

НАУЧНЫЕ КОНЦЕПЦИИ РАЗВИТИЯ ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

УДК 792.01

Е. Р. Ганелин

«СТУДИЙНОСТЬ» В СОВРЕМЕННОЙ ТЕАТРАЛЬНОЙ ПЕДАГОГИКЕ. ТЕЗИСЫ НА АКТУАЛЬНУЮ ТЕМУ

Сейчас (я пишу это уже в XXI веке) в театре время прилива. Вода высокая и мутная. Повсюду появляются новые маленькие государства и — параллельно — новые театры, похожие на них. Масса самозванцев — театры имени великих людей и имени собственных руководителей. Жуть берет, и голова кружится. Есть театры типа Эстония — никто не понимает их языка, а им плевать, отлично варятся в собственном соку.

Есть вечно борющиеся за независимость, но, кроме борьбы, ничего не предъявляющие, типа Приднестровской республики.

Есть агрессивные и опасные, до ужаса смелые типа... Продолжите сами.

БДТ был театром типа Ватикан. Огромное влияние вовне и твердая иерархия внутри. Отборные проверенные кадры. Размах и качество во всех областях деятельности. Возможны отдельные срывы, конфликты, недовольство, даже интриги, но это сравнительно мелочи, пустяки. Все покрывает, искупляет и поправляет безоговорочный авторитет и святость Папы. Нашим Папой — признанным и любимым — был Георгий Александрович Товстоногов.

С. Ю. Юрский. Игра в жизнь [1].

Тема, которая вынесена в заглавие этой работы, всегда была, есть и будет предметом жарких споров деятелей театра, театральных педагогов, любителей искусства — всех, кому дорог «мир кулис». Само понятие «студия» принадлежит не только профессиональной театральной педагогике и искусству, оно стало не только организационной, но и духовно-нравственной основой существования сотен любительских театральных коллективов, студенческих театров. В словаре иностранных слов «студия» (от итальянского слова «studio») переводится как «познание», «изучение» и обозначает

Ганелин Евгений Рафаилович — заслуженный артист России, артист Санкт-Петербургского театра им. В. Ф. Комиссаржевской, канд. искусствоведения, доцент, Санкт-Петербургская государственная академия театрального искусства; доцент, Санкт-Петербургский государственный университет; e-mail: eganelin@mail.ru

© Е. Р. Ганелин, 2013

«учебное заведение для подготовки молодых артистов, художников, скульпторов, театр с молодыми, начинающими артистами» [2, с. 68]. Красивое и звучное, оно не только прочно вошло в театрально художественный обиход, но и укоренилось в кинематографе, позже — на телевидении и даже в косметическом бизнесе...

В повседневной театрально-педагогической практике мы встречаемся с ним повсеместно, вспоминая блестящий «Театр Studio» В. А. Малыщицкого конца 70-х годов, говоря о Театре-студии ЛГУ, а ныне СПбГУ, и его двух подготовительных «студиях» для начинающих или о курсах ЛГИТМиК, ныне СПбГАТИ, или студиях, как их чаще называют, при театрах Ленсовета, Сатиры и т. д. Особенно часто это слово встречалось в названиях театров в 90-е годы: Театр-студия на Лесной, Театры-студии под руководством П. Фоменко, Л. Малеванной, «Человек» и т. д. Достаточно сказать, что до сих пор в Петербурге официально зарегистрировано более десятка театров-студий от драматического Театра-студии под руководством С. Крючковой до Театра-студии индийского танца «Апсара». Причем как профессионалы, так и обыватели вкладывают в это слово самые разные смысловые оттенки, выделяя в нем либо организационную форму, эстетическое направление коллектива, либо особенности мировоззрения, объединяющие его участников, и т. п.

Автору представляется очень важным еще раз поднять перед коллегами вопрос о том, что такое «студийность» в современном понимании применительно к практическому воспитанию студента в высшей театральной школе.

Как мне представляется, в стены театрального вуза представление о «студийности» попадает двумя путями. Во-первых, его приносят с собой преподаватели, прошедшие сами школу студийного воспитания, во-вторых, вчерашние абитуриенты, связанные с самодеятельными и полупрофессиональными студиями, получившие в них «студийную прививку». Известно, какую важную роль в нашей театральной школе играли и играют выпускники прославленного Театра юношеского творчества (ТЮТа), ученики Б. В. Зона и последователи З. Я. Корогодского, бывшие студийцы Театра ЛГУ. Достаточно назвать имена Л. А. Додина, В. Я. Фильштинского, В. С. Голикова и многих других, чтобы представить себе влияние студийного обучения и педагогического принципа «театра-дома» на учебный процесс и общий духовно-нравственный вектор развития театрального образования Ленинграда — Петербурга.

Вместе с тем многие первокурсники за своими плечами имеют опыт, приобретенный ими в Студии ЛГУ (ныне СПбГУ), студиях других вузов России, студиях народных театров. Это касается не только актеров, но и режиссеров, причем даже в большей степени. Стоит отметить, что заочные актерские курсы при театрах других городов России и национальные курсы Академии это, по сути, и есть студии, назначение которых предопределено их «целевой» профессиональной направленностью.

Не стану останавливаться на всех достоинствах, присущих студийности в самом высоком ее понимании. Они очевидны, и лучшие зачеты, экзамены, спектакли нашей школы — яркое тому подтверждение. Творческому освоению основ актерского мастерства и режиссуры коллективом студентов и педагогов — истинных единомышленников нет альтернативы. Хотелось бы остановиться на тех аспектах ежедневного педагогического труда, которые порой не всегда соответствуют этому принципу, противоречат ему, но являются необходимыми в деле постижения секретов актерского мастерства.

Театр — искусство коллективное. Спорить с этим никто не станет. Однако коллектив состоит из индивидуальностей. Воспитание яркой творческой индивидуальности, добавлю — неповторимой, не это ли важнейшая цель театральной педагогики?

Какие же стороны сложившегося научно-педагогического опыта хотел пересмотреть замечательный ленинградский — петербургский театральный мыслитель и педагог-практик, профессор Л. Ф. Макарьев еще в 1970 г.? Он предлагал изжить устаревшие приемы обучения, бороться с ложно понимаемым «современничеством» или отрицанием традиций науки, во имя воспитания актерской **творческой индивидуальности**. Интересны предложения Макарьева о пересмотре системы дипломирования студента, оканчивающего театральный вуз и получающего профессиональную квалификацию драматического артиста. Макарьев, ссылаясь на практику, утверждает, что дипломные спектакли являются лишь относительной мерой определения высшей квалификации актера. Группа актерской молодежи, даже при составе в 20 человек, не может быть в одном-двух спектаклях удовлетворена творческими работами равноценного порядка. Следовательно, они не могут быть квалифицированы в достаточно ровном и убедительном плане — как лишенные полноты индивидуального творческого раскрытия. Это имеет немаловажное значение при устройстве на работу и в дальнейшем оборачивается неожиданными и случайными превратностями судьбы актера [3, с. 221–222].

На взгляд автора, студийное воспитание, особенно на первом и втором году обучения, тесно связано с постановкой общих творческих задач перед коллективом студентов. В первую очередь это упражнения и задания, нацеленные на освоение определенных элементов школы в их последовательном развитии от простого к сложному.

Отдельно надо остановиться на том, что в ходе обучения, особенно в жестких «студийных» рамках, наряду со становлением профессиональных качеств происходит порой необратимая деформация характера самого студента. Недобрая студенческая притча о том, что на первом курсе мы все народные, на втором — заслуженные, на третьем курсе — просто хорошие, а на четвертом — безработные артисты, имеет под собой все основания, к великому сожалению... И речь здесь не только и не столько о социальном статусе современного молодого артиста в России: казарменный способ «студийно стадного» воспитания уничтожает веру в собственные творческие возможности, унижает чувство собственного достоинства ученика, лишает его в конечном итоге веры в свое творческое предназначение, индивидуальную значимость. Особенно сложный психологический перелом наступает в конце третьего — начале четвертого года обучения. Это именно тот период, когда в силу попадания или непопадания в распределение ролей первых учебных спектаклей студенты начинают ощущать себя удачливыми или неудачливыми в профессии. Порой это усугубляется приглашением других студентов на съемки в кино и на телевидение, участием в концертных программах, неудачами в личной жизни. Первые шаги в профессии — самые важные в формировании творческой личности, и именно здесь необходима абсолютно индивидуальная поддержка педагогов. Если на более ранних стадиях обучения педагог мог «утешить» себя и ученика тем, что «от себя» ты играешь хорошо, а вот «от другого лица», «в характере» — не очень и вообще не все упражнения должны получаться, зато как здорово ты пел или пела на зачете по вокалу, то теперь такие утешения в расчет не принимаются... Очень часто юношеский ригоризм выносит сам себе приговор: «Я не артист, раз мне не дали большой роли и не берут в кино!».

В определенном смысле, с точки зрения социологии, педагог часто выступает в роли манипулятора, ибо: «...Манипуляция — это промежуточная ступень от варварства к цивилизованному влиянию. Манипулятор побеждает не силой, а хитростью и выдержкой. Его задача — принудить человека сделать что-то нужное, но так, чтобы

человеку казалось, что он сам решил это сделать, причем принял это решение не под угрозой наказания, а по своей доброй воле. На самом же деле он действует под влиянием тех мыслей и чувств, которые смог вызвать в нем манипулятор, затронув значимые для адресата “струны души”, или мотивы. Манипулятор — это мастер игры на чужих мотивационных структурах, или струнах чужой души. И он тем тоньше и искусней, чем большее количество струн в чужой душе может распознать и затронуть» [4, с. 49].

Естественно, нельзя и переоценивать роль педагога — лидера, абсолютизировать ее. Дело в том, что в педагогике важное место занимает дидактический принцип сознательности в обучении. Никакой лидер не сможет «научить» людей, добровольно и сознательно не стремящихся постичь азы, а позже и глубины театрального дела. Точно так же невозможно навязывать курсу постановку учебного спектакля по упражнениям и наблюдениям, руководствуясь лишь собственными амбициями, ощущениями от предыдущих удач, удачных опытов коллег по цеху. Выбор материала — постоянный поиск, с правом на ошибку, с обязанностью сомневаться, но не бояться экспериментировать. Здесь, по нашему мнению, уместно вспомнить высказывание Л. И. Гительмана, посвященное творческому методу Вс.Э. Мейерхольда: «Не случайно Всеволод Эмильевич Мейерхольд любил повторять что он недосыгаемая мишень для его эстетических оппонентов, ибо в тот момент, когда они предают его анафеме за последний спектакль, он уже сам готов отречься от него, так как одержим новыми художественными идеями и ищет новые средства, новые формы для их воплощения на сцене» [5, с. 117].

Важно помнить, что, выбирая подобный материал для работы, не обойтись не просто без единомышленников, а без команды, нацеленной на решение задач, сознательно и добровольно ею перед собой поставленных. С точки зрения все той же психологии, процесс формирования команды в интеллектуальной сфере необыкновенно увлекателен, но и столь же труден. Как считают многие психологи, оптимальное количество членов такой команды колеблется от пяти до девяти. В иных случаях перед нею возникают дополнительные трудности, связанные с возникновением дополнительных конфликтов, срывов в нормальной ее работе, личных неприязненных отношений, болезней и т. д. Как правило, количество студентов курса колеблется в пределах тридцати человек. Понятно, насколько нелегко организовать творческий процесс в такой группе, тем не менее мотивация каждого ее члена должна быть очень высокой. Поэтому одной из важных задач педагога, а по сути руководителя такой команды является поддержание высокого мотивационного уровня эффективной ее деятельности. Ученые-психологи, занимающиеся управленческими моделями в сфере интеллектуальной деятельности, в том числе в области искусства, считают в связи с этим главными принципами в деятельности руководителя такие:

— укрепление положительного психологического климата взаимного сотрудничества всех членов команды;

— последовательная реализация мотивационных стимулов (различного характера) отдельных членов команды.

Следует отметить определенную разницу между неформальной интеллектуальной командой и просто группой специалистов-единомышленников. Суть различия заключается в том, что неформальная интеллектуальная команда представляет собой определенную неформальную организационную структуру, планомерно и целенаправленно действующую в интересах стратегического развития конкретной организации, учреждения, предприятия, фирмы. Просто группа единомышленников — ско-

рее, определенный информационный клуб по интересам, чем действенный механизм развития какой-либо организации. Примеров такого типа клубов или объединений единомышленников особенно много в гуманитарной сфере, начиная со знаменитой российской композиторской «Могучей кучки» и заканчивая Санкт-Петербургским деловым клубом.

При формировании команды руководитель должен не забывать главное правило классического менеджмента: «Создавай команду не на основе дружеских (родственных) связей, а дружеские связи формируй на основе успешного командного сотрудничества» [4, с.16–17]. К сожалению, принципы студийности образца 70–80 годов XX в. сегодня абсолютно непригодны в работе профессионального театрального организма. Творческое «единомыслие», если о нем вообще можно говорить, непременно должно быть подтверждено высочайшим уровнем владения широким спектром профессиональных навыков, готовностью моментально отзываться на режиссерское предложение, а в случае отсутствия такового — готовностью к «саморежиссуре». Никто не утверждает, что это и есть лучший путь развития актерской индивидуальности, но сегодняшние условия, в которых развивается театр, в том числе и экономические, диктуют именно такой «индивидуалистический» подход к профессии. Другое дело — найти себя в коллективе, сначала в студенческой группе, а позднее в труппе театра, занять в ней достойное место и определить перспективы саморазвития, стараясь при этом «не подтолкнуть споткнувшегося» коллегу. Это тоже вопросы профессиональной подготовки, в данном случае — театральной этики. Вопросы болезненные, непростые, но обходить их нельзя, ибо невнимание к ним в конечном итоге может привести к нравственному, а значит, и профессиональному краху.

В своих тезисах я коснулся лишь некоторых вопросов, связанных с самим понятием студийности в театральной школе, обращая внимание коллег и любителей театра на то, как можно, сохраняя задор и энтузиазм и подлинную искренность неопита, дать ему почувствовать вкус сцены, радость первого успешного выхода на подмостки. Есть целый ряд вопросов, которые требуют дальнейшего осмысления, систематизации, анализа, что выходит за рамки настоящей работы. Надеюсь, что она явится еще одним толчком к дальнейшим исследованиям и будущим актерским курсам, учебным постановкам такого типа, которые вновь и вновь будут радовать зрителя яркостью и непосредственностью чувств...

Литература

1. Юрский С. Ю. Игра в жизнь. URL: <http://1001.ru/books/jursky/jursky071.htm> 13.10.2012.
2. Лехин И. В., Локишина С. М., Петров Ф. Н., Шаумян Л. С. Словарь иностранных слов / гл. ред. Ф. Н. Петров. М.: Советская энциклопедия, 1964. 784 с.
3. Толишин А. В. Рыцарь актерской науки (О Л. Ф. Макарьеве) // Азы Актерского мастерства / сост. Е. Р. Ганелин. СПб.: «Речь», 2002. 240 с.
4. Зинкевич-Евстигнеева Т., Фролов Д., Грабенко Т. Технология создания команды. СПб.: «Речь», 2002. 216 с.
5. Гительман Л. И. Уроки истории театра // Как рождаются актеры / под ред. В. М. Фильштинского, Л. В. Грачевой. СПб.: «Сотис», 2001. 188 с.

Статья поступила в редакцию 20 декабря 2012 г.