнительного разъяснения. Но при углубленной работе в поиске создания образа, будь то литературный, музыкальный или сценический, что обобщается одним эпитетом – художественный, невольно появляется немало недомолвок и вопросов. Особая сумятица в данном терминологическом понимании выявляется среди театральных студентов различных специальностей и начинающих дипломированных специалистов. (Возможно, более зрелые профессиональные деятели не задаются подобным вопросом). Поскольку темой данной исследовательской статьи является понятие сценического образа, следует изначально рассмотреть природу театрально-сценического искусства.

Основная часть

Как известно, театр является одним из самых древнейших видов искусства, наряду с наскальной росписью зверей, в глубине веков имеющих «сакральный смысл» и использовавшихся «в магически-заклинательных целях» [Каган, 2003, 127]. Тогда же, в самом начале зарождения человечества, можно обнаружить истоки театрального творчества. Выяснив, что для первобытного человека «основным процессом была облавная охота на могучего зверя, требовавшая изобретательности, остроумия, сплоченности коллектива охотников, эмоционального подъема и веры в победу над зверем, то есть разностороннего духовного обеспечения», следует утвердить, что охота на зверя «включала и художественные средства в эту, казалось бы, чисто материально-производственную операцию», иными словами, театрально-игровые действия являлись необходимым средством воздействия для первого человека. Таким образом, «охота, при ее кажущейся утилитарной прозаичности, превращалась в поэтически возвышенное художественное действие, возбуждавшее у охотников то духовное отношение к жизненно опасной борьбе со зверем, которое становится неременным условием ее успешного разрешения» [там же, 121]. В игровой деятельности охотников использовались все необходимые компоненты театральной профессии: выявление необходимой эмоции – элементы театрального мастерства, звукоизвлечения различной громкости и различных высот – элементы сценической речи, пластические изменения тела – основы сценического движения. Следовательно, уже в первобытную эпоху зарождаются основные признаки танцевальной и театральной деятельности как вспомогательные компоненты при обретении необходимых средств к существованию. Более того, в этот очень ранний для человечества исторический период происходит зарождение и установление важного, если не сказать главного, театрального элемента.

Основным стержнем театрального искусства является *действие, акт*. Неслучайно главный продукт сценического творчества – *спектакль* принято разделять на действия (акты): акт первый, акт второй, которые могут различаться и временными периодами, и переменой мест происходящего действия, и смысловыми назначениями. Перерыв между актами – *антракт* следует воспринимать как временный выход из происходящего действия. Основные работники

сцены – *актеры*, то есть производители действия, действующие лица. Само же действие есть движение, динамика, развитие. По определению французского критика Эмме Тумара, действие – «общее движение, между началом и концом которого что-то зарождается, развивается и умирает» [Бояджиев, 1988, 33]. Театральное произведение (спектакль) – это не застывшая форма, как, например, творение архитектуры; «театр – есть действие, и все происходящее на сцене, – всегда действие, действенное выражение мысли, идеи, действенная, активная передача этой идеи зрителю» [Толшин, 2015, 14]. Сама первобытная охота как таковая распределялась на основные акты: акт первый – эмоциональная подготовка («зачин») – то самое игровое действие, «целью которого было заклинание тотемного животного, объективно же оно «заклиало» самих охотников, возбуждая у них эмоциональное состояние, необходимое в экстремальных обстоятельствах опасной для их жизни борьбы с могучим зверем» [Каган, 2003, 121]; акт второй – сама охота как таковая и, наконец, акт третий – возвращение с «победой», с телом и шкурой убитого зверя. При этом назвать вышеназванный комплекс компонентов (действие, распределение на акты, основы актерского мастерства, речи, движения) организованным видом театрального искусства еще невозможно: отсутствует один из главных составляющих театра – создание художественного образа. Все охотники, оставаясь самими собою во время ритуального действия и во время процесса борьбы со зверем, не изображали кого-то другого или что-то другое, не ставили перед собой задачу перевоплощения.

Краткую и точную формулу театрального искусства выдвинул выдающийся британский теоретик XX века Эрик Бенгли, которая изъясняет, что *A* изображает *B* на глазах у *C*. Из этой формулы следует, что *A* (актер), играет *B* (представляет некий определенный персонаж) перед *C* (зрителем). Определив выше несомненную значимость актера *A* как необходимого производителя действия, следует, согласно тематическому содержанию данной статьи, остановиться на понятиях и функциях *C* – «Зрителя» и «Персонажа» – *B*.

Казалось бы, всем известная категория зрителя как смотрящего или наблюдающего некое действие требует все-таки некоторого осмысления. Сам термин «*зритель*» чаще применим именно в рамках просмотра зрелищных мероприятий: театральных и цирковых представлений, кинофильмов, спортивных состязаний. В таком случае справедливым будет возникающий вопрос: а разве посетители залов художественных музеев и галерей, любители рассматривать архитектурные творения – не зрители? Безусловно, зрители, ведь о любом визуальном произведении искусства «следует говорить не просто о том, на что направлено действие художника, но и о том, на кого оно направлено» [Даниэль, 1990, 16]. Вновь прозвучавший термин «*действие*» неслучаен, поскольку и изобразительное «произведение представляет собой запечатленный образ действия» [там же, 16]. Разница заключается в том, что зритель произведений изобразительного искусства видит застывшую, законченную форму конкретного действия, а зрителю театрального действия предоставлена возможность наблюдать весь процесс происходящего действия.

Этимологически «*персонаж*» связан с термином «*persona*», что «означает по-латыни и маску, и роль» [Слуцкая, 2014, 161]. Как известно, первые классические спектакли разыгрывались в Древней Греции, где актеры тех первоначальных сценических театральных жанров – трагедий использовали для представляемого зрелища *спецодежду* – конкретные именно для данного представления изготовленные костюмы и атрибуты. Эти сценические компоненты-приспособления были необходимы и для представляемого образа, и для создания нужной красочной атмосферы спектакля. Учитывая, что в древнегреческом театре ставились

произведения, которые сценическим языком повествовали зрителям различные мифы о божествах, костюм служил способом преобразования человека-актера в персонаж мифического героя. Существенную помощь первым актерам в процессе перевоплощения оказала *маска*. Современные театральные теоретики признают, что «маска в античном театре выполняет важнейшие функции отделения её носителя от реального мира, является знаком перемены внешности, знаком неузнаваемости» [там же, 104]. С помощью маски актер мог быстро преобразиться в различных героев и при необходимости столь же быстро переменить эмоциональную окраску, соответствующую внутреннему состоянию персонажа в данном проигрываемом фрагменте. Следовательно, маска, выполняя важную драматургическую функцию, способствовала: 1) перемещению из одной (реальной, жизненной) действительности в новую (сценическую, придуманную), заданную автором-драматургом; 2) сокрытию лица актера с целью его неузнаваемости; 3) созданию необходимого внешнего образа и его внутренней эмоциональной окраске. Маска также обладала парадоксальным свойством одновременного взаимоисключения неузнаваемости актера-человека во имя узнаваемости разыгрываемого персонажа. Происходит некое раздвоение: есть маска, за которую прячется человек-актер, и эта же маска раскрывает проигрываемый персонаж. Таким образом, уже первые театральные представления выявили главную особенность сценического искусства, сущность которого заключается в том, что «творчество актера – тоже своего рода раздвоение: *Я* и некий *другой образ*» [там же].

Есть, правда, и другая точка зрения, изыскиваемая персонаж как игровую роль, трактуемую как «драматический образ, созданный автором пьесы и воспроизведенным актером на сцене». Применяя в данном определении понятие «драматический образ», авторы театрального словаря отличают его от других видов искусства как форму «отражения действительности средствами театрального искусства. Это созданный драматургом, актером, художником характер или персонаж. В одной конкретной личности суммированы многие человеческие характеры» [Баканурский, Овчинникова, 2007, 160]. Обращает на себя внимание факт восприятия теоретиками театра терминов «образ», «роль», «персонаж» как синонимов. Но если понятие «образ» присуще всем видам искусств, то «роль» и «персонаж» соотносимы только с театром (кино). С другими видами искусств термин «образ» объединяет эпитет «художественный», а также действие: «Художественный образ есть образ действия» [Даниэль, 1990, 158], различают же формы и организация действия. В произведениях изобразительного искусства – действие, как было сказано выше, застывшей формы, застывшее действие. Образ картины, скульптуры, архитектурного здания создатель творил в тиши мастерской, в полном одиночестве, не нуждаясь в присутствии публики. Зритель должен был увидеть уже законченное творение. Действие застывшей формы заключалось в зрителе, в восприятии созданного творения, в *воздействии*.

О непосредственной форме действия, в том числе и застывшего, – невидимого движения в природе, говорил и великий театральный деятель Михаил Чехов, вспоминая, как «в ясные солнечные дни, лежа в саду, я всматривался в гармоничные формы растений, следил мысленно за процессом вращения Земли и планет, искал гармонические композиции в пространстве и постепенно пришел к переживанию невидимого внешне движения, совершающегося во всех мировых явлениях. Даже в неподвижных, застывших формах чудилось мне такое движение» [Чехов, 2009, 196]. Замечательный актер в данном случае являлся зрителем, наблюдателем свершаемого природой *чудотворства* действия; неуловимые природные явления преобразовались в персонажей – созданные гармонические композиции в пространстве. Актер,

создавая сценический персонаж, замыслив его в многочасовых раздумьях собственного домашнего пространства, вылепляя детали на многочисленных репетициях с режиссером и партнерами, *творит* образ своего героя во время спектакля перед публикой: *здесь и сейчас*. Присутствие зрителя – главное и необходимое отличие актерского творчества от любого другого – творчества живописца, скульптора, поэта, писателя. Создание взаимного диалога – сцены и зрителя является целью любого спектакля. Исследователи-психологи, занимаясь чувственной природой актерского искусства, отмечали, что «творчество актера есть деятельность, которая заключается в овладении ролью, во вживании в нее, в игре перед зрителями и т.д.» [Якобсон, 1936, 39]. Даже во время репетиции в пустом зале актеру необходимо чувствовать, или, точнее, предчувствовать зрительские глаза и дыхание зрительской публики. Михаил Чехов, перечисляя удивительные способности своего друга и соратника, актера, режиссера, педагога Евгения Вахтангова (особое чувство актера, особое умение показать рисунок его роли), описал еще одно удивительное свойство Вахтангова: «сидя на репетиции в зрительном зале, он всегда чувствовал зал как бы наполненным публикой. И все, что происходило перед ним на сцене, преломлялось для него через впечатление воображаемых зрителей, наполнявших зал. Он ставил пьесу для публики, и потому его постановки были всегда так убедительны и понятны» [Чехов, 2009, 48].

Составляя определение термину «*образ сценический*», авторы театрального словаря замечают: «Создавая образ, актер не может не принимать во внимание художественного направления, к которому принадлежит пьеса, ее жанровых особенностей, авторской манеры, приемов, стиля» [Баканурский, Овчинникова, 2007, 160], то есть творимый актером образ должен представлять совокупность вышеназванных составляющих. А русский писатель, блестящий знаток театра С.А. Юрьев еще в конце XIX века, размышляя о творчестве актера, писал: «Талант сценического артиста заключается в перевоплощении своей личности в личность другого лица и притом – «художественно» [Юрьев, 1889, 46-50]. Идя «на сцену с сознанием, что он должен представлять, то есть изображать какой-то воображаемый персонаж», актер каждую сценическую секунду должен помнить, что, «играя роль, он должен изображать в мельчайших подробностях – в походке, осанке, изменениях голоса, особенностях поведения, смеха, речи, привычках, мелких штрихах характера – некоторое лицо, единое во всех этих действиях» [Якобсон, 1936, 40]. Художественность в работе актера заключается в том, что совокупность мелких штрихов и мельчайших подробностей организуется не сама по себе или по собственной воле актера, а является составной частью основной идеи, художественной концепции всего спектакля. Созданный актером образ есть необходимый фрагмент сценической картины – спектакля. Несомненную «художественную» ценность при работе над созданием образа представляет такое профессиональное актерское качество, как «чувство целого». Упомянутый уже Михаил Чехов жалел тех работников сцены, которые не смогли разработать этот необходимый навык. Он писал, что немало «страданий выпадает на долю тех актеров, которые недооценивают в своей работе этого изумительного, основного для всякой творческой работы *чувства*. Все детали и частности роли распадаются на тысячи мелких кусков, являя собой хаотический беспорядок, если их не скрепляет чувство *единого целого*» [Чехов, 2009, 17]. Чувство целого в актерской работе проявляется в двух аспектах: 1) сборке всех мелких частиц образа в единое целое; 2) умении чувствовать свой персонаж как необходимую часть целого – спектакля. Следовательно, работа актера над созданием образа заключается не только в «воспроизведении» некоего человеческого лица, существа или предмета, а в создании из

«самого себя» произведения искусства.

Инструментарий актера – только он сам, со своим телом, со своим голосом, со своими интеллектом и фантазией. Этот составной комплекс для актера – то же, что краски и кисточки – для художника, гипс, глина, мрамор – для скульптора. Используя для создания *героя* собственные инструменты, актер должен уметь использовать повадки, манеры и даже чувства других людей. Замечательную характеристику актерского творчества дал английский писатель XX века Сомерсет Моэм, вложив в уста своей героини – актрисы Джулии Ламберт из знаменитого романа «Театр» такие фразы: «Все люди – наше сырье. Мы вносим смысл в их существование. Мы берем их глупые мелкие чувства и преобразуем их в произведения искусства, мы создаем из них красоту» [Моэм, 1993, 349]. «Людское» сырье» Моэм и отождествлял с актерским профессиональным инструментарием: «Они инструменты, на которых мы играем, а для чего нужен инструмент, если на нем некому играть». Таким образом, совокупность использования собственных инструментов с собранным комплексом людского сырья и есть процесс работы над созданием сценического образа, который можно понимать и как «результат взаимодействия актера с персонажем и ролью» [Иванова, 1986, 5]. Но это «взаимодействие отнюдь не предполагает полного слияния с ролью» [Слуцкая, 2014, 104]. Понятия «*роль*», «*персонаж*» обозначают «другого» – некоего вымышленного автором-драматургом лица, с которым актеру предстоит встретиться во время сценического действия и, соотносясь к фантомам авторского воображения, создать сценический образ» [Иванова, 1986, 5]. Извлеченное из высказанной цитаты выражение «*фантом авторского воображения*» и есть та *художественность*, которая способствует сделать сценический образ произведением искусства, ведь само «определение «художественно» уже предполагает, что сценический артист – художник, а созданный им персонаж – это картина для живописца, или изваяние – для скульптора» [Слуцкая, 2014, 106]. Только привнесение собственного пережитого или вообразимого содержания, облаченного в лоск фантазийного вымысла (великая пушкинская строчка «над вымыслом слезами обольюсь» может послужить идейным олицетворением работы актера-творца) придаст сценическому образу необходимую художественность.

При работе актера над *художественностью* может помочь сопоставление своего персонажа с неким устоявшимся существом, предметом, явлением. Так, Михаил Чехов, мечтавший сыграть Дон-Кихота, представлял его ангелом. Но не классическим ангелочком, с хорошеньким личиком и пухлыми щечками, с крылышками за спиной. В его видении «он Ангел Смешной, печальный, незадачливый Ангел, с тазом цирюльника на голове» [Чехов, 2009, 118]. То есть, найдя внутреннюю сущность образа – ангел, актер, придав ему эпитет «незадачливый», сумел визуализировать персонаж во всей его полноте.

Выбранный для работы над ролью человеческий тип (это может быть он сам, может быть совсем другой человек) актер обязан душевно лелеять и обхаживать так, как нежно ухаживают за своей скрипкой и роялем музыканты. Даже если при предлагаемых автором-драматургом обстоятельствах «нужно быть прокурором образа», все равно необходимо «жить при этом его чувствами» [Кнебель, 1964], то есть быть адвокатом своего персонажа. Ведь для самого себя он все равно хорош, и поступки, совершаемые им, в понимании героя правильны. Яго отнюдь не считает себя отъявленной личностью. Актеру, замечательному человеку в реальной жизни, играя героя с несвойственными ему личностными чертами, подлеца, негодяя, следует искать и светлые, наиболее человеческие стороны его характера, как советовал еще более ста лет назад Станиславский. Персонаж, окрашенный одной черной, так же как и только белой краской, не

представляет интереса. (Некоторые выдающиеся современные актеры считают, что играть «положительный» персонаж намного сложнее и по плечу такая роль только большим мастерам). Как для профессионального актера, стремящегося познать глубины своего персонажа, так и для воспринимающего сценическое действие зрителя, интересна многогранность человеческой натуры. Вот как рассказывал молодой актер Тбилисского театра им. Шота Руставели Сандро Ахметели о своей работе в 1931 году над созданием образа Франца Моора в спектакле по трагедии Ф. Шиллера «Разбойники». Согласно замыслу великого драматурга, Франц Моор – «воплощение корысти, лицемерия и злобности» [Бояджиев, 1988, 195]. Оклеветав подлым доносом родного брата, доведя до смерти родного отца, надругавшись над невестой брата, Франц в состоянии отчаянного ужаса и страха возмездия кончил жизнь самоубийством. Актер признавался, что ему «особенно хорошо было, когда я, то есть мой герой, устроившись, как ребенок, у ног Даниэля, умолял молиться за него и рисовал себе страшные картины адских пыток. Франц лихорадочно лобызал руки старому слуге, вставал перед ним на колени и тут же грозил ему, смеялся над своими страхами и неожиданно переходил от смеха к рыданиям. Я просил взять шпагу и убить меня, а получив отказ, волочил за собою шпагу, держа ее за острие. Затем выпрямлялся, но, потеряв равновесие, падал на ступеньки и скатывался вниз» [Бояджиев, 1988, 199-200]. Да, актер наиболее комфортно чувствовал себя при обычных человеческих проявлениях, но не следует забывать, что в большинстве сцен пьесы ему надо играть отрицательного персонажа. «Адвокатский» аспект при работе над «отрицательным» персонажем состоит в том, чтобы уяснить мотивы,двигающие его к проявлению неблагоприятных поступков. Эти взаимоисключающие факторы – прокурор и адвокат, слившись воедино, могут выплеснуть на сценическое полотно неожиданные найденные краски, от чего картина-спектакль заблещет новым, более ярким светом – светом художественности. Выдающийся режиссер-педагог М.О. Кнебель предлагала использовать краски живописца и композиционное решение как психологические средства в работе над образом. Она писала, что «умение Репина цветом, композицией и другими средствами живописи выразить сложнейшие психологические мотивы приводило в восторг Станиславского». Вспоминая выполненный разбор Станиславским знаменитой картины «Иван Грозный и сын его Иван», Мария Осиповна высоко оценила данный анализ именно в аспекте сценического искусства: «Говоря о красочном пятне как о важнейшем из средств выражения живописца, он обращал наше внимание на то, как Репин передает при помощи цвета те эмоции, которые свойственны данной картине. Необычайно многообразные темно-алые, малиновые, гранатовые, вишневые, пурпурные и многие другие оттенки красного цвета, которыми решен ковер, кровь на лице царевича», и, конечно, «кровавое пятно на ковре – вся эта симфония красок гармонично сливается в общем впечатлении трагизма нечаянного убийства» [Кнебель, 1964, 132]. Основная идея, отраженная выстроенной в картине композицией-мизансценой, в разборе Станиславского звучала так: «Выражено и выпукло выдвинуто на первый план – *нечаянность убийства!* Это самая феноменальная черта, чрезвычайно трудная и решенная только двумя фигурами. Отец ударил своего сына железом в висок, да так, что сын покатился и тут же стал истекать кровью. Минута, и отец в ужасе закричал, бросился к сыну, схватил его, присел на пол, приподнял его к себе на колени и зажал крепко, крепко одною рукою рану на виске (а кровь так и хлещет между щелей пальцев), другою поперек за талию прижимает к себе и крепко, крепко целует в голову». Беспощадного злодея художник изобразил в минуту человеческого отчаяния, в тот момент, когда «этот зверь-отец, воющий от ужаса, и этот милый и дорогой сын, безропотно угасающий» [Кнебель, 1964, 131]

слились в единении близкого и душевного родства. *Художественность* данного произведения определяется в гениальности вымысла живописца, сумевшего представить и с помощью своих средств выражения (мизансцена объятия, кровь сына, выплеснувшая в лицо отца) передать тот ошеломляющий ужас случайно свершенного действия, и как художественный результат создан образ не Царя (государственного деятеля), а Царя-Отца.

Если, «создание сценического образа или характера – цель актерского творчества», которое «осуществляется на протяжении спектакля как результат участия актера в драматическом действии, выполнения исполнения сценических задач» [Баканурский, Овчинникова, 2007, 160], то, обобщая все сказанное, можно определить сценический образ как совокупность черт характера, присущих данному персонажу, манеры поведения, свойственных ему привычек и внешнего облика, а также обязательного придания ему *художественности*.

Заключение

Работа над созданием *художественного сценического образа* требует немало усердия и творческого напряжения. Если составить методико-технологическую карту-схему, требующую заполнения точными указаниями, то задачи при работе над созданием художественного образа можно распределить в следующем порядке:

- в первую очередь, с учебных сценических практик известные положения, такие как изучение исторической эпохи, географического региона, колорита местности, людей, там проживающих, в которой происходит действие пьесы;
- выполнение действенного анализа своего персонажа, состоящего из выявления сверхзадачи, сквозного действия, зерна роли;
- более глубокое погружение в жизнь своего героя, чему могут помочь сочинение и проигрывание проживаемых ситуаций, не вошедших в текстовую ткань пьесы;
- работа над поиском внутренней сути персонажа, попытки найти ему подходящего ассоциативного сопоставления;
- поиск, сборка и отбор подходящих эпитетов, помогающих придать внешний образ персонажа;
- поиск и отбор эмоциональных красок, встроенных в сценическую композицию (мизансцену), чему могут помочь произведения изобразительного искусства;
- суммирование наработанных качеств и преобразования их в *художественность*.

Библиография

1. Баканурский А., Овчинникова А. Современный театрално-драматический словарь. Одесса, 2007. 304 с.
2. Бентли Э. Жизнь драмы. М.: Айрис Пресс, 2004. 406 с.
3. Бояджиев Г. От Софокла до Брехта за сорок театралных вечеров. М.: Просвещение, 1988. 352 с.
4. Даниэль С.М. Искусство видеть. О творческих способностях восприятия, о языке линий и красок, о восприятии зрителя. Л.: Искусство, 1990. 223 с.
5. Иванова В. Актер – роль и персонаж // Сборник научных трудов «Актер. Персонаж. Роль. Образ». Л., 1986. С. 5-23.
6. Каган М.С. Введение в историю мировой культуры. Книга 1. СПб.: Петрополис, 2003. 320 с.
7. Кнебель М.О. Слово в творчестве актера. М.: ВТО, 1964. 161 с.
8. Моэм С. Театр // Моэм С. Луна и грош. Театр. Романы. М.: Амальтея, 1993. С. 165-350.
9. Слуцкая Е.А. Человек-актер: психология «здорового» перевоплощения // Вестник психофизиологии. Специальный тематический выпуск «Творчество. Новые направления исследований». 2014. № 3. С. 102-109.
10. Толшин А.В. Маска, я тебя знаю. 2-е изд. СПб.: Петрополис, 2015. 288 с.

11. Чехов М. Путь актера. Жизнь и встречи. М.: АСТ Москва, 2009. 554 с.
12. Юрьев С.А. Деревенский театр // Артист. Книга 3. 1889. С. 46-50.
13. Якобсон П.М. Психология сценических чувств актера. М., 1936. 215 с.

Art image in creative of actor

Elena A. Slutskaya

Associate Professor of the Department of theory and history of culture,
Herzen State Pedagogical University of Russia,
191186, 48 nab. r. Moiki str., Saint Petersburg, Russian Federation;
e-mail: Slutskaya@mail.ru

Danil A. Sharapov

Master Student of the Department of theory and history of culture,
Herzen State Pedagogical University of Russia,
191186, 48 nab. r. Moiki str., Saint Petersburg, Russian Federation;
e-mail: Slutskaya@mail.ru

Abstract

The authors of this article make an attempt to deepen the concept of the stage image, considering it in the context of the artistic image. When approaching the understanding of the meaning of artistry, the nature of theatrical art and its main components are considered: actor – character – spectator, as well as the main dramatic engine – action. The authors suggest methodological advice for young actors, contributing to the disclosure of the artistic component in the stage image when working on the role. It is concluded that the stage image is a combination of character traits inherent in this character, behaviors, habits and appearance, as well as the obligatory giving of artistry to him. Work on the creation of an artistic stage image requires great diligence and creative effort.

For citation

Slutskaya E.A., Sharapov D.A. (2022) Khudozhestvennost' stsenicheskogo obraza [Art image in creative of actor]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 12 (4A), pp. 349-358. DOI: 10.34670/AR.2022.84.93.044

Keywords

Scene image, art image, creative of actor.

References

1. Bakanurskii A., Ovchinnikova A. (2007) *Sovremenniy teatral'no-dramaticheskii slovar'* [Modern theater and drama dictionary]. Odessa.
2. Bentli E. (2004) *Zhizn' dramy* [Life of drama]. Moscow: Airis Press Publ.
3. Boyadzhiev G. (1988) *Ot Sofokla do Brekhtha za sorok teatral'nykh vecherov* [From Sophocles to Brecht in forty theatrical evenings]. Moscow: Prosveshchenie Publ.
4. Chekhov M. (2009) *Put' aktera. Zhizn' i vstrechi* [The Way of the Actor. Life and meetings]. Moscow: AST Moskva Publ.

5. Daniel' S.M. (1990) *Iskusstvo videt'. O tvorcheskikh sposobnostyakh vospriyatiya, o yazyke linii i krasok, o vospriyatiya zritelya* [The art of seeing. About the creative abilities of perception, about the language of lines and colors, about the perception of the viewer]. Leningrad: Iskusstvo Publ.
6. Ivanova V. (1986) Akter – rol' i personazh [Actor – role and character]. In: *Sbornik nauchnykh trudov "Akter. Personazh. Rol'. Obraz"* [Collection of scientific works "Actor. Character. Role. Image"]. Leningrad, pp. 5-23.
7. Kagan M.S. (2003) *Vvedenie v istoriyu mirovoi kul'tury. Kniga 1* [Introduction to the history of world culture. Book 1]. Saint Petersburg: Petropolis Publ.
8. Knebel' M.O. (1964) *Slovo v tvorchestve aktera* [The word in the work of the actor]. Moscow: VTO Publ.
9. Moem S. (1993) Teatr [Theater]. In: *Moem S. Luna i grosh. Teatr. Romany*. [Maugham S. Moon and penny. Theatre. Novels]. Moscow: Amal'teya Publ. S. 165-350.
10. Slutskaya E.A. (2014) Chelovek-akter: psikhologiya «zdorovogo» perevoploshcheniya [Man-actor: psychology of "healthy" reincarnation]. *Vestnik psikhofiziologii. Spetsial'nyi tematicheskii vypusk "Tvorchestvo. Novye napravleniya issledovaniy"* [Bulletin of Psychophysiology. Special thematic issue "Creativity. New directions of research"], 3, pp. 102-109.
11. Tolshin A.V. (2015) *Maska, ya tebya znayu* [Mask, I know you], 2nd ed. Saint Petersburg: Petropolis Publ.
12. Yakobson P.M. (1936) *Psikhologiya stsenicheskikh chuvstv aktera* [Psychology of stage feelings of an actor]. Moscow.
13. Yur'ev S.A. (1889) *Derevenskii teatr* [Village theater]. *Artist* [Artist], book 3, pp. 46-50.