

Министерство науки и высшего образования Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Владимирский государственный университет
имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых»

В. В. КОЛЕНОВА

ОСНОВЫ АКТЁРСКОГО МАСТЕРСТВА

Учебно-практическое пособие



Владимир 2018

УДК 792.028

ББК 85.334

К17

Рецензенты:

Заслуженный работник культуры РФ
директор Владимирского академического областного
драматического театра

Б. Г. Гунин

Кандидат философских наук, профессор
директор Института искусств и художественного образования
Владимирского государственного университета
имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых

Л. Н. Ульянова

Издаётся по решению редакционно-издательского совета ВлГУ

Коленова, В. В.

К17 Основы актёрского мастерства : учеб.-практ. пособие / В. В. Коленова ; Владим. гос. ун-т им. А. Г. и Н. Г. Столетовых. – Владимир : Изд-во ВлГУ, 2018. – 72 с.

ISBN 978-5-9984-0859-5

Рассмотрены метод действенного анализа К. С. Станиславского (основа классической русской актёрско-режиссёрской школы) и театральная концепция А. А. Васильева «школа – лаборатория – театр». В приложении представлены фотографии из спектаклей, тематический план дисциплины «Основы актёрского мастерства», вопросы к рейтинг-контролям, экзамену, а также задания для самостоятельной работы студентов.

Предназначено для студентов вузов очной и заочной форм обучения направления подготовки бакалавров 44.03.01 – Педагогическое образование (профиль «Театральное искусство»), а также для преподавателей.

Рекомендовано для формирования профессиональных компетенций в соответствии с ФГОС ВО.

Библиогр.: 11 назв.

УДК 792.028

ББК 85.334

ISBN 978-5-9984-0859-5

© ВлГУ, 2018

ПРЕДИСЛОВИЕ

Дисциплина «Основы актёрского мастерства» включает в себя ряд традиционных разделов и техник, используемых для воспитания актёра в классической русской театральной школе, а также комплекс новаторских упражнений и тренингов, применяемых в лабораторных театрах. Практическая и методологическая основы пособия – метод действенного анализа, предложенный К. С. Станиславским, и концепция «школа – лаборатория – театр» режиссёра А. А. Васильева. Учитывая то, что основная тенденция развития современного театра – слияние психологического и игрового (западного) театров, акцент в пособии сделан на идеях и принципах лабораторного театра, т. е. художественно-творческого процесса, в котором режиссёр и актёр находятся в условиях непрерывного театрального эксперимента. Процесс этот весьма актуален. Так, пособие включает в себя многообразные техники и инструментарию, существующие в современном театральном искусстве в рамках воплощения новейшего сценического замысла – слияния двух крупнейших театральных школ мира: школы представления и школы переживания.

Поскольку студенты, для которых предназначено пособие, не актёры, а будущие работники сферы культуры и искусства, культурно-досуговой сферы, в структуру дисциплины включены разделы по освоению профессиональных компетенций в сфере актёрского искусства, совершенствованию профессиональных навыков в процессе саморазвития и поиска наиболее точных механизмов актёрского творчества в театральной педагогике.

Основная цель пособия – формирование полноценной творческой личности студента, умения сознательно подходить к овладению актёрскими инструментами и техниками, выработка определённых практических навыков у студентов в процессе длительных тренировок, приучение их к повседневной работе над собой в процессе учёбы, воспитание потребности совершенствования мастерства на протяжении будущей профессиональной жизни.

В процессе освоения дисциплины у студента должны быть сформированы следующие компетенции:

знать социальную значимость своей будущей профессии;

обладать мотивацией к осуществлению профессиональной деятельности;

уметь организовывать сотрудничество обучающихся, поддерживать активность и инициативность, самостоятельность обучающихся, развивать их творческие способности; разрабатывать и реализовывать культурно-просветительские программы;

владеть способностью к постоянной и систематической работе, направленной на совершенствование своего исполнительского мастерства; способностью применять теоретические знания в актёрско-режиссёрской и культурно-просветительской деятельности; способностью к организации и подготовке творческих проектов в области драматического искусства, к налаживанию связей с различными слоями населения в целях пропаганды достижений мирового театрального искусства и культуры.

Для формирования вышеуказанных компетенций предполагается использование следующих образовательных технологий:

1) подавляющая часть аудиторного времени отводится на практические и лабораторные занятия; лишь незначительную часть занимают короткие беседы по проблемам и задачам освоения основ актёрского мастерства;

2) последовательность разделов не столько определяет этапы освоения дисциплины, сколько очерчивает разные грани общего процесса формирования актёрского мастерства, протекающего одновременно по многим параллельным предметам специализации. Относительно самостоятельные блоки, посвящённые сценическому движению или сценической речи, могут образовывать занятия, но и их включение в дисциплину подчинено единой логике освоения профессии – логике последовательного нарастания сложности осваиваемых навыков сценического действия;

3) основной метод работы – этюдный (замысел и показ небольшого события в рамках изучаемого раздела).

Первую главу пособия студент может изучать самостоятельно, а вторую – только совместно с педагогом.

Глава 1

МЕТОД ДЕЙСТВЕННОГО АНАЛИЗА К. С. СТАНИСЛАВСКОГО

Актёр – это человек, способный прожить жизнь другого человека.

М. А. Чехов

Цель актёра – перевоплощение в образ... Все без исключения артисты – творцы образов – должны перевоплощаться, быть характерными. Нехарактерных ролей не существует.

К. С. Станиславский

1.1. Развитие внимания, координации и памяти

Восприятие объектов внешнего мира с помощью зрения, слуха, обоняния, осязания, вкуса – первая и необходимая ступень всякого живого органического процесса. В жизни органический процесс непроизволен. На сцене он создаётся при помощи сознательных усилий воли. Здесь актёры часто только делают вид, что смотрят и слушают, но, в сущности, не воспринимают того, что происходит вокруг.

Упражнение 1. Рассмотреть глаза своего товарища, а затем рассказать, какой они формы, какого цвета, каково их выражение и т. д.

По К. С. Станиславскому, существует три круга внимания: *малый* – это сам человек и то, что внутри него; *средний* – это то помещение, где он находится (с его звуками, средой, запахами, людьми и пр.); *большой* – то, что находится за пределами его видимости (улица, коридор и т. п.).

Упражнение 2. Тренировка большого круга внимания. Прислушаться к шуму улицы, коридора. Затем повторить порядок услышанных звуков.

Упражнение 3. Тренировка среднего круга внимания. Прислушаться к звукам помещения. Затем повторить их в том порядке, в каком они были услышаны.

Упражнение 4. Тренировка малого круга внимания. Прислушаться к звукам внутри себя. Рассказать о них.

Тренировать малый круг внимания К. С. Станиславский рекомендовал с такого простого упражнения.

Упражнение 5. Зажигается лампа, которая освещает только середину стола, уставленного различными предметами. Вся остальная часть комнаты остаётся в темноте. Студент находится за столом в центре освещённого круга. Это то световое пятно внимания, в котором он чувствует себя изолированным от остальных, его концентрация не распыляется, он сосредоточен на видимых ему предметах, рассматривает их.

Это упражнение приводит к формированию высокоценного в сценическом мастерстве самочувствия – публичного одиночества (актёр действует на глазах у всех, вместе с тем он «одинок», работает «в одиночку»; малый круг внимания отделяет его от внешнего мира). Если продолжить это упражнение дальше, то для студента откроется средний круг внимания: в нём больше пространства, больше предметов, их уже трудно охватить, потому что встаёт необходимость восприятия пространства не частями, а целиком. Далее можно снова создать темноту, а затем осветить всё пространство. Студент напрягает свою актёрскую волю, направляя внимание от одного предмета к другому, изучая всю комнату целиком.

Константин Сергеевич Станиславский предлагал повторять это упражнение от малого круга к большому и наоборот сначала с использованием света и темноты, а затем только при полном освещении всего зала. Так студент привыкает концентрироваться на необходимых ему вещах без дополнительных инструментов.

Внимание – это своеобразные «щупальца», данные человеку для общения с окружающим его миром. Чем внимательнее человек, тем больше он замечает в жизни, тем глубже проникает в суть явлений. (Внимательному человеку живётся интереснее. Это вне всяких сомнений. Такой тип человека много получает и много отдаёт; он интереснее, содержательнее, его внутренний мир манит окружающих людей).

Жизнь полна прекрасных, таинственных и сложных явлений, но далеко не все способны замечать их. Ещё меньше людей, которые могут разбираться в своих впечатлениях, в то время как мастерство актёра состоит в том, чтобы не только понимать, но и передавать свои впечатления другим, заражать ими.

Упражнение 6. *На развитие внимания и актёрской заразительности. Максимально подробно рассказать о своём городе, улице, доме, семье и т. д. Постараться, чтобы рассказ был весьма убедительным, увлекательным и точным. Для этого необходимо уделять внимание мелочам, нюансам, деталям.*

По словам великой М. О. Кнебель, «...будущему актёру нужно развивать в себе способность восприятия. Зависит эта способность от многих факторов. Запас сведений, жизненный опыт, эмоциональный багаж человека – всё это определяет силу его восприятия» [8, с. 499]. В науке такой запас сведений называется *тезаурусом*, что в переводе с древнегреческого означает «сокровище». Под ним подразумевается не простая сумма сведений, а всё интеллектуальное и эмоциональное богатство человека, включающее его способность к творчеству, к соперничанию, умение проникнуть силой своего воображения в возникшие перед ним обстоятельства. Важно овладеть процессами познания, охватывающими:

- 1) восприятие объекта;
- 2) запоминание воспринятого;
- 3) умение воссоздать воспринятое.

Естественно, это требует тренировки. Необходимо наладить свой психофизический аппарат так, чтобы он непрерывно наблюдал, воспринимал, перерабатывал, отбирал, вновь обогащался впечатлениями, – и так всю профессиональную жизнь.

Упражнение 7. *Студенты осматривают комнату, в которой находятся. Далее любому из них предлагается рассказать, сколько в комнате окон, дверей, каков её метраж, какие занавески, какова её подробная обстановка.*

Упражнение 8. *Студенты передают по кругу из рук в руки один и тот же предмет, например мяч. Но каждый пытается его передать как нечто иное, нежели мяч (кто-то – как горячую картошку, кто-то – как пылающее сердце, кто-то – как зрелый арбуз и др.).*

Упражнение 9. *Все студенты принимают какие-либо необычные позы. Кто-то один (назовём его ведущим) пытается запомнить позу каждого из присутствующих на занятии. Затем по команде педагога студенты «сбрасывают» позы, но ведущий должен вернуть их в исходные положения.*

Крайне важная задача педагога на начальном этапе тренировки и развития сценического внимания заключается в том, чтобы научить студента увидеть то, что он видит на самом деле, ничего не выдумывая.

Для тренировки внимания важна тренировка памяти.

Упражнение 10. *Студент выучивает наизусть определённый фрагмент текста (за ограниченное время). Остальные студенты в разные ритмические перерывы отвлекают заучивающего текст однокурсника различными вопросами (несложными, такими, чтобы отвечать на них можно было кратко). Задача студента – несмотря ни на что выучить текст и продемонстрировать это.*

Данное упражнение может быть особенно актуально для педагога, когда он говорит о подтексте, втором плане, о том, что в жизни мысли человека часто могут быть не сопряжены с тем, что он делает в данный момент. Более того, переход от заучивания к восприятию вопроса, затем к ответу, а потом опять к заучиванию помогает раскрыться индивидуальности студента.

Упражнение 11. *«Машинка».* Студенты распределяют все буквы алфавита между собой. Затем преподаватель предлагает простучать (или «напечатать» с помощью хлопков) любую фразу. Например,
«У лукоморья дуб зелёный,
Златая цепь на дубе том...».

При выполнении данного упражнения студентам необходимо чётко держать заданные педагогом скорость и ритм, синхронизировать доставшиеся им буквы с фразой, помогать партнёрам. Впоследствии, в процессе освоения упражнения, преподаватель может давать более сложные, совершенно незнакомые студентам тексты. После длительных тренировок скорость исполнения может достигать до максимально высокой. Можно дополнить и разнообразить процесс «печати» физическими действиями. Например, первую стихотворную строку хлопать сидя, вторую – положив ногу на ногу, третью – стоя и т. п. Уместно придумать простые физические действия для «печати» знаков препинания, для обозначения пробелов в строках, заглавных букв и т. п.

Развитие слухового внимания также важно для профессионала, связывающего свою жизнь с театральнo-сценической деятельностью.

Упражнение 12. По хлопку педагога студенты прислушиваются ко всем окружающим шумам. По второму хлопку – к шумам, раздающимся за окном аудитории, по третьему хлопку – к шумам в коридоре, по четвёртому хлопку – к шумам внутри комнаты.

Студенты выполняют упражнение, а педагог внимательно следит за напряжением, возникающим в телах, на лицах. Далее студенты перечисляют услышанное (по одному, не повторяя друг за другом), а преподаватель акцентирует внимание на напряжении, появляющемся у того или иного студента в той или иной области.

Упражнение 13. Студенты становятся в круг. Один из них встаёт в центр круга и закрывает глаза. Ему задают простые вопросы, на которые он должен отвечать, обращаясь к собеседнику (не открывая глаза). Задача состоит в том, чтобы по голосу, с помощью слуховой памяти определять, кто из однокурсников задаёт вопрос. Упражнение усложняется тем, что спрашивающие периодически меняются местами.

Упражнение 14. Каждый студент регулярно получает домашнее задание на слуховое внимание:

- услышать улицу вечером, днём или ночью;
- услышать, как звучит в разное время суток дом, в котором он живёт;
- услышать тишину музея, церкви, театра и т. п.

Услышанное необходимо записывать и отдавать педагогу на проверку. В выполнении упражнений такого рода крайне важны увлечённость (как главный помощник в любом деле) и воля (самая необходимая составляющая в творческом процессе).

Упражнение 15. Этюды на память физических действий.

Подобная сценическая работа способствует тренировке памяти и внимания, так как люди, оказывается, совсем не понимают и не осознают того, что делают постоянно: снимают пальто, чистят зубы, зажигают спичку, отрезают бутерброд и т. д. В этюдах на память физических действий студент приучается к анализу своих действий, он запоминает и контролирует точность формы, всё количество затрачиваемой энергии, последовательность действий. На этом этапе важна интенсив-

ная тренировка чувства правды. Возможно, именно к этому упражнению по актёрскому мастерству можно с успехом приложить знаменитую формулу К. С. Станиславского: «трудное сделать привычным, привычное – лёгким, лёгкое – прекрасным».

Контрольные вопросы и задания

1. Какие основные разделы выделяют в системе К. С. Станиславского? Какова их цель, суть, структура?

2. Что такое актёрское внимание? Назовите основные круги внимания. Какие упражнения развивают актёрское внимание? Продемонстрируйте технологию их выполнения.

3. Что такое актёрское воображение? Какие упражнения развивают актёрское воображение? Продемонстрируйте технологию их выполнения.

4. Что такое актёрская воля? Какие упражнения развивают актёрскую волю? Продемонстрируйте технологию их выполнения.

5. Что такое вера в предлагаемые обстоятельства? Какие упражнения развивают эту веру? Продемонстрируйте технологию их выполнения.

6. Что такое память физических действий? Покажите этюд на заданную тему.

1.2. Внутренняя и внешняя свобода

Григорий Кристи, опираясь на систему К. С. Станиславского, считал, что практические занятия со студентами логично начинать с формирования элементарных навыков, необходимых для ансамблевой работы. К ним относятся: внутренняя концентрация (о ней подробно говорится во второй главе, поскольку А. А. Васильев уделял ей особое внимание), организованность, чувство локтя, готовность в любой момент включиться в предложенное действие.

В современной театральной педагогике придумана масса соответствующих упражнений. Материалом для них может служить само занятие, домашняя работа, коллективное исследование, организация творческого показа и др.

Упражнение 16. Студенты бесшумно переставляют какую-либо мебель в аудитории; разделяются на две шеренги, встают в шахматном порядке, берут свои стулья и ставят их в форме подковы.

Упражнение можно усложнить, предложив студентам действовать бесшумно, но в определённом ритме. В дальнейшем любые переходы во время творческих показов, перестановки на класс-концертах, переодевания, смена декораций и другое должны осуществляться чётко, организованно, легко, бесшумно, быстро.

Важно, чтобы студенты младших курсов принимали участие в подготовке и проведении творческих показов студентов старших курсов в качестве монтировщиков, реквизиторов, костюмеров, постижеров, помощников режиссёров и других, применяя свои умения и навыки в реальной театральной деятельности (крайне сложной может быть перестановка мебели и декораций в темноте, при открытом занавесе и в присутствии публики). «Такая производственная практика полезна не только в профессиональном отношении, но и для воспитания необходимых этических и дисциплинарных качеств: уважения к труду технических работников сцены, умения не гнушаться самой черновой работой в искусстве, чётко её выполнять» [9, с. 87].

Упражнение 17. Каждому студенту предлагается мысленно петь песню по собственному выбору. По одному сигналу он поёт её вслух, по другому – продолжает петь про себя. Задача этого упражнения – не сбиться со своей мелодии в тот момент, когда другие участники упражнения поют свои песни. Вариант: одна и та же песня поётся хором, а затем по сигналу поётся мысленно, по другому сигналу выделяются отдельные голоса.

Упражнение 18. Игра в «жмурки», «прятки», «третий лишний», «море волнуется раз», «казаки-разбойники», «слона» и т. п. Полезны также некоторые спортивные комнатные игры, требующие ловкости, стремительности, сообразительности и точного взаимодействия с партнёрами.

Данный вид упражнений развивает внимание, сообразительность, находчивость, чувство партнёра, ансамблевость, т. е. то, что первостепенно для работы на сцене. Кроме того, этот тренинг устраняет факторы несвободы в поведении студента: смущение, зажатость, чувство неловкости, застенчивость, скованность, напряжение; вырабаты-

вает молниеносность реакции, внутреннюю собранность и побуждает к активному свершению действия, автоматическому и мгновенному включению в творческий процесс.

Упражнение 19. В соревновании на быстроту студенты по сигналу должны проделать комплекс определённых движений, коснуться десяти различных предметов, мысленно произвести арифметическое действие, перечислить в течение одной минуты наибольшее количество предметов, находящихся в комнате, названий городов, имён выдающихся учёных, художников, артистов, подметить то новое, что появилось сегодня во внешнем облике товарищей, с наибольшей точностью и подробностью восстановить в памяти тот или иной эпизод из своей жизни, провести минуту в полной тишине и неподвижности при соответствующей мышечной и психической свободе и т. д.

Это поможет педагогу добиться от студентов организованности в работе, дисциплинировать их волю, научить их быстро откликаться на поставленную задачу, подготовить психически и физически к активным целесообразным действиям. В дальнейшем эти упражнения перестают быть необходимыми, их можно оставить в тренинговой работе как настройку к выполнению более сложных творческих задач.

Известно, что на ответственных соревнованиях спортсмены часто не достигают тех рекордных результатов, которые зафиксированы в нормальных условиях их тренировки. Им мешает излишнее волнение, возникающее от сознания ответственности в торжественной и нервной обстановке. В этих необычных условиях у спортсмена повышается кровяное давление, учащается пульс, нарушается ритм дыхания и возникают непроизвольные мышечные напряжения, препятствующие выполнению заранее отработанных физических действий: бега, прыжков, бросков, гребли и т. п. Появляется и психическое торможение, нарушающее быстроту и точность ориентировки, остроту восприятия. Дополнительная затрата физических и душевных сил приводит к быстрой утомляемости.

Всё сказанное в ещё большей степени относится к актёру, который должен творить на глазах у тысячной толпы. Существует мнение, что мышечные зажимы, с которыми так упорно боролся К. С. Станиславский, не представляют в наше время особой опасности. Современная молодёжь не столь застенчива и робка, чтобы бояться зрительного зала, и потому освобождение от излишних напряжений перестало быть

актуальной проблемой артистической техники. Но как бы ни изменилась за последние десятилетия психология молодёжи, природа человека так быстро не меняется и его нервная система не становится более устойчивой. Неизменными остались и неблагоприятные условия сценического выступления. Кто совершенно не волнуется перед выходом на сцену, тот не художник. А где волнение, там и непроизвольные напряжения, мешающие органическому процессу творчества. У нервных людей мышечные зажимы появляются и в моменты относительного покоя и даже во время сна. Их нельзя устранить в полной мере, но при помощи регулярных тренировок можно научиться бороться с мышечной анархией и достигать на сцене физического состояния, близкого к истинной свободе.

Мышечную свободу актёра К. С. Станиславский считал важнейшим условием создания творческого самочувствия, поэтому «освобождение мышц» он включил в раздел внутренней техники актёра, подчёркивая тем самым особую роль этого элемента не только для телесной, но и для духовной стороны творчества.

«Очень важно, чтобы педагог умел подмечать малейшие мышечные зажимы, которые возникают в ходе любого упражнения, и точно указывать, у кого напряжение в мимике, у кого – в походке, а у кого зажаты пальцы рук, приподняты плечи, напряжено дыхание и т. п. Наряду с устранением индивидуальных недостатков проводятся и общие для всех упражнения по освобождению от непроизвольных мышечных напряжений.

Чтобы устранить мышечные зажимы, можно сперва довести напряжение во всем теле до возможного предела, после чего сразу ослабить мышцы и, наконец, вернуться к нормальному физическому состоянию. Ученикам предлагается для этого встать, вытянуть руки вверх, сжать кулаки, набрать дыхание и, поднимаясь на носки, напрячь всё тело так, словно удерживаешь тяжёлый груз, который нужно забросить на полку или зацепить за воображаемый крюк. После этого вместе с выдохом полностью ослабить мышцы и, чтобы не упасть, опуститься на стул, откинувшись на спинку. Затем снова, набирая дыхание, восстановить необходимую меру мышечных напряжений, чтобы не свалиться со стула, а сидеть в свободной, но подобранной позе, с нормально поднятой головой и прямой спиной, оторвав её от спинки стула,

с собранными ногами и руками. Наконец, принять такую позу, чтобы по сигналу тотчас же вскочить со стула и снова поднимать воображаемый груз, повторяя весь цикл движений.

Ритм упражнений должен быть строго согласован с ритмом дыхания, что особенно важно для достижения нужного результата. Конечно, полное освобождение мышц – это крайность, которая может быть допущена лишь в упражнении. Но на сцене актёр никогда не должен доводить тело до полного мышечного освобождения, т. е. до состояния расслабленности, а должен лишь освобождаться от излишков напряжения, сохраняя его настолько, насколько это необходимо для совершения данного действия (исключением могут быть случаи изображения сна, обмороков, смерти, когда актёр должен полностью ослабить мышцы)» [10, с. 54].

Предупреждая об этом, К. С. Станиславский предлагал каждому актёру изучить свойственную ему в жизни и на сцене норму физического напряжения, то состояние, когда он ничем не взволнован и в то же время не собирается уснуть на глазах у публики.

Подобно тому как в природе существует нулевое состояние между положительной и отрицательной температурой, так и у человека можно обнаружить промежуточную, нулевую, точку, отделяющую положительные эмоции от отрицательных, напряжение от расслабления.

Чтобы найти такое «нулевое состояние», полезно проделать следующее: стоя и сидя проверить сверху вниз, от головы до пят, напряжение мышц, добиваясь спокойного, нейтрального состояния всего тела.

Прежде всего проверяется мимика. У некоторых актёров на сцене непроизвольно сдвигаются или приподнимаются брови, щурятся глаза, растягиваются углы губ, образуя так называемую «собачью улыбку». Всё это нужно устранить с помощью подсказа со стороны или с помощью зеркала. Очень часто от нервозности напрягается шея и приподнимаются плечи. Надо освободить и их. Затем свободно опустить или сложить руки, которые от напряжения как бы «укорачиваются». Потом мысленно проверить позвоночник, убирая как излишнюю вялость его, приводящую к сутулости, так и излишнюю жёсткость, когда говорят, что человек «аршин проглотил». Нередко напряжение возникает в ногах, коленях и ступнях. Оно уродует походку, делает её резкой и «деревянной». И наоборот, опора на пальцы ног придаёт походке плавность и законченность. Следует избегать положения, когда ступня од-

ной ноги, перекинутой через другую ногу, задирается кверху под прямым углом, вместо того чтобы опускаться носком вниз. Педагог К. С. Станиславский в шутку говорил, что публике никогда не следует показывать свои грязные подошвы.

Для развития каждой части тела и снятия излишних напряжений выработаны специальные упражнения. Важно, чтобы студент сам научился находить эти напряжения и преодолевать их. Чтобы освободить мышцы ног, нужно лечь на спину и расслабить мышцы. Затем приподнять ногу, перехватив её выше колена. Если мышцы расслаблены, нога должна согнуться, а ступня – скользить по полу. В противном случае нетрудно убедиться, что нога осталась напряжённой. Если свободно висящая ступня остаётся под прямым углом к ноге, надо развивать её, проделывая в разные стороны вращательные движения и заставляя шевелиться пальцы.

Чтобы устранить произвольные напряжения в руках, лучше всего начинать работу с их произвольного напряжения и освобождения. Для этого нужно напрячь, а затем ослабить мышцы руки, с тем чтобы она стала совершенно мягкой, тяжёлой и свободно свисала, точно плеть. Для проверки педагог или кто-либо из товарищей медленно поднимает и опускает руку студента, взяв её за кончики пальцев. При этом важно, чтобы рука полностью подчинялась движениям, которые ей придаются, не оказывая партнеру никакой помощи и помехи. Если поднять и внезапно отпустить руку, она должна свободно упасть, слегка согнувшись в локте. То же самое проделывается с другой рукой, а потом и с обеими руками.

Затем надо научиться освобождать лишь определённую группу мышц, сохраняя напряжение в другой группе. Например, освободить мышцы правой руки и левой ноги, напрягая левую руку и правую ногу.

Мышечная скованность – враг пластичности. По словам К. С. Станиславского, можно поднять и протянуть руку, как шлагбаум, а можно развернуть её, как лебедь разворачивает шею.

Добиваясь свободы и пластичности жеста, надо сначала научиться медленно, а потом и быстро разворачивать и сворачивать движения, как бы пропуская мышечную энергию по руке постепенно: от плеча к кончикам пальцев и обратно. Тогда и жесты (обозначающие, например, «смотри туда!», или «вон отсюда!», или «подойди сюда!») станут действенными и выразительными.

Всякое техническое упражнение должно быть по возможности оправдано действием. Так, делая широкие движения всей рукой вперёд и назад, вверх и вниз, можно либо притягивать, либо отталкивать от себя что-то, а производя вращательные движения рукой от локтя, можно чертить пальцами круг на воображаемой стене.

Для развития и раскрепощения кистей рук создано множество упражнений. Широкий бросок кисти снизу вверх – жест приветствия, а сверху вниз – стряхивание налипшего на пальцы теста; сгибание и разгибание пальцев совместно с движением кистей вверх и вниз – замешивание теста, а энергичное выбрасывание пальцев вперёд – гипнотические пассы или разбрасывание водяных брызг в лицо партнёра; поочерёдные взмахи кистями вверх при подтянутых к туловищу локтях напоминают жонглирование мячами, а вращательные движения кисти – обмахивание большим веером и т. д.

Далее приведены упражнения, которые проделываются на занятиях по актёрскому мастерству. Но также они важны на занятиях по сценическому движению и иным профильным дисциплинам.

Режиссёр К. С. Станиславский настойчиво требовал, чтобы процесс самопроверки и снятия излишнего напряжения был доведён до автоматизма. Для этого путём систематических упражнений необходимо воспитать в себе внутреннего наблюдателя, или мышечного контролёра.

Мышечная свобода для актёра – это приложение ровно столько усилий, сколько требует правда и органика (ни больше, ни меньше).

***Упражнение 20.** Обратить внимание на студента, у которого возникло напряжение в какой-либо части тела, например зажаты кисти рук. Преподаватель просит его максимально зажать ладони, а затем резко расслабить. Студент должен осмыслить ту мышечную свободу, которую он ощутил в первые секунды после расслабления. Также можно прорабатывать любые зажатые части тела.*

***Упражнение 21.** Всех студентов поставить в шахматном порядке. По команде педагога поочерёдно они должны напрягать те части тела, которые называет педагог: пальцы на ступнях ног, ступни полностью, икроножные мышцы, мышцы бёдер, ягодицы, живот, грудь, шею, кисти рук, полностью руки, плечи, мышцы лица (напрягая следующую часть тела, предыдущие не расслаблять; также контролировать, чтобы напрягался именно тот участок тела, который был*

назван, например, если педагог называет кисти рук, контролировать, чтобы руки не напрягались полностью).

Так, последовательно, сознательно в абсолютное напряжение приводится всё тело: от кончиков пальцев на ногах до мышц лица и головы. Студента в таком состоянии можно попробовать положить на два стула, а на его живот поставить другого человека, даже тяжелее весом. И он выдержит, потому что его тело в данный момент стало тяжёлым и сильным.

Затем постепенно (также друг за другом) расслабляют напряжённые части тела: первыми – пальцы на ступнях ног, затем сами ступни и так далее до расслабления лица.

Упражнение полезно для формирования чувства «публичного одиночества», для контроля и устранения мышечных зажимов. Нужно помнить, что от природы все люди свободны. Необходимо научиться помогать себе в достижении внутренней, естественной свободы.

Упражнение 22. *Попробуйте разглядеть свою руку: внимательно, подробно, как бы увидев её впервые. Педагог следит, чтобы в этот момент у выполняющего упражнение не возникало лицевых или телесных зажимов. Цель – тренировка перехода произвольного внимания в непроизвольное.*

Педагог должен всё время напоминать студенту, что простейшее любопытство – его друг. Почему у меня такая рука? Как срослись мои кости после переломов в детстве? Красиво ли смотрится на кисти руки кольцо? И так далее. Когда студент свободен и сосредоточен на мысли о руке в состоянии публичного одиночества, тогда он интересен, органичен, убедителен. Почему? Потому что в данный момент он ничего не изображает, не придумывает, занимается делом, его не развлекает педагог, а он сам увлечён и увлекает других, заставляет сопереживать (это и является сутью актёрской профессии).

Упражнение 23. *Студент садится на стул. Педагог предлагает ему подробно вспомнить сегодняшнее утро. Если упражнение выполняется точно, то в какой-то момент студент обязательно сменит позу на более удобную и полностью отстранится от всего происходящего, погрузившись только в свои мысли. После того как педагог скажет «стоп», студент обязательно совместно с преподавателем дол-*

жен проанализировать, что с ним происходило (особенно в тот момент, когда он стал свободен и погрузился в состояние «публичного одиночества»).

Упражнение 24. «Ассоциации». Тренинг на развитие образной связи. Педагог задаёт образ: костёр. Студенты по очереди подхватывают и называют свой ассоциативный предмет.

Данное упражнение имеет очень тонкую структуру, в которой легко солгать (чего категорически нельзя делать в актёрской профессии). Ассоциации – это образное богатство для представителей творческих профессий.

Упражнение 25. «Кокон». Закрывать глаза. Представить, что тело постепенно погружается в мягкий тёплый кокон: сначала правая рука, потом левая и так далее до тех пор, пока воображаемый кокон не покроет тело полностью. Упражнение выполняется очень медленно. Всё время необходимо напоминать студенту, что самое страшное на сцене – потерять себя. Он должен ощущать свою индивидуальность (даже в «коконе»), творчески бороться за сцену.

Упражнение 26. Долго слушать своё сердце (при этом основная мысль: какое счастье, что у человека есть сердце). Слушать комнату (основная мысль: какое счастье, что можно не только чувствовать, но и слышать). Попробовать ощутить запах осеннего леса, талого снега (главная мысль: высочайший дар – чувствовать запах). Педагог напоминает, что на сцене нет запахов, там есть только декорации. Задача актёра – ощущать их по-настоящему, потому что запах обладает мощным воздействием. Далее попытаться «услышать» воображаемый звук сирены. Это необходимо педагогу для проверки чувства веры и правды у студента. Если он работает верно, то при этом задании должен вздрогнуть.

Педагогу по актёрскому мастерству рекомендуется на каждом занятии задавать студентам упражнения на устранение эффекта внутреннего самоконтроля. Студенты часто следят за тем, как они выглядят со стороны, переживают и зажимаются, если что-то в процессе их учёбы идёт не так, если что-то не получается. Задача преподавателя – всё время напоминать о яркой творческой индивидуальности каждого, о том, что все люди разные и идут разными путями.

Упражнение 27. Студенты встают в круг, в центре которого стоит стул. Их задача – в хаотичном порядке ходить через центр и не касаться стула, дотронуться до него можно только тогда, когда студент выходит в центр круга один. Уже в начале выполнения упражнения видно, что студенты гасят внутренний импульс «идти», они ждут возможности пойти в круг одному и коснуться стула. Важно, чтобы педагог пояснил: это всего лишь стул, и мир не рухнет, если сегодня кто-то из них вообще до него не дотронется. Далее можно придумывать иные простые задачи, немного обманывая студентов: попросить хлопать в ладоши в любом ритме (преподаватель при этом может начать топтать в совершенно ином ритме). Постепенно все студенты подстроятся под ритмичность хлопков преподавателя. И снова педагог должен пояснить, что задача – хлопать, а не хлопать в унисон.

В ходе выполнения подобных упражнений (с неким преподавательским лукавством) постепенно формируются самостоятельные творческие и свободные личности, способные к лидерству, здоровой конкуренции.

Итак, любое действие вызывает работу наших органов чувств, требует внимания, сосредоточенности на определённых объектах, логики и последовательности, влияет как на физический аппарат, так и на психику. Студент должен понять, что сценический процесс подчинён определённой цели и требует внутреннего оправдания.

Задача студента – совместно с педагогом освоить этюды в строгой последовательности:

- 1) на память физических действий;
- 2) одушевление предмета;
- 3) оценку факта;
- 4) органическое молчание;
- 5) взаимодействие с партнёром;
- 6) рождение слова;
- 7) место действия;
- 8) наблюдения (за животными, людьми, профессиональными навыками);
- 9) литературной основе.

Контрольные вопросы и задания

1. Что такое внутренняя и внешняя свобода? В чём их основные различия? Какие упражнения позволяют достичь этой свободы? Продемонстрируйте технологию их выполнения.

2. Что такое актёрские ассоциации? Для чего они необходимы в театральном-сценической работе?

3. Что такое состояние публичного одиночества? Покажите этюд на заданную тему.

4. Что такое «одушевление» предмета в искусстве актёра? Покажите этюд на заданную тему.

5. Что такое оценка факта? Объясните, почему оценка факта – один из основных инструментов в актёрском искусстве? Покажите этюд на заданную тему.

6. Что такое органическое молчание? Покажите этюд на заданную тему?

7. Назовите основные приёмы взаимодействия с партнёром.

8. Покажите этюды на рождение слова, место действия.

9. Что такое актёрское наблюдение? Каковы его основные виды? Покажите этюд на заданную тему.

10. Что такое этюд на литературной основе? Покажите его.

1.3. О работе актёра над ролью

Работа над ролью, по К. С. Станиславскому, состоит из четырёх больших периодов:

- 1) познание;
- 2) переживание;
- 3) воплощение;
- 4) воздействие.

Период познания – подготовительный. Он начинается со знакомства с ролью, с первого её прочтения. При этом необходимо благоприятное душевное состояние, важна максимальная душевная сосредоточенность.

Далее проводится *анализ чувства*, производимого самим чувством. Творческие задачи периода заключаются:

- в изучении произведения автора;

- поиске духовного и иного материала для творчества в самой пьесе и роли;
- отыскании такого же материала в артисте (самоанализ);
- формировании в душе актёра почвы для зарождения творческого чувства как сознательного, так и главным образом бессознательного;
- «искании творческих возбудителей, дающих всё новые творческие увлечения и создающих новейшие частицы жизни человеческого духа в тех местах пьесы, которые не ожили сразу при первом знакомстве с нею» [10, с. 78].

Суть анализа – подробно изучить и заготовить предлагаемые обстоятельства пьесы и роли, для того чтобы через них в последующем инстинктивно почувствовать истину страстей, или правдоподобие чувствований. У пьесы и роли много плоскостей, в которых протекает их жизнь:

- плоскость быта (социальное, национальное, историческое положение);
- литературная плоскость (идейная линия (автор – среда – время), стилистическая линия). У каждой из линий могут быть оттенки: философский, эпический, этический, религиозный, мистический, социальный и т. д.;
- эстетическая плоскость с её особыми наслоениями: театральным (сценическим), постановочным, драматургическим, художественным, пластическим, музыкальным;
- психологическая плоскость, которая включает в себя: творческие хотения, стремления и внутренние действия, логику и последовательность чувств, внутреннюю характерность, элементы души и её склад, внутреннюю природу творчества, его склад и образы;
- физическая плоскость (основные законы телесной природы, физические задачи и действия, внешняя характерность (типичная внешность, грим, манеры, привычки, говор, костюм и прочие законы тела, жеста, походки));
- плоскость личных творческих ощущений в роли (самочувствие артиста).

«В событиях пьесы нет настоящего без прошлого, но нет его и без перспективы на будущее» [Там же, с. 344].

Следующий этап – *создание и оживление внешних обстоятельств роли*. Оживление совершается с помощью артистического воображения и фантазии (здесь необходимы активные творческие мечтания и активные творческие муки). Далее *создаются и оживляются внутренние обстоятельства роли* («я есмь», «я действую» [10, с. 134]). В заключение происходит *оценка фактов пьесы* («я начинаю быть, существовать»).

Период переживания – главный в творчестве. Это органический процесс, основанный на законах духовной и физической природы человека, на подлинной правде чувства и естественной красоте (творческое чувство необходимо увлекать, после этого оно начинает «хотеть», «горит желанием», а уже потом «стремится действовать»).

Творческие задачи должны служить средством для возбуждения творческого увлечения. Задача – возбудитель творчества и его двигатель, некий манок для формирования чувства. Задача, идущая от ума, называется рассудочной, от чувства – эмоциональной, рождающаяся волей – волевая задача.

Физические и элементарно-психологические задачи решаются в моменты роли, не заполненные творческими задачами и переживаниями, они опасная приманка для штампов, театральных условностей и др. При насилии духовной и физической природы, при хаосе чувств, при отсутствии логики и последовательности задач не может быть подлинного органического переживания.

Создание душевной партитуры роли: «то, чего я хочу» в каждое из мельчайших событий пьесы.

Душевный тон: когда творческая (душевная) партитура увлекательна, душевное состояние или настроение постоянно изменяется. Это непостоянное внутреннее состояние, в котором выполняется вновь партитура роли, называется душевным тоном, или *зерном чувства* (например, тон влюблённого, тон патриота, тон военного, тон свободного человека). «Процесс переживания состоит из создания партитуры роли, сверхзадачи и из активного выполнения сквозного действия» [Там же, с. 164].

Сверхсознательное начинается там, где кончается реальное, или, вернее, ультранатуральное; или же сверхсознательное кончается там, где начинается актёрская условность.

Период воплощения – это рождение и рост «молодого создания» («жизнь человеческого духа» + «жизнь человеческого тела»). Рассмотрим план работы над ролью.

1. Рассказ фабулы пьесы.
2. Игра внешней фабулы.
3. Этюды по прошлому, будущему.
4. Рассказ физических действий и фабулы.
5. Определение сверхзадачи.
6. Проведение сквозного действия.
7. Деление на крупные физические куски.
8. Проигрывание этих «грубых» физических кусков на основе вопроса «чтобы я сделал, если бы...».
9. Деление на средние, мелкие и, если нужно, самые мелкие куски (изучение природы физических действий при строгом соблюдении логики и последовательности действий).
10. Создание логической и последовательной линии органических физических действий (отсюда возникнут вера и правда).
11. Погружение в состояние «я есмь».
12. Определение органической природы роли и её подсознания.
13. Первое чтение текста.
14. Заучивание текста.
15. Игра пьесы с заменой слов тататированием, или речевой абра-кадаброй.
16. Рассказ своими словами:
 - линии мысли;
 - линии видений;
 - линии внутреннего действия.
17. Чтение пьесы словами автора (при этом держать текст в руках) и передача партнёрам с максимальной точностью всех наработанных линий, действий, деталей и других партитур.
18. То же, но с некоторыми переходами и случайными мизансценами.
19. Проигрывание пьес на сцене со случайными мизансценами.
20. Планировка и установление декораций.
21. Выработка и намётка мизансцен.
22. Проверка линии планировок и мизансцен с произвольным открыванием той или другой стены.

23. Беседа с режиссёром по литературной, политической, художественной и иным линиям роли и пьесы («застольный» период).

24. Определение характерности.

В настоящее время режиссёры по-разному интерпретируют план работы над ролью, предложенный К. С. Станиславским (например, начинают с «периода за столом», а уже потом переходят к следующим этапам; многие вообще отказываются от «застольного» периода и переходят сразу же к мизансценированию). Тем не менее план работы актёра над ролью необходимо знать в его изначальном варианте и в профессиональной деятельности выбирать подходящие этапы.

Период воздействия: подобно тому как музыкальный ансамбль исполняет созданную композитором нотную партитуру, где у каждого инструмента или голоса есть определённая партия, так и актёрский ансамбль исполняет сценическое произведение на основе единой для всех действенной партитуры спектакля, в которой каждому участнику отведена своя партия. Партитура спектакля закрепляет логику и последовательность событий, раскрывает развитие сценической борьбы; исполнители должны хорошо усвоить логику и последовательность своих действий в этих событиях и борьбе. Это подготавливает актёров к воплощению сквозного действия спектакля и каждого действующего лица.

Создание партитуры спектакля и отдельных ролей не составляет самостоятельного этапа работы. Она формируется на всем протяжении работы над ролью и пьесой. В результате длительных поисков и проб отбирается наиболее точная логика действий, которая затем фиксируется в партитуре. При этом маленькие действия поглощаются большими, а большие – ещё большими, что постепенно подводит актёра к целостному ощущению непрерывно текущей жизни роли. Если такого творческого синтеза не происходит, актёр рискует заблудиться в огромном количестве действий и фактов роли, а сама роль рассыплется на мелкие куски.

Метод К. С. Станиславского позволяет избежать подобной катастрофы. По мере овладения ролью сознание актёра всё больше разгружается от второстепенных задач, чтобы сосредоточиться на главных, составляющих сущность образа. Тот же процесс можно обнаружить и в любой профессии. Например, пианист, которому предстоит пригото-

вить сложный фортепианный концерт, начинает с отработки отдельных сочетаний нот, сознательно определяя, каким пальцем удобнее брать ту или иную клавишу фортепиано. Многократные повторения пассажей, сначала каждого в отдельности, а потом и в соединении с другими, приводят к тому, что пианист перестаёт думать о пальцах и отдельных нотах. Техника игры постепенно автоматизируется, и пианист от сочетания нескольких звуков переходит к исполнению законченных фраз и периодов произведения, а затем и больших частей, воспроизводя всю партитуру целиком.

Так и актёр на определённом этапе работы перестаёт обращать внимание на мелкие действия и приспособления, которые всё больше переходят в область артистического подсознания, и охватывает всё более крупные отрезки роли.

Пока роль разбита на множество составных частей, актёр ещё далёк от ощущения будущего образа. Об образе можно говорить лишь тогда, когда все наработанные действия, мысли, видения мизансцен и прочее начнут сливаться в одно целое, образуя непрерывную линию развития.

Постепенное слияние многочисленных физических и словесных действий в одну непрерывную, тянущуюся через весь спектакль линию сквозного действия роли составляет важнейшую заботу и творческую цель актёра. Создавая партитуры ролей и всего спектакля, актёры всё более укрепляют логику и последовательность своего сценического поведения, всё ближе подходят к овладению сквозным действием и сверхзадачей воплощаемого образа.

Партитуру надо уметь записывать, так как поиски точных формулировок помогут глубже проникнуть в сущность сценических событий и борьбы. Чтобы выработать этот навык, нужно научиться отражать весь репетиционный процесс в специальных творческих дневниках. Приступая к работе над ролью, актёр заносит в дневник всё то, что проясняется по ходу практических занятий. Вначале это факты пьесы, её внешние обстоятельства и вытекающие из них элементарные физические действия, которые обладают самостоятельной короткой перспективой и выполняются как бы в отрыве от других.

Таким образом, создавая партитуру роли, актёр в то же время нащупывает и её перспективу, идущую по линии сквозного действия, а уточняя перспективу, находит всё более глубокие оправдания действиям.

Овладев такой перспективой, актёр из добросовестного исполнителя превращается как бы в скульптора своего образа, воплотителя определённого творческого замысла. Некоторые наиболее важные моменты роли выносятся им на первый план, другие как бы отодвигаются в тень и служат лишь фоном, аккомпанементом главной темы. Партитура действия приобретает художественную целостность и законченность, а игра актёра, по выражению К. С. Станиславского, «становится дальнорзоркой».

Перспектива роли и перспектива актёра временами сливаются, а иногда расходятся в разных направлениях. Раздвоенность перспективы обусловлена самой природой сценического творчества: актёр как действующее лицо живёт на сцене жизнью своего героя, а как создатель роли наблюдает себя со стороны и корректирует. Как действующее лицо он не должен даже подозревать, что произойдет с ним впоследствии, но как творец образа обязан это знать и подвести себя к неожиданному повороту сценических событий.

Перспектива роли и перспектива актёра подготавливают то русло, по которому устремится сквозное действие, причём перспектива роли определяет общее направление к сверхзадаче, а перспектива актёра придаёт роли наиболее выразительную форму и нужную степень активности. Перспектива актёра помогает видеть цель, к которой должна привести партитура роли. Последняя корректирует и логику действий актёра в том направлении, которое подсказывается развитием событий пьесы.

Как и в музыкальной, в сценической партитуре есть форте и пиано, периоды нарастания и спада (крещендо и диминуэндо), убыстрения и замедления темпа, изменения характера движения, паузы, акценты, взлёты и падения. Иными словами, понятие «партитура» включает в себя не только логику и последовательность сценических событий и действий, но также и их темпоритмический рисунок. Когда действия роли только ещё намечаются и органические процессы расчленяются на составные части, происходит затормаживание процесса, замедление его темпа, поэтому в начальный период работы ещё не может возникнуть верного ощущения темпоритма действия. Даже преждевременное напоминание о нём приводит подчас к отрицательному результату. Не освоивший еще логику действия актёр начинает торопиться,

перескакивать через необходимые ступени органического процесса, искусственно форсировать конечный результат. Но когда партитура действий предстанет перед ним в полном своём объёме, тогда он и сам будет способен оценить динамическое соотношение отдельных её частей, сопоставить их между собой, определить кульминации роли и подступы к ним, откорректировать ход сценических событий во времени. Очень часто, лишь дойдя до финала пьесы, актёры начинают понимать, как играть первый акт, в каком ритме и в какой тональности.

Таким образом, метод действенного анализа, предложенный К. С. Станиславским и являющийся основным в русской театральной школе, универсален при изучении и практическом применении основ актёрской техники. В пособии рассмотрены только те элементы системы К. С. Станиславского, которые могут быть наиболее полезны в работе театральных педагогов.

Контрольные вопросы и задания

1. Каковы основные периоды в работе актёра над ролью по системе К. С. Станиславского?
2. Что представляет собой период познания? Каковы его основные этапы?
3. В чем заключается процесс создания и оживления роли? Какова его структура?
4. Что такое душевная партитура роли? Какие тонкости существуют в процессе её создания?
5. Что включает в себя план работы актёра над ролью?
6. Что представляет собой период воздействия? Каковы его основные этапы?
7. Что такое темпоритмический рисунок роли? За счёт каких факторов он выстраивается?

Глава 2

КОНЦЕПЦИЯ «ШКОЛА – ЛАБОРАТОРИЯ – ТЕАТР» А. А. ВАСИЛЬЕВА

2.1. Об истории создания А. А. Васильевым театра-лаборатории. Основные принципы философского театра

24 февраля 1987 г. премьерой спектакля «Шесть персонажей в поисках автора» по пьесе Луиджи Пиранделло в постановке А. А. Васильева открылся театр «Школа драматического искусства». Художественным руководителем театра стал режиссёр А. А. Васильев. В «Школе драматического искусства» сформировалась настоящая творческая лаборатория, в которой зарождались и развивались принципы и идеи философского театра России на основе прежде всего васильевской концепции «школа – лаборатория – театр».

В настоящее время метод А. А. Васильева не обязателен в педагогической системе подготовки и воспитания современного артиста русской театральной школы. Однако он мог бы существенно обогатить арсенал актёрской техники обучающегося, дать ему возможность развиваться не только в рамках психологического театра, но и с точки зрения идейно-содержательного вектора профессии.

Спектакль «Шесть персонажей в поисках автора» в постановке А. А. Васильева для целого поколения театральных деятелей стал своеобразным творческим гимном. В нём было освоено пространство без рамп, придавшее пьесе особый шарм; в нём было хулиганство, дополненное мастерством искромётной импровизации. Почему именно этот спектакль знаменует становление васильевской театральной концепции? В нём как способ проживания жизни художник впервые использовал эстетику релятивизма. Её принцип, по А. А. Васильеву, заключается в отрицании всех жизненных абсолютов, в утверждении их отсутствия. В спектакле одна реальность сменяет другую, на сцене представлен мир, в котором ничто не является правдой (режиссёр достигает этого за счёт бесконечной смены жанров и стилей). Таким образом, А. А. Васильев предлагает собственное видение философии релятивизма, представляя её в весьма необычной художественно-творческой огранке.

В 1973 г. во МХАТе А. А. Васильевым был поставлен спектакль «Соло для часов с боем» по пьесе О. Заградника. Фактически постанов-

щиком спектакля значился Олег Ефремов, а сам А. А. Васильев – режиссёром. Спектакль был первой и последней совместной работой художника с корифеями советского театра. Тогда, в начале своей творческой жизни, он шёл по пути эстетики театра психологического (будучи учеником М. О. Кнебель, А. А. Васильев прекрасно владел методом действенного анализа). Его интересовал театр процесса, важным было постижение идей, эмоций, мироощущений. Он стремился создать реальную жизнь на сцене и воспринимал театр как шифр, разгадав который можно открыть миру новые законы, истины.

Следующая работа (первый вариант пьесы «Васса Железнова» М. Горького, 1978 г.) в драматическом театре им. К. С. Станиславского стала кульминационной в рамках творческого периода А. А. Васильева, основанного на традициях школы переживания. В пьесе «Взрослая дочь молодого человека» В. Славкина (1979 г.), поставленной на сцене этого же театра, по-прежнему присутствуют черты бытового театра, однако одновременно наблюдаются уже и черты театра игрового. Эта работа стала переходной в творчестве А. А. Васильева, так как наметила его движение к театру внебытовому. Говоря о методе физических действий, режиссёр акцентировал внимание на том, что он искусственно отражает систему, представленную К. С. Станиславским. Режиссёр аргументирует это, рассуждая о предмете игры в театре и считая, что он заключается в некоем акте («сложном спонтанном действии»). Задача режиссёра состоит в том, чтобы создать ситуативную атмосферу, в которой актёр сам сможет поймать это действие. Только тогда оно будет «тонким, изящным». Этот момент, по мнению А. А. Васильева, наиболее точно соответствует методике, предложенной К. С. Станиславским, которую в последние годы жизни тот назвал «методом действенного анализа». Таким образом, развивая собственное направление в театре, режиссёр Анатолий Васильев обогащал свой метод иными техниками и принципами.

В 1985 г. в репертуаре Театра на Таганке появляется спектакль «Серсо» (по пьесе В. Славкина) в постановке А. А. Васильева. Художнику удалось совершить настоящую революцию в композиции спектакля, раскрепостив актёра внутри жёсткого режиссёрского рисунка; особый стиль виден фактически в каждой сцене. Однако и философия релятивизма, привлекающая А. А. Васильева метафизической абсолютизацией относительности и условностью познания, играла здесь не

последнюю роль. В своём интервью «Разомкнутое пространство действительности» для издания «Искусство кино» художник ещё продолжает быть реалистом, но рассуждает также о развитии эстетики релятивизма на сцене. Важно, что данное интервью считается его первой теоретической работой как лидера клана режиссёров 1970 – 1980-х гг., в которой он размышляет о тенденциях развития театра в целом, пытаясь спрогнозировать его будущее. В спектакле «Серсо» есть прямое доказательство реализации идеи нового освоения театрально-художественного пространства (разомкнутого): режиссёр предлагает проводить смены всех планов только через субъекта действия, т. е. артиста, потому что в его актёрском самосознании и самопознании есть сгусток темы, сюжета, конфликта, философии. Актёр – их носитель и концентрация.

В своём интервью А. А. Васильев детализирует и анализирует открытую им ещё в начале 1980-х гг. *разомкнутую структуру*. По А. А. Васильеву, разомкнутое пространство есть реальная жизнь человека. Но если поставить человека в условия катастрофы, пространство личности станет замкнутым, т. е. разомкнутая структура может возникнуть лишь тогда, когда исчезнет, разрушится замкнутая. Речь идёт о процессе, когда в абсолютно устойчивой нравственно-эстетической системе устоявшиеся значения, например прекрасного и безобразного, трагического и комического, вдруг теряют свой первоначальный смысл. То, что было абсолютным, становится вдруг относительным. В этом динамическом переходе, «моменте разрушения», считает А. А. Васильев, можно вскрыть многослойность содержания, оставив на поверхности массу разнородных явлений, движений, тенденций, эмоций. Его («момент разрушения») и играют актёры: «в нём возникает некая расслоённая, неупорядоченная структура, динамика, которой определяется сила и быстрота процесса...» [7, с. 56]. Данный принцип стал основным в философии релятивизма А. А. Васильева. Он необходим режиссёру прежде всего для углубления в философию спектакля, в его философско-эстетический смысл во всей его художественной целостности.

В спектакле «Серсо» А. А. Васильеву удалось вынести предмет игры «вне поля актёра», так что между его персоной и персонажем возникла дистанция, которую впоследствии режиссёр назовёт игрой впе-

рѣд. Возникшая дистанция сама по себе и является игровой позицией, непрерывно меняющейся. Вполне очевидно, что такой процесс необходимо обеспечить метафизической средой, в которой станет возможным существование духовных элементов. К этому А. А. Васильев придѣт несколько позже, а пока он начинает развивать технику игры вперѣд, понимая, что его театру необходим совершенно иной тип артиста. Становится важным воспитать не просто профессионалов, а поэтов-философов с особым вкусом, культурой, мировоззрением. Последнее и должно было явиться их способом существования на сцене.

Новую методологию работы с актѣром А. А. Васильев развивает от спектакля к спектаклю. На первом этапе по-прежнему остаѣтся важным действенный анализ материала на интуитивном уровне (по системе К. С. Станиславского). Но с открытием театра «Школа драматического искусства» в теории и структуре художественного мышления, которого придерживается А. А. Васильев, происходит смена эстетических ориентаций. На Западе активно развивается экзистенциальный театр, театр абсурда, векторы развития европейской драмы сменяются один за другим. Россия серьёзно отставала от Запада. Это волновало такого масштабного художника, как А. А. Васильев. В первой половине 1980-х гг. он становится преподавателем режиссуры и актѣрского мастерства в ГИТИСе на курсе А. В. Эфроса (ныне – Российский институт театрального искусства); в 1986 г. А. А. Васильев получает свой первый заочный курс, перешедший к нему от М. Буткевича. Его ученики – Н. Чиндяйкин, Ю. Альшиц, И. Томилина, В. Далшис и др. Именно с ними в 1987 г. режиссѣр А. А. Васильев открывает свой театр спектаклем «Шесть персонажей в поисках автора» и начинает серьёзные научные театральные эксперименты в рамках актѣрско-режиссѣрской лаборатории.

В стенах театра «Школа драматического искусства» шла целенаправленная педагогическая и научная деятельность. Разрабатывались уникальные методы подготовки актѣров и режиссѣров, проводились фундаментальные теоретические исследования в области теории драмы и актѣрской игры. Театр представлял собой не имеющий аналогов творческий организм, обладающий уникальным практическим и теоретическим опытом, следующий основным традициям русской сцены, идущим от К. С. Станиславского, и открывающий новые пути развития театра. Концепция театра-школы отразила предназначение театра как высшей школы актѣрского мастерства. Из ежедневного уче-

ничества рождались новые театральные технологии, новый художественный стиль. Когда стиль входил в актёра, становился его природой, можно было говорить о новом художественно-эстетическом направлении, собственно, о происхождении театра, его поэтике и эстетике.

В 1988 г. А. А. Васильев выпускает новый спектакль «Диалоги» по Платону, который стал стержнем и фундаментом его лаборатории: сократовский диалог стал использоваться им как принцип работы режиссёра с актёром, актёра с партнёром, актёра над собой (в 1992 – 2000 гг. в «Школе драматического искусства» играют спектакль «Государство», также поставленный по Платону). Работа с текстами Платона строится на *импровизации*, которая в русском театре всегда понималась как определённое сочинение во время игры. У А. А. Васильева свободное, лёгкое, абстрактное, почти абсурдное существование актёров на сцене соединялось с философией Платона. Этот синтез достигался за счёт подачи философской мысли через саму игру, которая, в свою очередь, благодаря технике импровизации являлась свободной мыслью, а не каноном или догмой. Таким образом, техника импровизации занимала важное место в театральном-эстетической концепции А. А. Васильева. И если у его предшественников импровизация строилась около событийного ряда пьесы, конфликтов человека с ним, то у А. А. Васильева – вокруг священного смысла, идеи. Это западное понимание импровизации, которое и по сей день строится на сочетании свободы и несвободы. Заслуга А. А. Васильева в том, что он попытался использовать принцип импровизации как инструментальный в деятельности не творческой, а духовной, отчего игровое поле театра совершило новый виток в развитии. В современном театре эта техника приобрела больше качеств развлекательной игры, чем метода исследования. По А. А. Васильеву, «импровизация – это всё-таки прежде всего мировоззрение, а не только искусство. Не каждый хороший актёр способен импровизировать. Нужен вкус, нужна культура. Импровизировать могут только поэты, философы. Импровизация – это жёсткая и конкретная вещь, а не просто шутка, как её порой воспринимают. Импровизация – это борьба с результативной игрой» [4, с. 145]. Результативность для А. А. Васильева – это конец, смерть. «Если актёр хочет жить, он все время борется со смертью, играет с ней, это и создаёт напряжение этих двух полюсов. Импровизация – это естественная игра жизни и смерти» [Там же]. Диалоги Платона стали для А. А. Васильева материалом, на основе

которого он создал философский, тотальный театр, «театр идей», вошедший в историю мирового театра как *эзотерический мистериальный*, или *метафизический, театр*.

Итак, в методе, который формирует, изучает и развивает А. А. Васильев, исходное событие всегда важнее основного. Его необходимо определить в пьесе, в роли с самого начала, для того чтобы вытолкнуть на поверхность природу действия. Поиск происходит на уровне интуиции, каждое новое действие нащупывается исключительно подсознанием. Таким образом, в каждой точке перемены действия происходит выплеск бессознательной импровизационной игры, органичного свободного существования, т. е. данные смены и есть игровой процесс.

Самая серьёзная проблема в развитии игрового театра, по А. А. Васильеву, – методология рождения чувства. Режиссёр предлагает развивать её через *игровые структуры: структуру конфликта и природу конфликта*.

В 1993 г. появляется спектакль по Т. Манну «Иосиф и его братья». Жанр спектакля был определён как диалоги в храме. Это дало театру возможность перейти на качественно новую ступень в развитии, потому что благодаря обращению к великой литературе, философии и эстетике XV в. труппа вышла на более высокий уровень философского потенциала, интеллектуального багажа. Здесь А. А. Васильев впервые говорит об образе идеи, что отмечает новый виток в развитии его теории и методологии.

Спектакли по Т. Манну (в 1993 г. театр во главе с режиссёром обратился ещё к одной пьесе этого автора – «Фьоренца») ставят, используя метод *концептуального разбора драмы и концептуальный диалог*. Актёры играют концептуально, т. е. в логике развития смысла. Игра слов должна быть представлена как борьба идей, конфликт смыслов.

Образ идеи для А. А. Васильева – это некий уход из плоскости реальных бытовых отношений и, напротив, тесный контакт с сакральными духовными субстанциями. Переход к театру идей означает появление всё большего числа элементов метафизического театра и идеалистическое восприятие мира.

Идеи концептуального развёртывания драмы находят продолжение в спектакле 1996 г. «Плач Иеремии», который А. А. Васильев представил как первую публичную демонстрацию его собственного мисте-

риального театра, как результат проделанной огромной лабораторной работы. Спектакль был наполнен сакральным смыслом. Композитор Владимир Мартынов, тесно сотрудничавший с А. А. Васильевым во многих постановках, в своей книге «Конец времени композиторов» писал об этом спектакле как о претворившем в мистериальном пространстве полноту религиозного чувства А. А. Васильева, выраженного в глубине его философско-эстетического мировоззрения.

Рассмотрим технику *дихотомии персоны и персонажа*. Отделение персоны от персонажа – не васильевское изобретение, поскольку на этом принципе строились театр античной эпохи, итальянская комедия дель арте, балаганные театры Европы, театр Петрушки и др. Позже этот принцип использовали Ж.-Б. Мольер, В. Шекспир, Ф. Лопе де Вега, П. Кальдерон, И. Ф. Шиллер. В XX в. традицию переняли Т. Манн, Ж. Сартр, М. Пруст, Б. Брехт, Б.-М. Кольтес и др. Русские художники (В. Э. Мейерхольд, Е. Б. Вахтангов, А. Я. Таиров, М. А. Чехов) также не остались равнодушными к игровому театру. Однако игровая дистанция определялась по-разному.

Персона, по А. А. Васильеву, – человек, который играет, т. е. автор роли. Персонаж – результат творческой деятельности персоны. И между ним и персоной устанавливаются игровые отношения. Режиссёр пытается максимально приблизиться к игровому полю театра, где психологизм заменяется философским размышлением о проблеме, конфликте, ситуации. Фактически художник занимается разграничением понятий персоны и персонажа на уровне философско-эстетической деятельности: объект – ситуация; субъект – зритель, актёр, режиссёр; мотив – потребность в реализации идеи. Цели и задачи игры актёра связаны с философским рассуждением. Таким образом, художник попытался создать методику исполнения игровой драматургии на основе философии, а не на основе психологической драмы, как, например, К. С. Станиславский.

Эта позиция крайне важна в искусстве актёра, она фундаментальна, почти научна, так как имеет собственные теоретические характеристики и подтверждена практическими экспериментами А. А. Васильева. В них он стирает характеры, каждый из персонажей становится носителем какой-либо идеи. Важно, что техника отделения персоны от персонажа точно характеризует предмет игры васильевского театра (слово, смысл, чувство, идею, тему и т. д.) как материю, выне-

сенную за пределы психофизики актёра. Возникающая дистанция отражения и есть игровая позиция, которая постоянно меняется. Изменения зависят от выбранного предмета игры: его смена означает обновление характера, условий, законов, правил всего действия. Но идея является предметом игры сама по себе. Значит, вектор игры меняется только в случае изменения сути самой идеи. Многовекторность – это сближение нескольких идей одновременно. Подобный метафизический театр может выступать как способ познания мира, актёр в нём – персона, развивающая идею персонажа, несущая до зрителя её почти сакральный смысл.

Таким образом, дихотомия персоны и персонажа есть искусственное деление на структуру и природу. В нём и заключается секрет происхождения чувства: структура предстаёт «вакуумом», в котором эмоция вырисовывается в некие знаки закона действия. Впоследствии А. А. Васильев стал называть игровые структуры универсальными.

В жанре мистерии были решены спектакли «Дон Жуан, или Каменный гость» (1998 г.) и «Моцарт и Сальери» (2000 г.) по А. С. Пушкину. Для А. А. Васильева А. С. Пушкин не просто «солнце русской поэзии», а поэт – носитель христианской культуры в её величии и масштабности, художник, затрагивающий высшую сферу человеческого проявления – духовную. В театре была поставлена программа по произведениям А. С. Пушкина «Разговоры с поэтом», шли спектакли «Из путешествия Онегина» и «Дон Жуан мёртв». Парадоксальная трактовка образов главных героев, постановка «маленьких трагедий» в жанре «реквиема» знаменовали разрыв с отечественной традицией декламации и стереотипами сценического чтения стихов: актёры не играли образы, потому что образы рождались от взаимодействия с текстом и его философским смыслом. Так срабатывала техника отделения персоны от персонажа (артист не играл персонажа, а существовал на дистанции по отношению к нему, играя духовную сферу, стоящую за героем). Говоря языком М. М. Бахтина, возникала *полифония* (по П. Б. Богдановой, *поэтика*): «...сам способ взаимодействия сознаний есть диалог. Любое соприкосновение с миром культуры становится спрашиванием и беседой... Понимание возникает там, где встречаются два сознания. Понимание вообще возможно при условии существования другого, понимающего сознания» [3, с. 8]. Философ М. М. Бахтин полагает, что диалог первичен по отношению к любому произведению искусства и

выступает как механизм порождения произведения. То же и у А. А. Васильева: художественные образы спектаклей – это соотношение миров зрительского и актёрского, объекта и субъекта, закономерности которого постигаются интуицией и философией самого А. А. Васильева.

Так, по мере развития собственного творческого метода режиссёр формирует *концепты сценического конфликта*. Они неразрывно связаны с идеей-образом, которая включает в себя мощную смысловую, всеобъемлющую пространственную, эстетическую нагрузку, рождающуюся из алогичного решения бытовых правдоподобных ситуаций, из композиционных смещений, нарушений привычных норм и законов. Конфронтационное столкновение (конфликт) и рождает метафору. Она раскрывается в знаковой сущности привычной среды, в условном значении композиции и пространства и расшифровывается только на уровне эстетической рефлексии. Это и есть то новое театральное качество, которое находит А. А. Васильев для своей режиссуры: с одной стороны, оно включает в себя сферу реальности и быта, с другой – элементы художественно-образной системы. Его режиссура амбивалентна, потому что состоит из двойственного синтеза абсолютно полярных качеств. Этот синтез и рождает новаторский философско-эстетический метод А. А. Васильева, отражающий глубокую идейную художественно-образную конфликтность. Важно и то, что прекрасное в нём обладает самодостаточной ценностью, а философия искусства для режиссёра А. А. Васильева выступает основной платформой священнодействия, в котором актёры – духовники.

Итак, *концепт* – это мир идей, которые раскрывает автор в своём произведении. Концептуальный разбор строится не в прямой, а в обратной перспективе. В васильевской школе это называется *игрой вперёд*, т. е. движением не в привычном логическом развитии драматургии, а от будущего, от центрального события, от кульминации. Лучшим материалом для объяснения данной техники своим ученикам А. А. Васильеву служили тексты Платона. Актёры передавали конфликт идей, тотальных смыслов, знаковых истин, суть которых они знали изначально, но ставили перед собой задачу играть динамику стремления к главному событию. Как режиссёр-философ А. А. Васильев верно делает акцент на развитии актёром главной идеи героя, её масштабности в рамках не только спектакля, а всего человеческого бытия, что стало ещё одним важным шагом на пути создания метафизического театра.

Концепция игровых (универсальных) структур в театре А. А. Васильева получила свое дальнейшее развитие. В 2001 г. появляются две работы А. А. Васильева, снова не вписывающиеся в существовавшее тогда театральное движение Москвы: «Медея-материал» по Х. Мюллеру (моноспектакль французской актрисы Валери Древилль, прошедшей после выучки в Комеди Франсез сложнейшую школу А. А. Васильева) и «Илиада. Песнь XXIII» по Гомеру. В этих постановках художник полностью отошёл от бытовых интонаций. Используемая им техника чтения гекзаметра, ликвидация логических ударений, особая мелодика речи (у Медеи) – всё это позволило режиссёру вернуть слову его безотносительность, абсолютность. Что же касается героев, то они интересуют актёров сугубо в онтологическом смысле, т. е. в их взаимоотношениях с бытием. Процесс творения для А. А. Васильева становится идеей.

Итак, развивая концепцию «школа – лаборатория – театр», А. А. Васильев стремится найти новую форму театра на стыке психологического и игрового театров, а также новый метод её освоения. Для этого он использует несколько подходов:

1) подход, связанный с понятием «приём» (уловка, трюк), уже подразумевающим существование игровой дистанции;

2) подход В. Э. Мейерхольда, связанный с преодолением психологических структур; используется техника импровизации и гротеск в обращении к масштабному видению художественной конструкции, художественного образа. По своей сути подход В. Э. Мейерхольда игровой (об игровых структурах писали также К. С. Станиславский, М. Чехов и др.). Позиция А. А. Васильева отличается тем, что он существенно разграничил природу конфликта и его структуру в своих лабораторных исследованиях, а затем ясно выразил это в своём авторском стиле, что, безусловно, способствовало формированию его художественно-эстетического метода;

3) интеллектуальный подход, связанный с формированием вкуса, поэтического и философского начал в мировоззрении артистов, обого творческого мировоззрения как способа существования на сцене;

4) аллегорический подход, основой которого стал платоновский диалог: А. А. Васильев изучает философскую традицию Платона и его учеников (незримое восприятие мира и его раскрытие через философию);

5) подход генетического обнаружения природы театра: увлечение архаическими формами, ритуалами, обрядами, мистериальным театром, идеями полифоничности театра, использование гекзаметра и концептуальный разбор драмы;

6) калокагатийный подход: восхищение «золотым веком» русского искусства; А. А. Васильев находит и изучает проявление в нём древних античных традиций (калокагатия – античный термин, подразумевающий гармоничное сочетание внешних и нравственных достоинств, совершенство человеческой личности как идеал воспитания человека). Среди форм его спектаклей встречаются мессы и мистерии, а его ученики становятся представителями философско-эстетического театра-школы, где главная задача – духовно-философский поиск;

7) лабораторный подход (на основе идей Е. Гротовского);

8) аберрационный подход: преломление значимости абсолютов, нарушение восприятия значений известных истин за счёт использования идеи как предмета игры и принципа предельной концентрации, опора на природное, бессознательное начало японского театра Но.

Переходя от индивидуальной творческой манеры к методу, А. А. Васильев усовершенствовал театральную концепцию принципиально новыми позициями. Они заслуживают особого внимания, так как обогащают (делая её глубже, объёмнее) педагогическую систему в области театрального искусства ресурсами философии.

В современном театральном искусстве идея философского театра приобретает всё больший вес и значение. В театре-лаборатории А. А. Васильева творческий поиск начинается с изучения философии искусства. Она становится основой художественно-эстетической деятельности и мировоззрения как режиссёра, так и актёра. Речь идёт о философии театрального искусства в трёх ключевых сферах: актёрской техники, режиссуры, театральной педагогики. Конечно, её развитие возможно исключительно в условиях лабораторного театра, т. е. в рамках художественно-творческого процесса, в котором режиссёр и актёр находятся в условиях непрерывного театрального эксперимента. Результатом эксперимента становится синтез многообразных техник и инструментариев, существующих в современном театральном искусстве как в рамках воплощения режиссёрского замысла, так и в мастерстве самого

актёра. Таким образом станет возможным слияние двух крупнейших театральных школ: школы представления и школы переживания.

Режиссура А. А. Васильева в философско-эстетическом ключе уже давно стала необходимым и даже модным явлением, рост интереса к его творчеству наблюдается не только в России, но и в Европе. Стали появляться театры, лаборатории, использующие его метод (технологию) как основной. Об этом свидетельствует анализ инновационных тенденций в современном театральном искусстве на базе фестивального движения: процесс сближения двух крупнейших театральных школ (представления и переживания) актуален. Современный театр активно пытается вывести процесс соединения «театра формы» и «театра внутреннего содержания» на качественно иную ступень: создание театра философствующего (театра идей), метафизического театра. Происходит не только слияние трёх миров (зрительского, актёрского, режиссёрского), но и поиск тех средств игры, которые были бы удобны в процессе создания нового философско-эстетического зрелища в указанном театральном тандеме.

Контрольные вопросы и задания

1. Расскажите об истории возникновения театра «Школа драматического искусства». Почему его называют театром-лабораторией?
2. Расскажите об основных принципах концепции «школа – лаборатория – театр».
3. Чем отличается театр игровой от психологического театра? Приведите примеры.
4. Что такое игра вперёд по А. А. Васильеву?
5. Как вы понимаете технику отделения персоны от персонажа (дихотомии), предложенную А. А. Васильевым?
6. Чем различается понимание актёрской импровизации А. А. Васильевым и К. С. Станиславским?
7. Чем, по вашему мнению, метод действенного анализа К. С. Станиславского обогащает концепцию философского театра А. А. Васильева?
8. Как вы поняли технику обратной перспективы, являющуюся основной в театральной концепции А. А. Васильева?

2.2. Развитие художественно-эстетических традиций театра-лаборатории в России

Теоретическая и методологическая база театра-школы А. А. Васильева сегодня интересна широкому кругу деятелей сценического искусства в России и на Западе. Рассмотрим, каким образом выстраивался педагогический процесс в театре «Школа драматического искусства». Анатолий Александрович Васильев из тех художников, которые стремятся обогатить непсихологической методикой школу внутреннего переживания К. С. Станиславского. При этом для режиссёра важно сохранить в неприкосновенности сам метод действенного анализа, репетиционную методику этюда как опору в педагогической деятельности. Этюд для А. А. Васильева – базовый инструмент в познании самого себя, в саморазвитии и самосовершенствовании (это та первооснова, которую он воспринял от М. О. Кнебель).

«Истинный учитель проповедует ученикам то, в чём совершенствуется сам» [7, с. 34]. Анатолий Васильев – не исключение. Развивая в своих учениках особые игровые способности, воспитывая в них иное мировоззрение, он ищет самого себя и открывает что-то новое, ранее неведомое для театрального искусства в России.

В процессе развития васильевской методологии стало совершенно ясно, что теория игровых структур может иметь применение не только в высоких мистериальных жанрах. Теория игровых структур стала фундаментом своеобразного метода режиссёра, она отражает его эстетические и художественные установки. Постепенно эта теория стала использоваться и в современной игровой драматургии. Философско-эстетические идеи театральной концепции, которые А. А. Васильев всесторонне разрабатывал в своей лаборатории и продолжает разрабатывать сегодня за пределами нашей страны, полезны для различных школ и театральных систем, имеющих в своём багаже разноплановые техники, но берущих за основу (предмет игры) идею. В тех базах игры, которые предлагает театральному сообществу А. А. Васильев, изначально заложен огромный потенциал развития актёра, режиссёра, иного деятеля театра.

В своих воспоминаниях Н. Чиндяйкин отмечает, что А. А. Васильев, экспериментируя в своей лаборатории, создавал не просто театр, а театр-школу. Таким образом, концепция художника развивалась в двух направлениях: создания и поиска. С одной стороны, по этому пути шли и будут идти многие театры. Но с другой стороны, не каждый художник может сделать своё искусство элитарным, актуальным, используя философию в качестве духовной первоосновы.

Проанализируем основные этапы работы над ролью, представленные в методе А. А. Васильева. Как теоретик, методолог и практик А. А. Васильев подвергал рефлексии и изучению прежде всего *концептуальный разбор драмы*, что позволило ему более глубоко проникнуть в самую суть основных театральных догм. Но как этот опыт проникновения передать своим ученикам? Классическим примером стал следующий: «Станиславский столкнулся с колоссальной проблемой, когда решил ставить “Тартюфа”. Он вынужден был репетировать Мольера, как если бы репетировал драматический жанр: драму, комедию. Он сделал прекрасный спектакль, но в сугубом стиле Художественного театра» [8, с. 47]. Решение проблемы А. А. Васильев находит в обращении к истокам театра, его корням.

На первом этапе работы над ролью необходимо *сравнивать жанры между собой. Внимание концентрируется не на обстоятельствах пьесы и законах жанра, а на идее, которую этот жанр и данные обстоятельства несут.*

Следующий этап – работа над диалогом. Актёры учатся двум сложнейшим техникам: отделению персоны от персонажа, игре вперёд. Необходимо усвоить два важных принципа:

- 1) актёр должен уметь существовать одновременно в двух мирах: реальном и метафизическом;
- 2) бороться, конфликтовать, действовать и взаимодействовать актёр может только в мире идей, концептов.

Игорь Яцко (ученик А. А. Васильева) подтверждает, что психологический театр рассматривает взаимоотношения между людьми, концептуальный театр – взаимоотношения между идеями, а именно эстетическими идеями, поскольку концепция театра связана с философией искусства, игрой категориями, расширяющей границы театра в область почти научного знания и философии.

Параллельно возникает новая тема в процессе обучения – обратная перспектива. Казалось бы, всё очень просто: изменение одного звена актёрско-режиссёрской деятельности влечёт за собой изменение хода всего процесса. Но как передать эту технологию актёру? Работать предлагается на материале произведений Шекспира. Актёры самостоятельно готовят отрывки, затем идёт обсуждение. Во время него педагог фокусируется:

- 1) на движении от кульминации к началу (обратная перспектива);
- 2) поиске верной вербальной интонации (она передаёт все эмоции, актёр при этом их не испытывает, запрещает себе проявлять эмоции).

Что это даёт актёру? То, что звук и мысль способны поднять его на более высокий уровень духовности, мироощущения и мирозерцания.

Педагогический процесс по системе А. А. Васильева существенно отличается от такового по системе К. С. Станиславского. Здесь нет основных разделов по развитию актёрской техники (на первом этапе): внимание, воля, фантазия, воображение, оценка факта, вера в предлагаемые обстоятельства, атмосфера и т. д. Всё происходит более спонтанно, менее систематизированно и универсально. Педагогический процесс по методу А. А. Васильева – это эксперимент, в котором есть свои преимущества и недостатки.

Главные черты любого педагогического процесса – системность, универсальность и индивидуальность. Анатолий Васильев дополняет театральную педагогику философичностью, которая позволяет актёру выйти на новый уровень своего профессионального развития, понимания актёрского искусства вообще. Для подтверждения перейдём к конкретным примерам.

Когда К. С. Станиславский начал создавать свою систему, вокруг его театра стала образовываться сеть студий, которые развивали его идеи. Некоторые его ученики, например Евгений Вахтангов, Михаил Чехов, Всеволод Мейерхольд, предложили свою интерпретацию принципов психологической школы, обогатили её новыми положениями и методологическими идеями.

Последователи есть и у А. А. Васильева. Например, Александр Огарёв – один из лучших его учеников. Сейчас он востребованный режиссёр, лауреат национальной премии «Золотая маска», верный пре-

емник и продолжатель дела своего учителя. Александр Огарёв отмечал: «Преодолевая психологический театр, Васильев стремится преодолеть и тот стиль игры современного актёра, к которому мы привыкли. Так называемый личностный стиль игры, когда актёр черпает содержание роли не только изнутри своего персонажа, но и изнутри самого себя, не только окрашивая, но во многом и формируя характер изображаемого лица собственной индивидуальностью» [Цит. по: 7, с. 27]. Александр Огарёв также подчёркивал, что не нужно выстраивать роль, опираясь на свою индивидуальность, как и не нужно погружаться в социальную, бытовую, политическую среду – необходимо сливаться со средой философско-эстетической, в которой черпать основной конфликт и основные задачи.

Итак, разбирая пьесу, А. А. Васильев всегда предлагает актёрам вывести её из привычной системы координат. Он стремится рассуждать с позиции мира относительного, где исходного события нет, как может и не быть конкретных выводов, морали, оценок. Он рекомендует работать так:

- 1) анализировать роль, не применяя понятия «задача», но используя понятие «обратная перспектива»;
- 2) изучать не цельного человека, а раздвоенного;
- 3) стремиться играть не сюжет, а внутренний мир героя, насквозь субъективный и поэтому по-своему прекрасный;
- 4) двигаться от кульминации, осваивая иной драматургический ракурс, выходя на иной уровень игры (философский), придавая новую окраску режиссёрской эстетике.

Игорь Яцко, вспоминая занятия в лаборатории, говорит, что мировоззрение менялось ежесекундно. Это подчёркивали многие ученики А. А. Васильева: Алла Демидова, Александр Огарёв и др. Закрепления методики можно достичь каждодневным специальным тренингом. В школе А. А. Васильева их было множество: тренинг восточных единоборств (эстетика театра Но), тренинг на котурнах (эстетика античного театра), тренинг Е. Гротовского, класс стретчинга (активно использовался Р. Уилсоном), психологический тренинг, диалог, этюд и др. Подобная система «взрывала» сознание артиста, делала его многогранным, объёмным. В этом, безусловно, большое достоинство педагогической методики А. А. Васильева.

Актриса Н. Коляканова утверждает, что главный философский смысл концепции А. А. Васильева заключается в стремлении актёра приподнять себя над миром, над мыслью, над чувством. Правильно ли это? Сама Н. Коляканова считает, что её мастер ошибался, делая своё искусство элитарным, закрывая театр от зрителей. Её как актрису это не устраивало, потому что она должна была знать, что исполненный ею персонаж запечатлелся в чьей-то памяти, так как именно в этом, подчёркивает она, пафос актёрской профессии. Актриса Н. Коляканова долго входила в универсальные структуры, подменяя смысл эмоциональностью. Она пример того конфликта между режиссёром и актёром, который отражает столкновение двух школ, когда драматическому артисту, воспитанному на принципах школы переживания, трудно «держать» игровой театр, быть с ним в едином порыве, познать истину, философскую правду. Природа такого артиста долго не может подняться до тех философско-эстетических высот, которые предлагает режиссёр. Отсюда непримиримая борьба двух крупнейших начал в мировом театральном искусстве. Кто-то преодолевает себя и начинает понимать метафизический театр, а кто-то от него уходит. Задача педагога, обращающегося к методу А. А. Васильева, – помочь актёру освободиться от привычных ему традиций системы К. С. Станиславского и отыскать материал, над которым он работает, в собственной духовной, идейной сфере. Для этого необходимо много рассуждать, анализировать, проговаривать то, над чем актёр работает совместно с педагогом.

Метод А. А. Васильева состоит из двух частей: изучения философии искусства, а затем технологии метода. Технологию многие упускают, что является грубейшей дилетантской ошибкой. «Схватившись за философию прекрасного, которую преподает Васильев, они забывают о том, как это рождается... о главном забывают», – вспоминает в одном из интервью А. Огарёв [Цит. по: 7, с. 103]. Технология же проста и заключается в следующем:

- 1) философском предмете игры (идеи), переходящем к структурным игровым формам;

2) особой вербальной технике, к которой добавляется своеобразное философское мышление, вырастающее (при верной работе) до метафизического театра;

3) формировании собственного эстетического мировоззрения актёра.

Специфическая чувственно-конкретная информация, созданная по законам художественной формы, способна оказывать глубокое художественно-творческое воздействие на людей. Однако вступление в художественный диалог предполагает развитие художественной культуры личности, художественное образование, практическую художественную деятельность. Анатолий Васильев не упускает и это, стремясь воспитать в артисте личность, у которой есть крепкая нравственно-эстетическая опора, позволяющая приблизиться к осознанию роли и места личности в театральном пространстве, в философии творчества в целом. Если мир есть совокупная реальность и вся действительность (природная, социальная, индивидуальная) представляется как целое в её прошедшем, настоящем, будущем, то бытие отдельного человека и человечества в мире специфично и уникально. И с эстетической точки зрения «важно ответить не столько на вопрос о бытии человека, сколько на вопрос о том, как именно человек существует» [7, с. 30].

К сожалению, васильевские принципы искажаются. Так, весьма часто в театрах-лабораториях безусловно очевидным остаётся лишь театр формы (термин, скорее, близкий не к внешней стороне спектаклей, а к слову «формальность», к формализации всего, что происходит на сцене). Ханс-Тис Леман называет это «постдраматическим театром», где нет анализа, логики и результата (говоря языком К. С. Станиславского, нет «завязки, развития действия, кульминации и развязки»), а есть лишь некая канва, наполненная сюжетом и репликами. Естественно, несмотря на то что спектакль должен производить впечатление спонтанности, импровизационности действия «здесь и сейчас», он требует специальной подготовки. Однако в подобных лабораториях идея импровизационности и незавершённости превратилась в хаос и небрежность. Последнее стало выступать как приём или бренд, а сами

создатели, успешно вписавшиеся в театральную элиту, всё менее напоминают продолжателей традиции философского театра.

Борис Юхананов (ученик А. А. Васильева из первого набора 1985 г. в ГИТИСе) создал лабораторию ангелической режиссуры. Используя основные идеи театральной концепции своего учителя, он также стремится соединить в контексте спектакля несколько стихий (стихию философии, поэтическую стихию, природный талант). Для него важно, чтобы игровая структура, которую А. А. Васильев станет называть универсальной, вплеталась в поэзию и философию, рождая мощный синтез. В результате в его мистериях проявляются эстетические идеи.

Борис Юхананов считает, что метод А. А. Васильева нужно перенимать «целиком», не деля на части и элементы, но, используя его, необходимо находить собственную стилистику. Стиль А. А. Васильева, по словам Б. Юхананова, копировать нельзя, так как от этого клонирования возникает безвкусица, искажение васильевской концепции.

Итак, философско-эстетические ресурсы в театральной концепции А. А. Васильева имеют главенствующее значение.

В психологии в последние десятилетия изучение творчества связано прежде всего с изучением творческого мышления как совокупности нестандартных путей мышления обычных людей, процесса мышления одарённых личностей или гениев, а также процессов получения инновационных решений в науке. Суженное до мышления, творчество теряет свой глубинный смысл и целостность. Невозможным становится создание единого теоретического представления о творчестве.

Существуют различия в понимании творчества в западной и восточной культурах. Как отмечает исследователь западного театра И. А. Бескова, на Западе ценится состояние творческого вдохновения и считается выдающимся. «Порывам творчества приписывается ранг высшего проявления человеческого духа, их природа считается непознаваемой в принципе. Творческие личности вызывают амбивалентные чувства и часто слывут чудаками. На Востоке основным творческим состоянием считается состояние духовного просветления. Способность входить в глубинные состояния сознания для достижения

просветления культурно приемлема. Она широко известна из религиозно-мистических традиций и школ. Люди, достигающие подобных состояний, вызывают уважение и социальное одобрение, их почитают» [Цит. по: 7, с. 58].

Эту способность достигать состояния духовного просветления А. А. Васильев стремится развивать в своих учениках. Само творчество для него немислимо без исследования его философско-эстетических аспектов. Оно есть «производное творения» (об этом писал и С. Франк: «”творец творцов”, пробуждая эстетическое сознание в форме эстетики подобия, вызывает экзистенциальное стремление к осуществлению ”творческого задания”») [Цит. по: 7, с. 52]).

Философское понимание творчества в целом имеет характер феноменологический. Еще И. Кант считал феноменологию предшественницей метафизики как учения о подлинных основаниях науки. Что касается метафизического образа, то Э. Гуссерль в своих феноменологических концептах использовал термин Платона и Аристотеля – эйдос. Свободное творческое восприятие А. А. Васильева находится за рамками профессиональных ограничений. Обнаруживая мистичность творения театрального феномена, он близок к интенциональной традиции философии, пронизывающей практически всё феноменологическое знание.

В работе «Педагогика для педагогов» А. А. Васильев связывает свой собственный метод с философией творчества по следующим параметрам:

1) различие в понимании творчества как вида человеческой активности и как субъектного самоизменения, приоритет форм и продуктов творчества не позволяют дать обобщенное представление о творчестве;

2) эстетические критерии творчества в культуре, в том числе в искусстве, берущие начало в античности, ориентированы на творческую работу с веществом мира. При переходе к творчеству как «производному творения» восприятие мира онтологизируется. Эстетическое

отношение к миру «изнутри» преобразуется в метаэстетическое. Понятие творчества наполняется новым образным содержанием;

3) межкультурное понимание творчества как универсального факта жизни обнаруживает под собой общую основу. Но основа эта понимается только интуитивно и требует прояснения;

4) пиковое творческое переживание «озарения», «инсайта», «постижения» – это фактор, упорядочивающий внутренний мир субъекта творчества и восприятие им внешнего мира. Но завершённое целое творчества неизвестно до его полного осуществления.

Таким образом, синтезируя в своей театральной концепции экзистенциальные, эстетические, нравственные, психологические и синергетические категории с игровыми техниками (пластикой, вербальной интонацией, жестом), А. А. Васильев в собственном творчестве, высшее достижение которого – театр идей, выходит на иной уровень постижения сущности вещей.

Многие методологические принципы, эстетические каноны творчества А. А. Васильева в настоящее время искажаются, утрачивая свою первозданность и истинный смысл. Кроме того, философско-концептуальный подход в области актёрско-режиссёрского искусства не работает тогда, когда необходим обычный ситуативный разбор конкретной бытовой ситуации, типичного образа, обыденного социального конфликта.

Итак, метод А. А. Васильева сегодня включает в себя следующие тенденции.

1. Активный процесс сближения психологического и игрового театров приводит к появлению нового типа театральной практики, выходящего за границы как театра представления, так и театра переживания. Возникает необходимость разработки нового метода актёрско-режиссёрской работы, иных технологий и инструментариев для осуществления театрально-сценического действия, воспитания актёра нового типа.

2. Феномен лабораторного театра возникает на основе идеи использования театральных подмостков в качестве экспериментальной

площадки, на которой выражается определённый режим визуальности, что приводит к пониманию новой, философской, функции театра.

Выделим следующие философско-эстетические основания в театральной концепции А. А. Васильева:

1) соединение конкретной художественно-эстетической формы с бытовой реалистической правдивостью (развитие концептуальной сценографии, поиск закономерности в движении архитектуры декорации через призму идейного театра);

2) провозглашение красоты в режиссуре как высшей самостоятельной ценности, развитие философичности как главной, характерной черты васильевского театра-школы;

3) создание нового философского метафизического театра, основанного:

– на непрерывном эксперименте в условиях творческой лаборатории;

– всеобъемлющем эстетизме режиссуры;

– концептуальном разборе драматургического материала;

– обращении к концептуальному диалогу, его развитию по принципу игры вперёд;

– теургическом принципе наименьшей навязчивости и наибольшей восприимчивости театрального, почти священного действия;

– обращении к искусству как центру зримого существования истины.

Эстетические позиции воплощались посредством:

– создания игровой дистанции;

– преодоления психологических структур на основе импровизации и гротеска;

– разграничения природы конфликта и его структуры;

– формирования поэтического и философского начал в мировоззрении актёров (особого творческого мировоззрения как способа существования на сцене);

– обращения к платоновским диалогам (постижение мира через философию);

- обращения к архаическим формам, ритуалам, обрядам, мистериальному театру, идеям полифоничности театра;
- использования идеи как предмета игры, принципа предельной концентрации.

Художественно-творческий метод А. А. Васильева в настоящее время развивается неоднозначно: одни его ученики (А. А. Огарёв, В. В. Беляйкин) продолжают традиции своего учителя, другие (представители лаборатории Д. Крымова) пошли по пути поиска театра формы, отказавшись от васильевской традиции театра идей и вовлечения артиста в игровые структуры. Тем не менее постановки васильевских учеников популярны, они отражают глубину и успех их сценических экспериментов.

Контрольные вопросы и задания

1. Расскажите, что такое концептуальный разбор драмы в вашем понимании. Приведите примеры.
2. Вспомните основные этапы работы актёра над ролью, предложенные А. А. Васильевым. Сравните их с этапами работы актёра над ролью, предложенными К. С. Станиславским.
3. В чём специфика работы над диалогом в философском театре (исходя из метода А. А. Васильева)?
4. Каковы основные идеи работы А. А. Васильева «Педагогика для педагогов»?
5. Какие основные подходы включает в себя метод философского лабораторного театра? Расскажите подробно об одном из них. Продемонстрируйте технологию выполнения.
6. Каких учеников и последователей А. А. Васильева вы знаете? С какими трудностями они столкнулись, изучая метод своего учителя?
7. Что такое театр идей? На каких принципах он строится? Опишите подробно один из них.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Современная театральная педагогика предлагает широкий диапазон различных подходов к преподаванию и изучению актёрского мастерства. В пособии синтезируются традиции русского театра и европейской театральной школы. Метод философского театра становится всё более популярным, его начинают использовать лучшие театры мира.

Упражнения, предложенные в пособии, были апробированы автором на базе кафедры театрального искусства Владимирского государственного университета, в лаборатории М. С. Брусникиной (Москва, школа-студия МХАТ), в рамках мастер-классов на пяти международных театральных фестивалях-форумах «У Золотых ворот», на базе театра «Школа драматического искусства» (с режиссёром А. А. Огарёвым). Ряд упражнений разрабатывался специально для студентов ВлГУ.

СПИСОК БИБЛИОГРАФИЧЕСКИХ ССЫЛОК

1. Актёр в современном театре : сб. науч. тр. / Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии им. Н. К. Черкасова. Л. : ЛГИТМиК, 1989. 135 с.
2. Барбой Ю. М. Структура действия и современный спектакль. Л. : ЛГИТМиК, 1988. 201 с.
3. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М. : Худож. лит., 1975. С. 8 – 10.
4. Васильев А. Разомкнутое пространство действительности // Искусство кино. 1981. № 4. С. 131 – 148.
5. Галендеев В. Н. Учение К. С. Станиславского о сценическом слове. Л. : ЛГИТМиК, 1990. 147 с.
6. Зингерман Б. Проблемы развития современной драмы // Вопросы театра : сб. ст. М. : Всерос. театр. о-во, 1967. С. 167 – 195.
7. Коленова В. В. Философско-эстетические основания театральной концепции А. А. Васильева : дис. ... канд. философ. наук / Коленова Валерия Валерьевна. М., 2015. 112 с.
8. Кнебель М. О. Поэзия педагогики. О действенном анализе пьесы и роли. М. : ГИТИС, 2005. С. 5 – 502.
9. Станиславский К. С. О различных направлениях в театральном искусстве. Искусство переживания // Собр. соч. : в 9 т. М. : Искусство, 1994. Т. 6 : Статьи. Речи. Отклики. Заметки. Воспоминания. С. 87 – 88.
10. Станиславский К. С. Собр. соч. В 9 т. Т. 2. Работа актёра над собой. Ч. 1. Работа над собой в творческом процессе переживания. Дневник ученика. М. : Искусство, 1989. 508 с.
11. Станиславский К. С. Собр. соч. В 9 т. Т. 3. Работа актёра над собой. Ч. 2. Работа над собой в творческом процессе воплощения. Материалы к книге. М. : Искусство, 1990. 505 с.

СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ*

1. Актёрское мастерство. Американская школа / под ред. А. Бартоу. – М. : Альпина Паблишер, 2013. – 408 с. – ISBN 978-5-91671-243-8.
2. Актуальные вопросы искусствознания: музыка – личность – культура : сб. ст. по материалам XI Всерос. науч.-практ. конф. – Саратов : Саратов. гос. консерватория им. Л. В. Собинова, 2013. – 232 с. – ISBN 978-5-94841-142-2.
3. *Бакушинский, А. В.* Художественное творчество и воспитание [Электронный ресурс] / А. В. Бакушинский. – СПб. : Лань, 2013. – 153 с. – ISBN 978-5-507-31048-7. – Режим доступа: http://e.lanbook.com/books/element.php?pl1_id=32052 (дата обращения: 23.07.2018).
4. *Богданова, П. Б.* Логика перемен. Анатолий Васильев: между прошлым и будущим / П. Б. Богданова. – М. : Новое лит. обозрение, 2007. – 372 с. – ISBN 5-86793-487-X.
5. *Бюцов, В.* Четыре стихотворения М. Лохвицкой [Электронный ресурс] / В. Бюцов. – Режим доступа: http://e.lanbook.com/books/element.php?pl1_id=68070 (дата обращения: 24.07.2018).
6. *Кристи, Г. В.* Воспитание актёра школы Станиславского / Г. В. Кристи. – М. : Искусство, 1978. – 428 с.
7. *Луначарский, А. В.* Диалог об искусстве [Электронный ресурс] / А. В. Луначарский. – Режим доступа: http://e.lanbook.com/books/element.php?pl1_id=51654 (дата обращения: 24.07.2018).
8. *Станиславский, К. С.* Собр. соч. В 9 т. Т. 4. Работа актёра над ролью. Материалы к книге / К. С. Станиславский. – М. : Искусство, 1991. – 550 с.
9. *Шпет, Г. Г.* Театр как искусство [Электронный ресурс] / Г. Г. Шпет. – Режим доступа: http://e.lanbook.com/books/element.php?pl1_id=51577 (дата обращения: 25.07.2018).
10. *Эспозито, Е.* Мещанин во дворянстве [Электронный ресурс] / Е. Эспозито. – Режим доступа: <http://e.lanbook.com/books/element.php?pl1id=68240> (дата обращения: 25.07.2018).
11. Жизнь прекрасна, жизнь трагична... : 1917 год в письмах А. В. Луначарского А. А. Луначарской [Электронный ресурс] / отв. сост. Л. Роговая ; сост. Н. Антонова ; Ин-т «Открытое общество». – М., 2001. – Режим доступа: <http://lunacharsky.newgod.su/pisma/zhizn-prekrasna/> (дата обращения: 17.08.2018).

* Рекомендуется также обращаться к электронным библиотекам на сайтах: royal-lib.com, knigafund.ru, litmir.me.

ПРИЛОЖЕНИЕ

ТЕМАТИЧЕСКИЙ ПЛАН ДИСЦИПЛИНЫ «ОСНОВЫ АКТЁРСКОГО МАСТЕРСТВА»

Раздел 1

Действие в сценическом искусстве

Действие как материал актёрского искусства. Психофизические основы действия. Эмоциональное переживание и физическое действие. Выработка навыка владения действием как единым психофизическим процессом. Развитие элементов органического действия актёра: тренировка и развитие внимания, наблюдательности, воображения, фантазии, памяти. Тренинг мышечной свободы, различных типов физического движения, памяти физических действий. Действие как осмысленное и целенаправленное движение. Логика действий. Психологическая мотивация. Содержательность и выразительность действий. Действия в предлагаемых обстоятельствах. От переживания к перевоплощению. Логика и техника бессловесных элементов действия. Реализм и условность сценического действия.

Предлагаемые обстоятельства роли

Предлагаемые обстоятельства роли как одно из средств перевоплощения в сценический образ. Лексика как фундамент и граница создания предлагаемых обстоятельств. Обстоятельства конкретного спектакля, зависимость поведения актёра от роли и нюансов поведения партнёров. Значение исторических, социальных обстоятельств в раскрытии судьбы человека. Особенности образного мышления актёра при работе над ролью и их обусловленность складом психики, темпераментом и характером эмоциональных жизненных впечатлений. Различные подходы к освоению предлагаемых обстоятельств в зависимости от актёрской индивидуальности.

Раздел 2

Подготовка к сценическому действию и формирование основ актёрского мастерства

Переход от обыденного состояния к лицедейству. Простые действия с воображаемыми предметами. Настройка на партнёра и коллектив. Сценические этюды-импровизации в обстоятельствах простых отношений. Развитие действенной активности и психологической уверенности в условиях публичного творчества.

Опыт театрализации житейских наблюдений и литературных ситуаций. Освоение сценического пространства (сцена как «пустое пространство» и как «заданное пространство»). Освоение сценического времени (бытовое время и темпоритмические особенности сценического действия).

Характер и характерность в работе над образом

Развитие навыков перевоплощения. Характер, маска. Внутренняя и внешняя характерность представляемого персонажа. Развитие навыков действия – взаимодействия (содействия, воздействия, противодействия). Значение стереотипов поведения и навыки творческого преодоления стереотипов.

Характерность как важнейшая часть сценического образа. Жизненные наблюдения как материал для поиска характерности. Поиск внутренней и внешней характерности в работе над ролью.

Раздел 3

Метод философского театра

Понятие игры вперёд. Обратная перспектива. Основные законы обратной перспективы. Дихотомия в актёрском искусстве. Отделение персоны от персонажа. Диалоги Платона: принцип и идея. Целесообразное расходование и распределение мышечной энергии. Зажим. Виды зажимов. Отражение зажима на сцене во внешнем воплощении и самочувствии актёра. Причины появления зажима на сцене: наблюдения зрителя, страх, неуверенность и т. п. Психологические способы устранения зажимов. Развитие сценического внимания в процессе создания сценического образа. Тренировка внимания. Тренировка на рас-

слабление мышц. Зрительное, слуховое и эмоциональное подключение внимания в ритме и в смене ритмов в музыке. Внимание к смене эмоциональных состояний. Внимание к партнёру и партнёрам в групповой сцене. Внимание к мизансцене.

Раздел 4

Импровизация в актёрском искусстве

Импровизация как основное средство выразительности актёра. Импровизационные техники по системе К. С. Станиславского. Упражнения на импровизацию. Импровизация в методе А. А. Васильева: идея как основной предмет игры. Инструменты импровизации, предложенные В. Э. Мейерхольдом.

Раздел 5

Театр идей. Оценка факта

Что такое театр идей? Как идея может стать основным предметом игры? Оценка факта. Этюды на оценку факта. Роль и значение воображения и фантазии в творчестве актёра. Воображение, фантазия, память. Абстрактное и конкретное на сцене. Обоснование вымысла воображения. Воображение как способность мысленно воспроизводить данные опыта. Виды воображения. Необходимость воображения на сцене. Фантазия – способность комбинировать данные опыта в соответствии с творческой задачей. Конкретность фантазирования. Значение воображения и фантазии в творчестве хореографа. Сущность игры – отношение к неправде как к правде. Публичное одиночество. Эмоциональная сторона восприятия явлений окружающей жизни и их значение для актёра.

Взаимосвязь восприятия и воображения. Непрерывность личностных наблюдений и обобщающий их анализ. Воспитание умения жить вымыслом воображения, углублённого внимания, веры в подлинность действия. Вера в обстоятельства как средство достижения правды вымысла. Сценическая вера – это серьёзное отношение к сценической неправде как к жизненной правде. Развитие воображения как необходимого условия создания образа и сценического действия. Упражнения на развитие воображения. Работа над образом в пластике. Тренинг в системе разминочных, общеразвивающих и акробатических

упражнений для развития гибкости и подвижности тела и освоения необходимых двигательных навыков. Отработка простых и сложных двигательных навыков, необходимых актёру в процессе сценического действия. Работа над осанкой, походкой, жестами. Освоение техники сценических трюков или приёмов (прыжков, падений, переноски партнёра, приёмов борьбы с оружием или без оружия и т. п.). Освоение этикетно-стилевых действий как важной составляющей образного решения сценической роли. Пластическое формотворчество на основе усвоенных двигательных навыков. Пластика в актёрской работе над ролью. Создание на основе пластического действия рисунка роли. Пластика и действие актёра в мизансцене (в очерченном режиссёрским замыслом рисунке). Пластическое движение в темпоритме, заданном логикой драматической ситуации.

Раздел 6

Сценическое действие. Взаимодействие с партнёром

Этюды на место действия. Освоение понятия сценического действия. Действие как эмоциональный посыл. Память физического действия (работа с воображаемыми предметами). Цель действия. Действие – это единый психофизический процесс. Вера в предлагаемые обстоятельства. Органическое молчание. Этюды на органическое молчание. Возникновение отношения к объекту внимания, к партнёру. Целенаправленность сценического действия. Общение как внутреннее и внешнее воздействие на партнёров, их взаимодействие. Установление такой внутренней связи, когда при малейшем изменении в поведении одного тотчас же происходит соответствующее изменение в поведении другого. Взаимодействие с партнёром. Виды общения: общение с партнёром, самообщение, внутреннее общение. Внутреннее общение и передача «жизни человеческого духа» на сцене.

Раздел 7

Работа актёра над собой

Основные виды памяти. Эмоциональная память – память на чувствование. Сила эмоциональной памяти. Свойства эмоциональной памяти. Необходимость сильной и яркой эмоциональной памяти в твор-

честве актёра и хореографа. Пополнение запасов эмоциональной памяти из литературы и наблюдений окружающей жизни. Двигательная память. Оценка факта. Рождение слова в роли. Формирование правильного рече- и голосообразования на основе тренинга дыхательных, глоточных и артикуляционных движений. Постановка голоса и воспитание внутренней речевой техники (правильное фонационное дыхание, внутриглоточная артикуляция, опора звука, дикция, орфоэпия, логико-интонационная структура речи). Законы речевого общения и логика сценической речи. Логико-грамматическое построение речи. Интонационно-смысловое содержание речи. Модели интонации, интонационные характеристики эмоциональных состояний. Ритмико-интонационная пунктуация. Индивидуально-авторская пунктуация. Освоение особенностей сценической речи. Театральность и естественность. Нормативность и индивидуальность речи. Эмоциональность. Техника речи: ударение, интонация, пауза, темпоритм. Работа над речевой составляющей роли. Этапы овладения текстом роли: овладение смысловой ситуацией (подтекстом и предлагаемыми обстоятельствами), конкретизация действенной задачи, реализация смысла в речевом действии. Создание речевой характерности образа: определение стилистики сценической речи и характера речевого действия, выявление смыслового содержания отдельных элементов текста, работа над интонационным рисунком речи.

Раздел 8

Психологический жест

Психологический жест Михаила Чехова. Этюды по диалогам Платона. Выявление идеи, смысловых задач произведения, сверхзадачи. Понимание связи событий, логики поступков и действий героев (сквозное действие). Изучение формы спектакля и хореографического текста через связь с музыкальной драматургией (смысловые акценты, значение мизансцен, кульминаций и т. п.). Отработка пластической и эмоциональной координации. Усвоение стилистически-образных контентов как важной составляющей образного решения сценической роли. Действенный анализ роли и драматических коллизий. Определение сверхзадачи роли и логики сквозного действия спектакля. Определение стилевых параметров актёрского действия. Работа с драматиче-

ским текстом. Создание внешнего образа персонажа (грим, костюм). Нахождение выразительного пластического рисунка роли. Репетиционный процесс. Фиксированные и импровизационные элементы ролевого поведения актёра на сцене. Совместная работа актёра с режиссёром, художником и другими соавторами спектакля. Творческое взаимодействие внутри актёрского коллектива. Этика коллективного творчества. Работа актёра над собой в процессе сценического творчества. Использование актёрских навыков для дальнейшей самостоятельной работы в творческих коллективах в качестве руководителя или педагога.

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ К РЕЙТИНГ-КОНТРОЛЯМ

1. Овладейте начальным этапом актёрского тренинга.
2. Выполните основные упражнения на внимание, координацию, волю, веру.
3. Выполните упражнения на образ предмета в звуке.
4. Применение учебно-методического наследия в процессе работы студента над собой. Изучите книгу К. С. Станиславского «Моя жизнь в искусстве» (М., 1962). Примените основные его идеи.
5. Освойте раздел «Актёрские наблюдения».
6. Покажите, что такое характерность. Докажите, что она отличается от характера.
7. Продемонстрируйте, какие группы внешней характерности существуют. Как они возникают?
8. В чём своеобразие творческих поисков в работе над образами в пластическом спектакле?
9. Какова роль внутреннего монолога в сценической работе?
10. Приведите примеры внутреннего монолога в драматургии.
11. Применение учебно-методического наследия в процессе работы студента над собой. Какие два этапа в овладении приёмом внутреннего монолога определяет В. И. Немирович-Данченко?
12. Определите значение и роль внутреннего монолога в работе актёра над образом.
13. Что такое сценическое внимание? Перечислите виды внимания.
14. Охарактеризуйте произвольное и непроизвольное внимание. Дайте определение объекту внимания актёра на сцене.

15. Объясните первый закон внутренней техники актёра.
16. Определите роль воображения и фантазии в творчестве актёра и балетмейстера.
17. Выявите различие между убедительным и формальным воспроизведением человеческого поведения (по заданию педагога).
18. Применение учебно-методического наследия в процессе работы студента над собой. Как определяет А. Д. Попов «зоны молчания»? Что входит в них?
19. Раскройте значение пластической выразительности актёра.
20. Выявите различие пантомимы и жеста в балетном спектакле.
21. Определите классификацию жеста.
22. Применение учебно-методического наследия в процессе работы студента над собой. Изучите книгу Б. Е. Захавы «Мастерство актёра и режиссёра» (М., 1968. С. 153 – 173).
23. Какое значение имеет домашняя внерепетиционная работа актёра над ролью?
24. Охарактеризуйте значение ракурса в драматическом спектакле (приведите конкретные примеры).
25. Применение учебно-методического наследия в процессе работы студента над собой. Изучите книгу А. Н. Немеровского «Пластическая выразительность актёра» (М., 1988. С. 13 – 28).
26. Дайте определение понятию «скульптурность в сценическом действии».
27. Определите значимость скульптурности в позе.
28. Охарактеризуйте основной закон скульптурности в массовой сцене.
29. Какие факторы влияют на поведение героя в драматическом спектакле?
30. Применение учебно-методического наследия в процессе работы студента над собой. Изучите книгу И. Коха «Основы сценического движения» (Л., 1970. С. 94 – 101).
31. Что входит в раскрытие предлагаемых обстоятельств первой, второй, третьей групп при анализе роли?
32. С чего начинается процесс освоения предлагаемых обстоятельств роли?
33. Одинаковы ли пути проникновения в предлагаемые обстоятельства роли для разных актёров?

34. Какое значение имеет верный отбор предлагаемых обстоятельств и эмоциональное их восприятие для пробуждения активности действия?

35. Составьте характеристику персонажа (по заданию педагога).

36. Ведение дневника наблюдений о роли и запись в нём всех этапов работы.

37. Найдите внутреннюю и внешнюю характерность (зерно роли) в пьесе (по заданию педагога).

38. Опишите взгляды К. Станиславского на назначение театра. Константин Станиславский о месте режиссёра в театре.

39. Определите сверхзадачу и сквозное действие конкретного персонажа пьесы (по заданию педагога).

40. Сформулируйте основные этапы создания биографии роли. Как их охарактеризовал В. И. Немирович-Данченко. Владимир Иванович Немирович-Данченко о роли созданной и роли сыгранной.

41. Опишите взгляды В. И. Немировича-Данченко на триединую сущность режиссёра.

42. Овладейте разделами «Общение» и «Оценка факта».

43. Придумайте и покажите этюды на взаимодействие с партнёром, общение, оценку факта.

44. Применение учебно-методического наследия в процессе работы студента над собой. Изучите работы М. Брусникиной.

45. Какова роль конфликтных предлагаемых обстоятельств в работе над ролью?

46. Охарактеризуйте понятия «сценическая вера», «публичное одиночество».

47. Определите эмоциональную сторону восприятия явлений окружающей жизни и её значение для актёра.

48. Выявите взаимосвязь восприятия и воображения.

49. Каковы предпосылки активизации воображения?

50. Каковы особенности актёрской наблюдательности?

51. Овладейте разделом «Место действия».

52. Придумайте и покажите этюды на место действия и оценку факта.

53. Применение учебно-методического наследия в процессе работы студента над собой. Изучите работы М. Чехова «Путь актёра», «Искусство актёра».

54. Творческий показ самостоятельных работ (отрывки из самостоятельно выбранного студентом драматургического материала).

55. Овладейте разделом «Предлагаемые обстоятельства роли как одно из средств перевоплощения в сценический образ».

56. Придумайте и покажите этюды на границу создания предлагаемых обстоятельств.

57. Овладейте разделом «Обстоятельства конкретного спектакля, зависимость поведения актёра от роли и нюансов поведения партнёров».

58. Овладейте разделом «Значение исторических, социальных обстоятельств в раскрытии судьбы человека».

59. Покажите этюд на развитие многоплановости внутреннего монолога роли.

60. Выстройте рисунок роли: драматургия, внутренняя линия и образ.

61. Охарактеризуйте основные этапы работы над ролью на примере конкретного персонажа пьесы (по заданию педагога).

62. Выявите идею, смысловые задачи, сверхзадачу драматического произведения.

63. Объясните связь событий, логику поступков и действий героев (сквозное действие).

64. Разработайте и продемонстрируйте внутренний монолог роли на примере конкретного персонажа (по заданию педагога).

65. Изучите формы спектакля и авторского текста. Объясните их связь с композиционной режиссёрской драматургией (смысловые акценты, значение мизансцен, кульминаций и т. п.).

66. Раскройте сходство и различия спектаклей школы представления и школы переживания по следующим основаниям:

- способ существования актёра;
- режиссёрские инструменты;
- художественные смыслы.

67. Показ самостоятельно отрепетированного драматургического отрывка. Объясните композиционное и режиссёрское решение.

68. Проанализируйте собственное существование в материале (небольшой искусствоведческий анализ).

69. Показ литературно-музыкальной композиции.

Оценивается:

- восприятие и эмоциональная возбудимость, заразительность, художественная интуиция, наблюдательность, вкус, чувство юмора;
- творческая индивидуальность – убедительность интерпретации, яркость образного мышления, сценическая свобода, волевые качества, артистический темперамент;
- зрелость мышления – ощущение стиля, понимание смысла произведения и своеобразие видения окружающей действительности;
- использование технических речевых навыков при воплощении авторского текста;
- создание яркой речевой манеры и характерность;
- художественный вкус и культура исполнения, знание исполнительских традиций;
- точность прочтения и исполнения текста.

70. Назовите основные черты философского театра, исходя из театральной концепции А. А. Васильева «школа – лаборатория – театр».

71. Изучите работу А. А. Васильева «Педагогика для педагогов». С чем вы согласны, а с чем нет? Почему?

72. Что такое метафизический театр идей? На каких принципах он строится? Приведите примеры.

73. Какие принципы игры вперёд вы знаете? Кто их автор? Продемонстрируйте один из них на примере диалога Платона «Пир».

74. Каковы основные этапы концептуального разбора драмы?

75. Какие техники отделения персоны от персонажа вы знаете?

ПРИМЕРНЫЕ ВОПРОСЫ К ЭКЗАМЕНУ

Освоение дисциплины завершается экзаменом, на котором проверяется владение:

- основными разделами дисциплины;
- этюдной формой работы;
- навыками сценической выразительности и сценического обаяния;
- разделом «Речевая характерность роли».

Также студент исполняет отрывок из драматического произведения.

*Вопросы к экзамену**

1. Дайте полную характеристику актёрско-режиссёрской сценической работе по следующему плану:

- тема, идея;
- композиция;
- задача, сверхзадача;
- фабула;
- художественный образ и этапы работы над ним.

2. Выбор сюжета сценического этюда.

3. Разработка логики сценического этюда.

4. Исполнение вышеперечисленных видов работ.

5. Творческие методы А. Я. Таирова.

6. Актёрская методика М. Чехова.

7. Биомеханика В. Э. Мейерхольда.

8. Литературное наследие К. С. Станиславского.

9. Основные труды К. Блазиса.

10. Актёрское мастерство в трудах Ж.-Ж. Новерра.

11. «Жизнь в балете» М. М. Михайлова.

12. Актёрское творчество Аллы Шелест.

13. Танец в подготовке артиста драматического театра.

14. Наследие и актёрская школа Е. Вахтангова.

15. Творчество Р. Виктюка.

16. Творчество Л. А. Додина.

17. Актёрское мастерство в традиционном японском театре.

18. Творчество Н. П. Акимова.

19. Актёрское мастерство в индийском традиционном театре.

20. Актёрское мастерство Ч. Чаплина.

21. Актёрское мастерство в современном американском мюзикле.

22. Актёрское мастерство в театре Г. А. Товстоногова.

23. Актёрское мастерство в театре Р. Стурюа.

* Часть вопросов к экзамену вошла в перечень вопросов и заданий к рейтинг-контролю.

САМОСТОЯТЕЛЬНАЯ РАБОТА СТУДЕНТОВ

Цель самостоятельной работы – закрепление актёрско-сценических навыков.

План самостоятельной работы студента

1. Подготовка индивидуальных домашних заданий (материал выбирает студент).
2. Чтение специальной литературы.
3. Выполнение индивидуальных домашних заданий (по заданию педагога). Выделяют следующие этапы:
 - определение темы сценической работы;
 - выявление цели сценической работы;
 - выбор сюжета сценического этюда;
 - разработка логики сценического этюда;
 - внутреннее (примерное) исполнение (НЕ РЕПЕТИЦИЯ).

Организация самостоятельной работы

1. Подготовка к практическим занятиям.
2. Самостоятельное освоение учебной литературы.
3. Посещение театральных постановок и критическое осмысление увиденного.
4. Видеопросмотр шедевров театрального искусства.

Примерные задания для самостоятельной работы

1. Законспектируйте главу «Создание жизни человеческого тела роли» из книги К. С. Станиславского «Работа актёра над ролью» (Станиславский К. С. Собр. соч. В 8 т. Т. 4. М., 1957. С. 210 – 226, 289 – 295).
2. Определите сверхзадачу и сквозное действие роли. Запишите линию действия роли.
3. Прочитайте и законспектируйте статью Н. А. Зверевой «От себя к автору» из книги «Мастерство режиссёра» (М., 2002. С. 107).

4. Законспектируйте главу «О методе» из книги Г. А. Товстоногова «Зеркало сцены» (М., 1984. С. 238).

5. Определите круги предлагаемых обстоятельств в самостоятельно выбранном отрывке.

6. Покажите:

- этюд на органическое молчание;
- этюд на рождение слова;
- этюд на взаимодействие с партнёром;
- этюд на наблюдение;
- пример внутреннего монолога.

7. Ответьте на вопросы и выполните задания.

Как актёр может осуществить поиск внутренней и внешней характеристики в работе над ролью, в работе над образом?

Приведите примеры описания внутреннего монолога из литературы.

Покажите элементы тренинга произвольного, зрительного, слухового внимания.

Приведите примеры высказываний К. С. Станиславского о значении воображения актёра.

Расскажите об этике по К. С. Станиславскому. Каковы её требования?

Как главные (смысловые) мизансцены выражают взаимоотношения действующих лиц в вашем спектакле (примеры образного решения)?

Как вы использовали актёрский тренинг в процессе репетиций?

Опишите взаимоотношения драматурга и режиссёра в процессе работы над спектаклем.

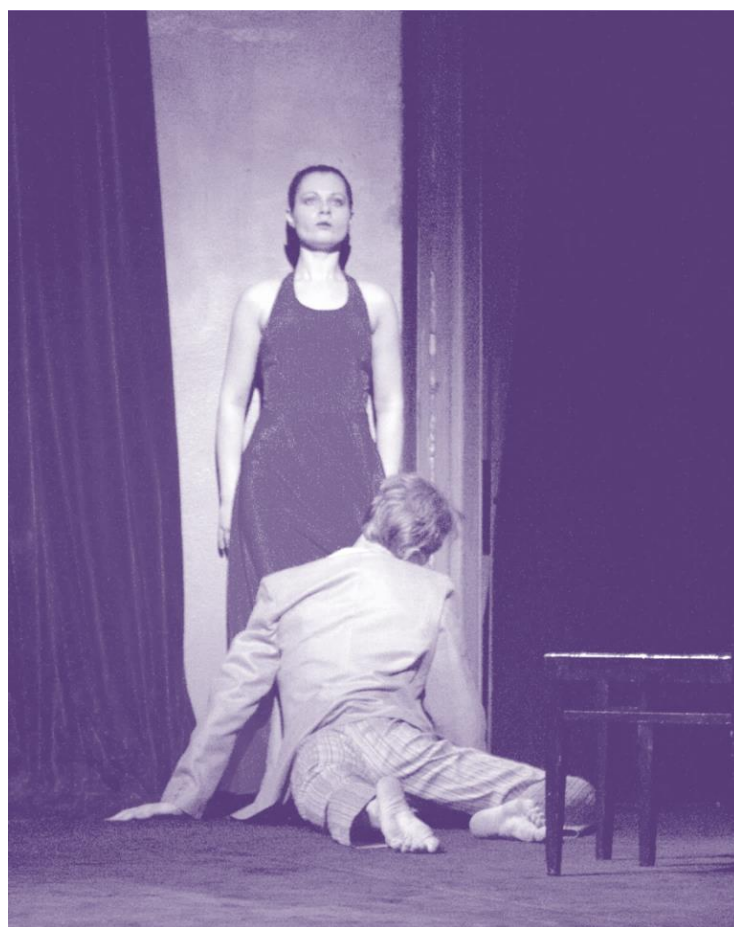
Как раскрывается основной конфликт пьесы в вашем спектакле?

В чём состояла сущность упражнений и этюдов в работе с актёрами в процессе подготовки вашего спектакля?

Расскажите о творческих методах А. Я. Таирова.

ФРАГМЕНТЫ ТЕАТРАЛЬНЫХ ПОСТАНОВОК

*Фрагменты из спектакля «Мужчина и женщина»
(постановка В. Беляйкина)*







*Фрагменты из спектакля «Три сестры»
(режиссёр-постановщик А. Огарёв)*



ОГЛАВЛЕНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ	3
Глава 1. МЕТОД ДЕЙСТВЕННОГО АНАЛИЗА К. С. СТАНИСЛАВСКОГО	5
1.1. Развитие внимания, координации и памяти	5
<i>Контрольные вопросы и задания</i>	10
1.2. Внутренняя и внешняя свобода	10
<i>Контрольные вопросы и задания</i>	20
1.3. О работе актёра над ролью	20
<i>Контрольные вопросы и задания</i>	27
Глава 2. КОНЦЕПЦИЯ «ШКОЛА – ЛАБОРАТОРИЯ – ТЕАТР» А. А. ВАСИЛЬЕВА	28
2.1. Об истории создания А. А. Васильевым театра-лаборатории. Основные принципы философского театра	28
<i>Контрольные вопросы и задания</i>	39
2.2. Развитие художественно-эстетических традиций театра-лаборатории в России	40
<i>Контрольные вопросы и задания</i>	50
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	51
СПИСОК БИБЛИОГРАФИЧЕСКИХ ССЫЛОК	52
СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	53
ПРИЛОЖЕНИЕ	54

Учебное издание

КОЛЕНОВА Валерия Валерьевна

ОСНОВЫ АКТЁРСКОГО МАСТЕРСТВА

Учебно-практическое пособие

Редактор Т. В. Евстюничева

Технический редактор А. В. Родина

Корректор Н. В. Пустовойтова

Компьютерная верстка Е. А. Герасиной

Выпускающий редактор А. А. Амирсейидова

Подписано в печать 20.12.18.

Формат 60×84/16. Усл. печ. л. 4,19. Тираж 50 экз.

Заказ

Издательство

Владимирского государственного университета

имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых.

600000, Владимир, ул. Горького, 87.