

УДК 378.147
ББК 4448.02

ГСНТИ 14.27.01

Код ВАК 13.00.01; 19.00.01;
09.00.03

И. М. Слободчиков

Москва

С. В. Франц

Екатеринбург

СПЕЦИФИКА СОВРЕМЕННОГО ОБУЧЕНИЯ СТУДЕНТОВ В ТЕАТРАЛЬНЫХ ВУЗАХ

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: профессиональные черты личности; стиль мастера; мимесис; метексис; принцип самоорганизации; ранняя профилактика профессиональных деформаций.

АННОТАЦИЯ. Описываются базовые принципы и специфика обучения студентов театральных вузов. Рассматривается актерское мастерство в контексте понятий «мимесис» и «метексис», а профессиональная деятельность режиссера — с позиций синергетики.

I. M. Slobodchikov

Moscow

S. V. Franz

Ekaterinburg

PECULIARITIES OF CONTEMPORARY EDUCATION IN THE THEATRE SCHOOLS

KEY WORDS: professional features of a person; style of master; the mimesis; the metexis; the principle of self-organization; early prevention of the professional distortions.

ABSTRACT. The article concerns the basic principles and the specificity of training of the students in the theatre schools. The authors consider the actor's skill in the context of the notions of «mimesis» and «metexis» and the professional activity of the stage director — through the prism of synergetic.

Воспитывающей и обучающей средой театрального вуза являются богатейшие традиции русского театра, которые прививаются студентам в течение всего срока обучения.

Поступив в театральный вуз, погружившись в профессионально ориентирующую среду, студент проникается прежде всего духом корпоративности — принадлежности к определенной группе, имеющей особую систему ценностей, одна из которых — это творческое «сообщество», а другая — яркая индивидуальность, которая не позволяет человеку «затеряться в массе». Творчески постигая профессию, студент-театрал, помимо прочего, заиклен на самореализации, подвержен сильным психоэмоциональным перегрузкам (что опасно ранним профессиональным выгоранием), поэтому одна из психолого-педагогических задач обучения в театральной школе — ранняя профилактика личностных и поведенческих деструкций. Рассмотрим причины этого явления более подробно. Они, на наш взгляд, кроются в самой природе театрального искусства.

Экзистенциальным базисом («природным» материалом) любого творческого процесса, по мнению Б. Захавы, является жизнь, которую он назвал «предметом творческого отображения». Режиссер был уверен, что «без знания жизни творить нельзя» [2]. Не каждый зрелый человек

может утверждать, что знает жизнь. Где же студенту-театралу взять эти знания? Студенты (актеры и режиссеры) «свои университеты», в отличие от пролетарского писателя, проходят, «путешествуя» не по России, а по миру художественных произведений, анализируя мысли, чувства и поступки персонажей, вживаясь в их идейно-образный мир. Содержательность и глубина «жизнезнания» достигаются ими не за счет прожитого, а пережитого, т. е. зависят от разнообразия, силы и зрелости чувств. Обучение в творческой школе — это, в первую очередь, воспитание чувств. Во-первых, оно предполагает знание широкой их гаммы, во-вторых, умение распознавать их (в себе и других), в-третьих, выражать в различных формах, в-четвертых, предугадывать последствия проявлений. Поэтому необходимым условием становления специалистов творческих профессий становится тренинг сензитивности.

Психоэмоциональное развитие творческой личности осуществляется опережающими по сравнению с приобретаемым жизненным опытом темпами. Подобное «взросление» не аналогично «рассроченному» приобретению житейской мудрости, оно — следствие интенсивности пережитых преднамеренно вызванных чувств, состояний и реакций («примеренных» на себя чужих судеб). Это богатый психоэмоциональный опыт заимствований, однако в такой

«амортизации» души есть как свои достоинства, так и недостатки. С одной стороны, процесс концентрации переживаний, подвижность психики формируют такие положительные профессиональные черты, как адаптивность, альтруистичность, коммуникабельность, ответственность, раскованность, умение сопереживать, стеничность

и т. п. С другой — следствием этого процесса становится нервное истощение, апатичность. Профессиональная «издержка», «плата» за «души прекрасные порывы» — формирование у творческой личности таких отрицательных профессиональных черт, как амбициозность, апломб, импульсивность, манерность, нарциссизм, перфекционизм, эмотивность, экзальтированность. Все это формирует истерические черты характера, которые опасны расстройством личности.

Признаки ранней профессиональной деформации у людей творческих профессий могут появляться уже в вузе, следовательно, меры профилактики этого явления нужно предпринимать параллельно с обучением профессиональному мастерству. Ими могут стать групповые занятия с психологом, занятия по стрессоустойчивости, саморегуляции, реконструкции и интеграции личности, в основе которых — принцип синтеза, «сборки» личности.

Если жизнь — «строительный материал» театрала, то ее сценарное отображение (сценарий) — важный промежуточный этап в продвижении к конечной цели — сценическому воплощению. Сценарий — тот «сырой продукт» (наряду с актером), который обрабатывает режиссер. Умение вдохнуть жизнь в литературный «полуфабрикат», действительно, требует знания жизни, но и не только ее. Режиссеру, как минимум, необходимо развитое творческое воображение, знание психологии и мотивационной сферы людей, умение направлять их действия в нужное русло, предвидеть и «видеть», мыслить и действовать многопланово. Организационный полифункционализм и интерпретативный полиморфизм предполагают наличие «контекстуального» мышления и видения и умения на их основе предлагать актерам (зрителям) различные прочтения-понимания художественного текста. Работа театральных коллективов сродни естественному процессу самоорганизации открытых сложных систем; в них режиссер канализирует разрозненные творческие потоки в единое русло спектакля. Театральным управленцам различного уровня (к ним можно причислить и режиссеров) необходимо знание такого предмета, как «Синергийный менеджмент» (пока от-

сутствующего в Госстандартах; лишь в курс «Стратегический менеджмент» введены элементы этой возможной учебной дисциплины — понятия «синергийный эффект» и «синергийное взаимодействие», «синергийные механизмы»).

Постановка спектакля — длительный процесс, включающий в себя: художественное переосмысление реальности сценаристом (ее кодировка), промежуточный этап режиссерской работы со сценарием (декодировка авторского замысла), сценическую постановку (реинтерпретация авторского замысла режиссером, или его перекодировка), наконец, театральное воплощение текста творческой группой (вторичная кодировка). Зрители в данном случае — дешифровальщики. Их коннотативные инсайты (сопутствующие смысловые прозрения), аллюзорные ассоциации (ощущения скрытой связи с чем-то знакомым), когнитивные конструкты/деструкты (воссоздание смысла/осознание и переосмысление) — следствие культурного дискурса, предложенного творческим театральным сообществом. Люди могут быть подготовлены к нему личным опытом, а возможно, наоборот, приобретут его во время спектакля или откажутся как от ошибочного. Другими словами, «сыгранная жизнь» — плод, выращенный искусственно, но (желательно) искусно. И она должна быть избыточной, чтобы в нее захотели включиться зрители самые разные. Поэтому гибкость мышления, организационный полифункционализм, когнитивная поливизуальность (умение «просчитывать» в уме варианты сценических воплощений), интерпретативный полиморфизм — результат приобретенных во время обучения в вузе режиссерских умений и навыков. А за всем этим — вопрос «Как этому учить?» и предустановленный ответ — «Этому надо учить!».

Творческое воссоздание (креативный синтез) — этап сдачи «спектакля под ключ». В творческой деятельности актеров, сценаристов, режиссеров и др. (в любой из их ипостасей, студенческой или профессиональной) есть возможность пройти все этапы — от замысла до воплощения. Студентам далеко не всех специальностей так повезло: будущие архитекторы не строят дома, астрономы не летают в космос. А вот будущие актеры и режиссеры вне практической деятельности (как и повара, модельеры-закройщики и т. п.) сформироваться не могут. Результат их совместных усилий — спектакль, или «сыгранная жизнь». Точка входа и выхода, таким образом, совпали. Только вряд ли кто-то выйдет на улицу ради жизни, оплатит входной билет, поставит кресло и начнет деятельностно созерцать

происходящее — сопереживать ему, аплодировать, плакать и смеяться. И в театр ходят не ради этого, а за мастерством актера, сценариста, режиссера и др., их умением развлечь, увлечь, обескуражить и пр., иначе — вызвать эмоции и мысли. И вот эта работа идет уже не на себя/с собой, а на зрителя/со зрителем, что требует знаний иного порядка (в том числе психологических).

Механизм интроекции у зрителя запускает мимесис. Этот термин спустя тысячелетия (после Сократа и Аристотеля) в 1830 г. употребил Карл Отфрид Мюллер в «Руководстве по археологии искусства» [3. С. 331–350]. Он писал: «Искусство — это представление, *mimesis*, то есть деятельность, посредством которой внутреннее становится внешним». Мы бы рискнули заявить, что это только часть искусства, так как оно не “переводная картинка”. Искусство не только “проявляет” частную жизнь, но и делает постороннего ей человека (зрителя) сопричастным ей. А вот сценарист, режиссер и актеры — проводники в этот вос-созданный мир. Для именованного явления правильнее было бы употребить не термин “мимесис”, а “метексис” и сослаться на статью Владимира Вейдле “О смысле мимесиса” [1]. «...*Mimesthai* обозначает не “подражать”, а буквально “уподобиться другому голосом и поведением (образом)”, то есть “представлять”... Например, целый ряд актеров может воплотить или воспроизвести героя, скажем, Гамлета, но ни один из них не является Гамлетом, однако... каждый из них так или иначе должен отождествить себя с Гамлетом, если хочет его действительно воплотить. Он должен сообщить мыслимому существу собственную реальность, иными словами (буквально по-платоновски), принять в себя часть идеи Гамлета, вступить с ней в отношения метексиса... Гамлет не является сэром Лоуренсом Оливье. Но когда сэр Лоуренс появляется на сцене в этой роли, то является Гамлет; появившийся и есть Гамлет...

<И это еще не все> действующее лицо... не может быть воплощено только одним исполнителем. В древнейшие времена актер был случайным средством воплощения духа божества и легенды. В дионисийском культе эти отношения существуют между *thiasos*, или группой поклоняющихся, и божеством, которое овладевает ими (*katechein*)» [3]. Следовательно, в актерском мастерстве есть что-то от божественного вдохновения, и он способен вызывать у зрителя чувство катарсиса.

Театр внушает иллюзии сознанию человека, создает визуальные фантомы. Вслед за Беранже хочется воскликнуть: “Честь безумцу, который навеет человечеству сон

золотой!”. Ну, не иллюзионисты же все-таки “служители муз”, а театр — не иллюзион! Конечно, однако приведем еще одну цитату, только теперь из Стругацких: «Мир не может быть построен так, как вы мне сейчас рассказали... Такой мир может быть только придуман. Боюсь, друг мой, вы живете в мире, который кто-то придумал — до вас и без вас, — а вы не догадываетесь об этом...» [5].

М. Чехов считал, что главным исходным свойством драматического артиста является воображение [7]. «На первый взгляд это кажется очевидным — любой художник должен обладать воображением. Но театральный актер — фигура особенная и... сомнительная. Существует небезосновательное подозрение, что он вообще не принадлежит к числу художников. Он ремесленник. Всего лишь обладатель определенных данных и набора приемов, которые более или менее успешно использует по чужому заданию. Немало крупных деятелей театра откровенно (или случайно пробалтываясь) видели в актере лишь инструмент, куклу, фигуранта, сверхмарионетку, полость, в которую нужно дуть, чтобы получить определенный тон-резонатор. Зачем актеру воображение, когда вокруг столько творцов? Автор, режиссер, художник, композитор! Ему — актеру — дадут текст, скажут куда идти. Его оденут и загримируют и дадут сигнал на выход. А от него-то самого что требуется? Талант! Значит: внешность, голос, память, гибкость тела, обаяние... Немало, а? И в награду — аплодисменты, цветы, а бывает, и слава! Так вот — не к такому актеру обращается М. Чехов, не о нем говорит. Вслед за Станиславским он обращается к актеру-художнику, к артисту, который умудряется или пытается в исполнительском искусстве стать творцом. Может быть, это идеализм? мечтания, выдумки? Нет! И Станиславский, и Чехов видели таких артистов, сами были такими артистами, сознавали это, хотя публично никогда об этом не говорили... Воображение — мощный, сильнее, чем у обычного человека, поток. Для Михаила Чехова творчество артиста имеет несомненно религиозный оттенок. Воображение для него — не игра фантазии, не клиповое мелькание образов, а целенаправленный поиск. Он настаивает на том, что создание артиста (роль и спектакль в целом) имеет объективный характер. Работа актера, режиссера — не своеволие, не каприз, а всегда осуществление высшей, внеличностной задачи. Воображение артиста — специфическая и вполне материальная способность посылать сигналы-вопросы в Высший мир с большей энергией, большей скоростью и суметь зарегистрировать и выразить ответные сигналами» [7].

лы. Желание успеха, понимания, высокой моральной и материальной оценки обществом творчества артиста — это желание, несомненно, присутствует. Но оно отражает лишь одну сторону смысла деятельности. Вторая — не менее важная — духовный рост артиста в процессе творчества. Обе стороны находятся в живом взаимодействии. Слишком большое расширение одной за счет другой опасно. Мету равновесия, исходящие из нее выбор и решения может определить только сам артист... Чехов не рассуждает о том, что актер в частной жизни должен быть морален или религиозен. Это дидактика. Он напоминает всем строем своих произведений, что самая профессия артиста есть высокое служение, соприкосновение с высшими духовными ценностями. Это крайне важно именно сегодня.

Одна из главных бед современного театра (которую, правда, некоторые считают достоинством и как раз признаком современности) — потеря чувства целого, фрагментарность, отрывочность мышления» [6]. Наверное, можно доверять сказанному, тем более что эта цитата принадлежит Сергею Юрскому, и он уверен, что актерский «труд может сколько угодно отражать земную бессвязность, но он соотнесен с небесным единством».

Если в античности сформировалось представление об актерском творчестве (у Платона и Аристотеля) как мимесисе, мастерстве подражательном, то в Новое время (у Д. Дидро) начала утверждаться мысль о самостоятельности актерского мастерства и необходимости в нем творчества. И лишь в XX в. об актере (исполнителе) заговорили как о Творце. (В отношении других театральных профессий, например, автор, режиссер, сценограф... дело обстояло несколько иначе.) Ф. Ницше принадлежит мнение об актерском мастерстве как «фальшивости с чистой совестью». Двойственное начало — «фальшивость» (внешняя) и чистота (внутренняя), возможно, с точностью до наоборот присущи актерской профессии. Вернее было бы сказать, что в творчестве всегда есть тонкая грань между вымыслом и реальностью, а творческая личность, способная к перевоплощению, подобно трикстеру, существует в обоих этих мирах. Поэтому для личности творческого человека и характерны амбивалентность, флексибельность, креативность. Недаром творчеством актера заинтересовались представители таких философских направлений, как экзистенциализм (В. Франкл, Э. Фромм), постмодернизм (Р. Барт); они считали, что само понятие «творческая личность» является неуловимым. Итак, принцип творчества, творения поставлен во

главу театрального мастерства.

В театре человек проживает множество чужих жизней. А в театральном институте студентов учат этому «жизнепрожитию». Кто же и как это делает? Основной воспитательный процесс в театральных вузах протекает в актерских мастерских, и ключевой фигурой в этом процессе является мастер (руководитель) курса. Занятия в мастерской дают студентам представление не только о будущем месте, но и о стиле работы (*stilus* — слово латинское, восходящее к греческому *stilos* — обозначает «палочку для письма», а в переносном смысле — совокупность черт, близость выразительных художественных приемов и средств, обуславливающих единство какого-нибудь направления). Тесное общение студентов и преподавателей во многом напоминают родственные, семейные отношения. Студент в театральном вузе чрезвычайно зависит от мнения мастера, поэтому непродуктивной является как менторская, авторитарная позиция преподавателя, так и излишнее «растворение» в студенте, семейственность, всепрощение. Поэтому субъективно-личный подход должен сочетаться с объективно-коллективным формированием личности профессионала. Стиль будущей профессиональной деятельности задает мастер, а вот индивидуальное его своеобразие зависит от способности студента оставаться личностью. Личность студента должна «пробиться» сквозь стиль мастера. Учеников можно сравнить с бусами, нанизанными на «нить» мастерства Учителя.

Учитель, если речь идет о духовном росте актера, должен помочь ученику развить в себе четыре взаимодействующие сферы («энергии», о которых говорил М. Чехов): интеллектуальную (ее энергия — мысль), телесную (ее энергия — действие, жест), эмоциональную (ее энергия — чувство), наконец, душевную (ее энергия — интуиция).

Учитель и есть «сборщик» этих энергий, точнее, «эмерджент» (англ. *emergent* — внезапно возникающий, восх. к лат. *emergere* — появляюсь, возникаю) — создатель нового качества (вещи, явления, процесса), рождающегося как бы из ничего и внезапно, без всяких видимых поводов, условий и причин. Поэтому одно из условий формирования мастерства, на наш взгляд, принцип наставничества.

К нововведениям XX в. можно отнести принцип коллективизма, который является категорическим и безусловным в воспитании студента-актера. Так как театр является искусством коллективным, для студента важны навыки групповой, командной работы, уважение и корректность по отношению к товарищу, сокурснику, коллеге, что, в

свою очередь, приводит к необходимости осознания толерантности существования в творческом коллективе.

С самого начала обучения в театральном вузе студент должен ощущать, что в коллективе педагогов и однокурсников в процессе совместного творчества он ценен как неповторимая личность, творческая индивидуальность. Коллектив при этом должен восприниматься им как содружество уникальных личностей, добровольно соединившихся ради театрального творчества. Поэтому диалектика гармоничных отношений между более успешными (в профессиональном отношении) студентами и «среднячками» становится в театральной среде, начиная с вуза, одним из важнейших принципов.

Театр, как и любое искусство, система саморазвивающаяся, поэтому принцип непрерывного творческого самосовершенствования также является одним из базовых для студента-актера.

Принцип самоорганизации (внутренняя дисциплина и предельная самоотдача) важен для будущего театрального деятеля, так как репетиционный процесс регламентирован во временном и эстетическом отношениях, а критерии профессиональной оценки устанавливают зрители. В частности, пунктуальность, самодисциплина, вопросы здорового образа жизни (стрессоустойчивость, самоконтроль, саморегуляция и т. п.), эстетство (в профессиональном смысле) превращаются в атрибут профессии.

Как это ни странно, до сих пор в театральных вузах огромное значение придается формированию у студентов норм и прин-

ципов профессиональной этики и выработке навыков их соблюдения. Этика актера в своих специфических проявлениях задана, с одной стороны, особенностями труда в театральном коллективе, а с другой — общественной миссией артиста, публичностью, социальной значимостью его деятельности. В основе своей принципы театральной этики были сформулированы К. С. Станиславским [4] и дополнялись в ходе развития театрального искусства.

Итак, театр — это не «собрание» «типичных представителей», а союз индивидуальностей, уникальных личностей. Чтобы «сделать» из студента уникальную личность, ему нужно дать понять и принять в себе эту творческую уникальность. Деликатная задача педагогов театральных вузов, таким образом, сводится, с одной стороны, к помощи студентам правильно оценить свой творческий ресурс и границы личных возможностей (т. е. направлена на формирование профессионального самосознания), а с другой — обогатить личный ресурс и расширить границы индивидуальной креативности. Этот процесс должен перейти из разряда организованных мастером в разряд самоорганизованных. То есть студенты (а в дальнейшем — профессионалы) обязаны сами заботиться о «точке бифуркации» — переходе из категории «исполнитель» в категорию «мастер». Вне этого движения нет самоисцеления, избавления от «родимых пятен» исполнительского мастерства. Однако нужно помнить, что любая сложная система (а театральная деятельность является именно такой) развивается нелинейно: через взлеты и падения, признание и забвение, развитие и дрейф.

ЛИТЕРАТУРА

1. ВЕЙДЛЕ В. Эмбриология поэзии : статьи по поэтике и теории искусства. М. : Языки славянской культуры, 2002.
2. ЗАХАВА Б. Работа режиссера с актером. Ч. 1 : Школа актерского мастерства, 2011-08-27 16 : 58 GMT. URL: <http://www.teatrobraz.ru>.
3. МЮЛЛЕР К. О. Руководстве по археологии искусства. 2-е изд. Бреслау, 1835.
4. СТАНИСЛАВСКИЙ К. Этика. Москва : Изд. Музея Моск. орденов Ленина и Трудового Красного Знамени Художественного академического театра СССР им. М. Горького, 1947. URL: http://www.modernlib.ru/books/stanislavskiy_konstantin/etika/read/.
5. СТРУГАЦКИЙ Б. Комментарии к пройденному. URL: <http://lib.ru/STRUGACKIE/comments.txt>.
6. ФЕДОТОВ М. С. Юрский о М. Чехове // Живой журнал. 2010. 26 мая. URL: <http://yurifedotov.livejournal.com/?skip=20&tag=%D0%A2%D0%B5%D0%B0%D1%82%D1%80>.
7. ЧЕХОВ М. Уроки для профессионального актера. М. : Изд-во ГИТИС, 2011.

Статью рекомендует академик РАЕН, д-р филос. наук, проф. К. Н. Любутин