

## МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

### РОЛЬ ПЕДАГОГА В ФОРМИРОВАНИИ ЛИЧНОСТИ АКТЕРА В ТЕАТРАЛЬНОЙ ШКОЛЕ

**Гордеев С.И.**

*канд. искусствоведения,  
профессор, зав. кафедры режиссуры ХГАК*

### THE ROLE OF THE TEACHER IN FORMING THE PERSON OF THE ACTOR IN THEATRICAL SCHOOL

**Gordeev S.I.**

*PhD in Art History, professor,  
Kharkiv State Academy of Culture*

#### **Аннотация**

Рассматривается специфика педагогического творчества в процессе воспитания актера в театральной школе. Отдельно ставится вопрос о современных методах отбора абитуриентов, желающих получить актерское образование. Выявлено, что рассматривая проблемы обучения, связанные с освоением психотехники актера, педагог параллельно с совершенствованием профессионального мастерства студента должен направить его энергию на овладение интеллектуальными, общекультурными и духовными качествами, что и дает возможность сформировать актера как художника сцены, всесторонне раскрыть в нем качества необходимые для создания сценического образа.

#### **Abstract**

In current article the author discusses the specifics of pedagogical creativity in the process of education of an actor in a theatrical school, one of the most important tasks of which is the formation of personal qualities of the future stage artist. A separate question is the modern methods of selection of entrants who want to get an acting education.

It is revealed that solving the problems of education in the psychotechnics of the actor, the teacher, in parallel with improving the professional skills of the student, should direct his energy to acquirement of intellectual, general cultural and moral qualities, which makes it possible to form the actor as an artist of the stage, comprehensively reveal in him the qualities which are necessary for creating of a stage image.

**Ключевые слова:** актер, театральный педагог, творческая задача, перевоплощение, личность актера, театральная школа.

**Keywords:** actor, theatrical teacher, creative task, stage character, actor's personality, theatrical school

Одним из весомых факторов формирования и общекультурного развития личности в театральных институтах, вузах культуры и искусств является сценическое искусство. Поиски современной личностно ориентированной системы профессионального образования будущих актеров театра направлены на выявление эффективных форм и методов модернизации учебно-воспитательного процесса. Поэтому, актуальным является исследование достижений в преподавании актерского мастерства в вузовской практике и решении проблем, с которыми сталкивается современный театр.

Собственный педагогический и режиссерский опыт, как и опыт наблюдений над практикой выдающихся мастеров театра, показывает: вопрос личностного становления будущего актера особенно важен потому, что профессиональное (технологическое) воспитание актера начинается «с нуля», и этим абитуриенты театрального вуза существенно отличаются от тех, кто приходит в другие «творческие» вузы после окончания художественных или музыкальных школ, владея немалым запасом профессиональных знаний и умений.

Для многих практиков театральной педагогики, которые в зрелости пытались осмыслить как собственный опыт, так и опыт предшественников и учителей, далеко не риторическим является вопрос: «Можно ли учить тому, чему нельзя научить?» или «как сделать так, чтобы рядом с ремеслом, технологией, упражнениями *активно развивалась личностная сторона будущего художника сцены?*» .

Рассматривая вопросы формирования психотехники актера, необходимо обратить внимание на то, что специфические технические трудности актерского ремесла несомненно существуют и требуют напряженной работы по налаживанию и тренировке психотехнических умений. Однако проблема заключается в том, что параллельно с интенсивнейшим совершенствованием профессионального мастерства студент-актер должен овладеть значительным интеллектуальным, общекультурным и духовным багажом. Такое двуединство педагогического процесса и обуславливает возможность *формирования личности актера, а не просто обучения игре на сцене.*

Объединившись с целью познания механизмов художественно-творческой деятельности и путей воспитания личности, способной эту деятельность осуществлять, ученый-нейрофизиолог П.Симонов и театральный педагог П.Ершов обратили особое внимание на *индивидуальность человека* и предложили рассматривать последнюю как сочетание темперамента, характера и личности [1]. Специфику воспитания актера нужно анализировать сквозь призму их суждения, которое представляется и обоснованным, и доказуемым эмпирически. По мнению ученых, творчество и технология («гармония» и «алгебра») в искусстве теснейшим образом взаимосвязаны и постоянно переплетаются как в процессе, так и в результате художественной деятельности. Крен в ту или иную сторону дает то стихийную эмоциональ-

ность, легко выветривающуюся в беспомощность благих порывов, то рационализм и рассудочность, уводящие искусство от реальных жизненных основ в сферу условных знаков, ребусов и абстрактных умозрений.

Для определения возможных подходов к обобщению опыта по формированию актерской личности полезно отметить, что П.Симонов и П.Ершов, представлявшие разные научные дисциплины, без сомнений употребили такое сугубо педагогическое понятие, как «профессиональная грамотность», добавив к нему прилагательное «актерская». Они заметили, что эта грамотность начинается с умения создавать условия для возникновения органического (реального) сценического действия, а умение это, по их мнению, равно способностям к актерскому мастерству. Именно эти способности необходимо развивать, у будущих актеров в процессе обучения, но, чтобы развивать, необходимо понять не только *что* развивать, но и *каким образом* это делать.

Представляется симптоматичным, что П.Симонов и П.Ершов сравнивают актера с ребенком. Анализируя поведение детей, они отмечают, что если ребенок в процессе игры «перевоплощается», представляет себя танком или железнодорожным составом, или собачкой, то его партнеры легко «опознают» изображаемый объект. Но если подобный объект изобразит актер, то у него возникнет опасность перевоплотиться не только в этого ребенка, но и в душевнобольного, воображающего себя тем или другим.

Иными словами, *научить актера перевоплощению* – это значит научить его эмпатийным проявлениям без отказа от собственной индивидуальности, научить его играть без нарушения правил «сценической игры». В процессе формирования личности актера, *одной из важнейших педагогических задач* является обучение студентов умению различать, каких качеств человек должен лишиться и какие он должен приобрести, чтобы перевоплощение состоялось? По сути дела, речь идет о значительной перестройке личности, приобретающей способность – постоянно, на профессиональном уровне, по собственной воле и по воле автора и режиссера – перевоплощаться, то есть менять свои видимые личностные качества, не утрачивая психофизиологического естества. Необходимо обратить внимание на значение *подсознания*, позволяющего хорошо обученному актеру включать те непроизвольные, не контролируемые сознанием детали действий, те приспособления и оттенки их физического осуществления в движениях, которые принадлежат сфере подсознания в реальном поведении человека. Отсюда можно сделать вывод об этапах актерского перевоплощения, которые связываются с такими психологическими процедурами, как проникновение в мотивационную сферу персонажа и осуществление определенного комплекса действий. *При этом, педагогическая деятельность, направленная на формирование личности актера*, согласно указанной логике, должна учитывать гибкое соотношение, существующее «между сознанием, подсознанием и сверхсознанием», когда границы их смещаются, а сферы влияния находятся в постоянном движении.

Деятельность театрального педагога должна быть сориентирована и на то, что наше время требует от художника не просто таланта и не просто опыта, но и таланта, и опыта, и ума, и идейной оснащенности в их неразрывном единстве. Поэтому, обучение актера предполагает, прежде всего, воспитание гармонически развитой личности и, соответственно, способности доносить присущие этой личности качества, мысли и чувства до зрителя. Способность аккумулировать в себе обстоятельства жизни, акт восприятия, акт оценки происходящего, умение глубоко взволноваться предлагаемыми обстоятельствами пьесы – эти качества требуют от актера эстетика современного театра. Духовно небогатый человек, пусть даже неплохо профессионально оснащенный, сегодня вряд ли привлечет к себе внимание: закрывать ремеслом личное убожество становится все труднее и труднее.

Таким образом, можно еще раз подтвердить тезис о том, что воспитание современного актера, а уж тем более актера будущего есть в первую очередь воспитание личности, что современный театр предполагает значительность личности артиста-гражданина, нуждается именно в таких художниках.

Известно, что в театральный вуз принимают абитуриентов, над которыми уже поработали семья, школа, да и все наше общество. Порой успешно, порой не очень. Педагог может лишь, как бриллиант, огранить, отшлифовать эту личность. Но для этого она, как минимум, должна присутствовать. Она должна быть отобрана для театра. Нет ничего дороже сути человеческой. Нет ничего дороже человеческой индивидуальности. Надо ее развивать, что бы эта индивидуальность стала артистичной и максимально выразительной, что бы она не нивелировалась в процессе воспитания, а выделялась как можно ярче.

Разумеется, что бы воспитывать новый, иной уровень постижения действительности, способность к глубокому раскрытию своего «Я», и воспитывать нужно по-новому. Поэтому, на наш взгляд, прием абитуриентов в актерский класс, в будущем, должен проходить несколько иначе, чем традиционный вариант (прослушивание басни, стихотворения и т.д.). Нам кажется, чем лучше и профессиональнее, со вчерашней точки зрения, абитуриент читает, тем он менее интересен. Понятно же, что с ним кто то работал, навязывал ему что то свое, и через это «навязанное» бывает очень трудно прорваться к его человеческому «Я», обнаружить заразительную неповторимость личности. Поэтому на приемных экзаменах хорошо бы иметь рядом врача-психолога. Поэтому абитуриентам, особенно на консультациях, должны предлагаться тесты, который провоцировали бы их на различные откровения (интеллектуальные, эмоциональные и т.п.). И этюды сегодня необходимо делать с абитуриентами не те, нежели раньше. Например: было бы чрезвычайно интересно увидеть проявление личности в пластическом плане, так как современный театр широко использует пластические возможности актера, и сегодня на вступительных экзаменах перед комиссией возникает очень серьезная задача – выяснить как абитуриент владеет телом; это

тоже может быть гранью актерской заразительности, как, в прочем, и вокал: часто в песне, которую исполняет на экзамене абитуриент вдруг обнаруживается драматическое дарование, скрытое в басне, прозе и стихотворении. Мало того, практически во всех вузах открыты сегодня подготовительные курсы, и именно в процессе этого «репетиционного» курса можно также докопаться до скрытых зон проявления человеческого «Я». Значит, и в этой области – в нащупывании, если угодно, реактивной готовности будущего актера к восприятию – театральным педагогам можно сегодня выйти на какой-то новый методический уровень.

Если у будущего артиста нет ярко выраженной индивидуальности, навыка сценического мышления, работать с ним попросту скучно. Такой актер в будущем не будет интересен, никакому режиссеру, не говоря уже о зрителе. Талант – важнейшее условие работы актера. Но, повторим непреложную истину, хорошего актера нужно воспитать. Никакие постановочные ухищрения в спектакле, никакие эффектные режиссерские построения не могут заменить главного – человека и идущий в нем процесс, который и должен стать достоянием зрительного зала.

Хотелось бы поднять и еще одну проблему. Желательно что бы актер был одарен разнообразно, что бы режиссер в каждом конкретном спектакле, опираясь на творческие возможности актера, мог решать определенную художественную задачу. Недаром, Лесь Курбас в своей театральной школе пытался воспитать так называемого «синтетического актера». В таком случае прекрасно когда личность актера многогранна, но в спектакле всегда необходимы ее (личности) строгое ограничение, ее максимальная концентрация на главной теме постановки, или, говоря языком системы Станиславского, на сквозном действии и сверхзадаче. И в этом случае для нас, педагогов, воспитать актера означает – научить его самоограничению, умению «отсечь» все лишнее для данного спектакля, сделаться частью структуры целого. Но при этом, разумеется, необходимо помочь развитию в актере тех качеств, которые естественны для сценического решения данной пьесы.

Что такой подход к решению проблемы может дать? Поскольку личность, человеческое «Я», как известно, неповторимы – это дает, в конечном итоге, неповторимость человеческого изложения, открывает новые возможности проявления творческой индивидуальности. Сегодня, педагог должен видеть процесс, происходящий в студенте-артисте, все подробности этого процесса. Более того – его личное гражданское присутствие в предлагаемых обстоятельствах характера и образа.

Каким же представляется для нас сегодня идеальный студент-артист? Человеком, способным уже на школьной скамье яростно присваивать себе предлагаемые обстоятельства. Причем, не при температуре 36,6 С, а при совсем ином градусе, при иной точке кипения, когда после восприятия идет отдача, и она идет от глубинного использования человеческого «Я». Отдача эта обязательно отражает неповторимую индивидуальность, и здесь самое

основное – в уровне постижения художественной правды будущим артистом, спектакля, в котором он занят и должен существовать безусловно, как бы условна не была его эстетика.

Конечно, в процессе такой работы педагога-режиссера со студентами-актерами огромную роль играет его способность вторгаться в подсознательные процессы актерского творчества. Ибо сегодня залог подлинного развития системы Станиславского заключается в том, что проблемы перевоплощения должны решаться именно на уровне мышления актера, его психофизической организации и подсознания.

В своей педагогической практике, в процессе занятий или репетиционной работы со студентами-актерами, педагог должен, прежде всего, поставить исполнителя той или иной роли в позицию максимального личного ответа на событие пьесы, для чего ему необходимо выстроить жесткий, «честокол» предлагаемых обстоятельств, на которые будущий актер не может внутренне не отозваться. Для того что бы до дна использовать актерскую индивидуальность в данном конфликте и данной теме, порой приходится эту тему даже несколько трансформировать, находить какой то неожиданный поворот для ее раскрытия, если человеческие, личностные качества исполнителя роли ярче смогут проявиться именно в таком повороте.

Бывает, конечно, и другой процесс: в студенте-актере приходится воспитывать качества, которых в нем самом вроде бы изначально нет, но которые необходимы для спектакля. Так вот, в процессе длительной и очень трудной работы педагога со студентом все-таки почти всегда удается найти в нем необходимые качества для создания сценического образа.

Рассматривая тему, заявленную в названии статьи, пожалуй, на этом можно было бы и остановиться, так как она обширна в своих параметрах... Мы же попытались осветить только один аспект – готовность будущего студента-актера к акту перевоплощения в сценический образ. При этом хотелось бы еще подчеркнуть, что ценность актерской индивидуальности измеряется способностью присвоить себе мысль персонажа и соотнести с ним (персонажем) себя сегодняшнего – в этом выражается и гражданская, и человеческая, и художественная сущность актера. Ибо мыслящий человек на сцене и мускульно свободен, и заражает зрителя не только активностью своего сценического действия, но и сложностью, азартностью своих размышлений, насыщенностью внутреннего монолога, зон молчания. Характер же, как известно из методики К.С. Станиславского, определяется признаками внутренними. Выразить их на сцене, разумеется, студенту-актеру очень трудно, но он должен стремиться именно к этому. Практика показывает, что существует разный уровень театральной педагогики. Талантливых студентов можно увидеть почти во всех учебных спектаклях театральных вузов. Но в них можно увидеть и недостаточную подготовленность к профессии. При том, что многое изменилось в профессиональном театре. Он стал жестче, технологичнее. «К сожалению, современная школа деперсонифицируется, - отмечает в своих дневниковых заметках выдающийся театральный педагог

И. Кацман, – и добавляет, что «огромное значение в творческом становлении студента имеет Учитель, человек, давший образцы настоящей принципиальности, разъяснивший ему ... важность самых простых истин в театре» [2, с. 58]. И. Кацману принадлежит и еще одно, на наш взгляд, наиболее удачное определение профессии театрального педагога: «В театре актер, режиссер всегда на виду, а театральный педагог всегда в тени. Он живет только в творчестве своих учеников. ... Педагогика в условиях театрального вуза является более искусством, чем наукой. Воспитательный процесс и процесс профессионального обучения здесь более, чем-либо, неразрывны. Воспитательный процесс по своей сути – процесс двухсторонний. Мастер воспитывает и обучает ученика. Ученик воспитывает и обучает мастера. С каждым новым набором к нам приходит жизнь – в лице нового поколения. Надо уметь слышать и различать эту вечно обновленную жизнь» [2, с. 58].

В заключении хотелось бы еще раз обратить внимание на то, что современный театр и современный зритель предъявляют актеру высочайшие требования. Поэтому театральные педагоги в процессе воспитания студентов должны находить подход к раскрытию индивидуальности каждого из них, не бояться многообразия педагогических приемов, экспериментировать в поиске новых способов воспитания художника театра будущего.

#### **Список литературы**

1. Симонов П., Ершов П. «Темперамент. Характер. Личность». – М., 1984.
2. Скорочкина О., Духовской А. Аркадий Кацман. Из дневников. //Петербургский театральный журнал. – 2002. – № 27. – С. 58.