

ПОДГОТОВКА АКТЕРА ПО СИСТЕМЕ СТАНИСЛАВСКОГО: ПЕДАГОГИЧЕСКОЕ ПРОЧТЕНИЕ

Садовникова В.Н.

Россия, Тульский государственный педагогический университет
им. Л.Н. Толстого
veter6655@rambler.ru

Конец XIX – начало XX века в России - время, связанное с революционными преобразованиями во всех сферах культуры и искусства. Театр не был исключением. Появившиеся новые театральные течения нуждались и в «новом» актере, который мог бы воплотить замыслы режиссера. Такого актера надо было воспитать, поэтому в рамках театральных школ и течений стали оформляться принципы обучения и воспитания актеров, разрабатываться методы, приемы, формы их специальной подготовки.

Знаменательным событием в развитии театрального искусства стало открытие в 1898 г. Московского художественного театра, основанного К.С. Станиславским и В.И. Немировичем-Данченко. В ходе легендарной встречи, летом 1897 г., они сформулировали задачи театрального дела, которые отвечали требованиям времени, и разделили обязанности. Немирович-Данченко сосредоточился на «литературной части» и организационных вопросах, а Станиславский - на художественной. Немирович-Данченко много говорил и писал о необходимости обновления театра, адаптации сцены к новым художественным направлениям и жизненной реальности, для чего требовались принципиально другие актеры, воспитанные по новой системе и новым режиссером.

Свое представление о сущности режиссерской профессии Немирович-Данченко описал следующим образом: «...режиссер — существо трехликое:

- 1) режиссер-толкователь; он же — показывающий, как играть; так что его можно назвать режиссером-актером или режиссером-педагогом;
- 2) режиссер-зеркало, отражающее индивидуальные качества актера;
- 3) режиссер — организатор всего спектакля» [1, с. 256].

К.С. Станиславский выделял в работе режиссера, главным образом, способность и умение наставлять актера, учить и открывать в нем скрытое: «Он — режиссер — учитель, режиссер — психолог, режиссер — философ и физиолог. Он, как никто, знает физическую и духовную природу артиста, он понимает почтенную и трудную роль акушера, повивальной бабки, помогающих творчеству самой природы, и он отдал себя в услужение ей. Когда нужно, он умеет прятать и показывать себя... Зрелище, пышная обстановка, богатая мизансцена, живопись, танцы, народные сцены радуют глаз и ухо. Они волнуют и душу, но не проникают так глубоко в нее, как переживания артистов. В них все дело в нашем искусстве. Не режиссерская постановка, а они вскрывают сердечные глубины артистов и зрителей для их взаимного слияния» [2, с. 502-503].

В записях и мемуарах остались диалоги Станиславского и Немировича-Данченко, обсуждавших, каким же актер должен быть, и размышления, как этого добиться. Станиславский столкнулся с отсутствием системы воспитания и обучения актера. Фрагментарно, разумеется, существовали разработки, выделенные принципы, методы, но логически выстроенной и обоснованной системы не имелось, также отсутствовала необходимая литература. Для создания своей системы Константину Сергеевичу пришлось обратиться к режиссерским изысканиям прошлого, и немало в этом помогли педагогические идеи М.С.Щепкина, его программа «сценического реализма».

Принято считать, что Станиславский создал оригинальную «систему» воспитания и обучения актера, он сам считал ее скорее учением, чем жестко регламентированной догмой. Система Станиславского указывала путь дальнейшего развития и совершенствования театрального искусства, в ней были глубоко разработаны основы театра, обязательные, как для актера, так и для режиссера реалистической школы. Но эта «обязательность» не заго-

няла творческий процесс в жесткие рамки, а лишь помогала создать необходимые предпосылки для раскрытия творческой индивидуальности.

В своем труде «Работа актера над собой» Станиславский выделил и описал принципы, которые должны регулировать учебно-воспитательный процесс в работе режиссера с актером. Это принципы: 1) «правда переживаний»; 2) «продумывание предлагаемых обстоятельств»; 3) «рождение текста «здесь и сейчас»; 4) «работа актера над своими собственными качествами»; 5) «взаимодействие с партнерами»; 6) «сверхзадача» [3, с. 22].

Выделенные принципы образовали целостную систему, находясь в непосредственной взаимосвязи друг с другом. Принцип *«правда переживаний»* требовал от актера не механически играть роль, а *проживать* ее по-настоящему, не изображать эмоции, а испытывать их. Принцип *«продумывание предлагаемых обстоятельств»* предполагал изучение «трех кругов» жизненной ситуации персонажа: 1) исторического периода, особенностей страны и города, где разворачиваются события спектакля; 2) жизненной ситуации героя, его пола, возраста, особенностей характера; 3) ситуации текущего момента, где особое внимание уделяется окружающим деталям. Принцип *«рождение текста «здесь и сейчас»* говорит о том, что эмоция актера рождается непосредственно на сцене и каждый раз играет и переживается по-разному. Принципы *«работа актера над своими собственными качествами»* и *«взаимодействие с партнерами»* нацелены на развитие и саморазвитие актера, когда тому необходимо развивать профессиональные качества и умения, а также учиться работать с партнерами на сцене.

Последний принцип *«сверхзадачи»* особенно важен для режиссера, он определяет *цель* его работы, главную мысль всего произведения, которую необходимо донести до зрителя через спектакль. Для реализации этого принципа создается спектакль, актерский образ и происходит процесс работы над ними. «Сверхзадача» - это объединяющий принцип для системы Станиславского, в котором соединяются постановочные и моральные стремления участников спектакля. Данный принцип имеет непосредственное отношение к целеполаганию, поскольку цель является определяющим фактором педагогической системы, вокруг которого выстраиваются все элементы.

Эти принципы легли в основу педагогической системы К.С. Станиславского. Они, в свою очередь, определили цель и основные условия, способствующие развитию актера. В том числе особое внимание Станиславский обращал на самообучение и саморазвитие актера, а также на особую роль в этом процессе всего творческого коллектива.

Само искусство актерской игры Станиславский делил на три составляющие технологии – ремесло, искусство представления и искусство переживания. «Ремесло» использовало готовые штампы, чтобы передать, но не пережить, соответствующую эмоцию. «Искусство представления» основывалось на том, что актер в репетиционном процессе испытывает подлинные переживания, которые создают формы их проявления, то есть на сцене актер воспроизводит форму, внешний рисунок роли. И лишь достигнув третьего уровня - «искусства переживания», актер во время самого спектакля испытывает настоящие переживания, не демонстрирует выученные штампы эмоций, а импровизирует, рождает эмоцию в процессе спектакля.

Данные технологии представляли собой своеобразную пирамиду, в которой овладение низшим уровнем искусства актерской игры позволило бы перейти к более высокому и сложному. Станиславский в своих работах широко использовал термин «технология». Он никак не раскрывал и не обосновывал его, выбрав интуитивно, но это понятие было вписано им в создаваемую систему обучения и воспитания актера. Каждая ступень «пирамиды» актерского мастерства предполагала соответствующий уровень необходимого обучения. В контексте теоретических работ Станиславского каждая из трех «технологий» определила совокупность знаний и умений, которыми должен овладеть актер, и требуемых форм и методов обучения. Поэтому можно говорить о том, что Станиславский использовал понятие «технология» в значении, близком к современному – как совокупность форм, ме-

тодов, способов, приёмов обучения, системно используемых в процессе образования и, как правило, приводящих к достижению прогнозируемого результата.

В рамках данных технологий Станиславский ввел и описал ряд *методов* специальной подготовки актера. Один из важнейших - метод памяти физических действий. Он заключался в том, что актер должен был выполнить какие-либо действия, манипуляции или этюд без предметов, наличие которых лишь подразумевалось. В рамках реализации этого метода Станиславским были разработаны специальные упражнения, которые впоследствии составили целый комплекс. Он считал технику овладения беспредметными действиями крайне важной составляющей работы над ролью, поскольку подобные упражнения помогали актеру постичь «природу» - физиологическую основу - простейших физических действий, установить их логику и последовательность. Данные упражнения были направлены на развитие артистической техники, о которой мечтал Станиславский: уметь воспроизводить действия без предмета – это классический пример действия, полностью поставленного под контроль сознания. Возможность контроля этих действий доводит их до подлинной правды, и тогда в творчество входит органическая природа с ее подсознанием. Но метод Станиславского требовал многократного и постоянного повторения, ведь только так можно довести физические действия до автоматизма.

Метод, разработанный Станиславским, помогал актеру освоить три уровня искусства игры. При выполнении физических упражнений актер получал «готовые штампы» для роли, осознавал, какие именно действия потребуются и как они будут выглядеть, «нарабатывал» их (технология ремесла). В дальнейшем эти «штампы» становились умениями (технология представления) и создавали «базу» для свободного и органичного творчества (технология переживания). Важно отметить, что этот метод оказался достаточно универсальным и «воспроизводимым» в процессе профессиональной подготовки актера, что обеспечило его широкое и вариативное применение в театральной педагогике.

К.С. Станиславский и В.И. Немирович-Данченко стали основателями не только своеобразного психологического театра, но и разработали принципы, регулирующие учебно-воспитательный процесс подготовки актера с опорой на психические процессы.

Литература

1. Немирович-Данченко В.И. Театральное наследие. М., 1952. Т.1.
2. Станиславский К.С. Статьи, речи, беседы, письма. М., 1953.
3. Станиславский К. С. Работа актера над собой. М., 2008.