

Что касается содержания обучения, на уровне VIII-XI классов оно определилось более или менее отчетливо. Именно в этих классах занятия стабильно и результативно проходили на протяжении последних десяти лет. Однако совершенно очевидно, что систематическое приобщение к театральному искусству и обучение отдельным его навыкам можно и нужно начинать раньше. Об этом свидетельствуют исторический, зарубежный опыт, а также эксперимент, проводимый в Бресте при студии "Рак". Создание системы углубленного изучения театрального искусства на уровне всей средней школы требует тщательного изучения и экспериментальной проверки. С 1998 г. такой эксперимент начат в СШ 136. Однако пока он остается "внутренним делом" школы и не поддержан иными образовательными или исследовательскими учреждениями.

К числу нерешенных проблем следует отнести и взаимодействие театральных классов с творческими вузами и средними специальными учебными заведениями культуры. Договоры, заключенные СШ 136 с Белорусским университетом культуры и Белорусской академией художеств, существуют, в основном, на бумаге и не обеспечивают реальной преемственности между звеньями образовательной системы. И это при том, что около 40% выпускников театральных классов успешно поступают на творческие специальности указанных вузов и аналогичных учебных заведений Москвы и Санкт-Петербурга. Необходима разработка многоуровневой системы преемственности между образовательными звеньями в области театрального образования. Такая система должна, по нашему мнению, охватывать цель, содержание, методику обучения, условия приема, прохождения практики и т.д.

Театральное искусство обладает уникальными воспитательными и развивающими возможностями. Включение этого вида художественного творчества в создаваемую сейчас в нашей республике систему разноуровневого дифференцированного обучения не только обогатит последнюю, но и позволит большому количеству наших граждан развиться в счастливую, достойную личность.

Т.В. Зарембо
(г. Брест)

ТЕАТРАЛЬНАЯ ЭТИКА КАК ПЕРВОИСТОЧНИК СЦЕНИЧЕСКОГО ОБРАЗА

В 1889 г. юноша К.С.Алексеев записал в своем дневнике: "...Чтобы стать на пьедестал заслуженной артистической славы, кроме чисто художественных данных, надо быть идеалом человека"¹. В последующие годы его эстетическая программа станет сложнее и разностороннее. Яснее и многообразнее выявится взаимосвязь этики и

эстетики в его театральном учении. Первая книга, которую конспектируют первокурсники в театральной школе – “Этика”. Тем не менее складывается впечатление, что этические требования К.С.Станиславского к театру должным образом еще не осмыслены и в практике театральной работы в полной мере не учитываются. Слишком часто слова об этических принципах Станиславского произносятся “вообще”, вне непосредственных связей с повседневной творческой работой. При поверхностном взгляде кажется, что театральная этика – простой свод требований дисциплинарного порядка, адресованный в первую очередь актерам. Но при глубоком осмыслении выясняется, что этика охватывает все звенья театрального коллектива, все стадии его деятельности в театре, за кулисами и за пределами театра.

Этическая программа Станиславского указывает на две стороны жизнедеятельности актера-художника: первая непосредственно связана с его духовным миром, нравственно-этическими качествами, мировоззрением, вторая – с совершенствованием профессиональных технических навыков. Первая сторона обеспечивает содержание творчества артиста, вторая так подготавливает его психофизический аппарат, что он оказывается способным точно и совершенно выполнять самые сложные и тонкие внутренние и внешние сценические задачи. Нельзя разделять или тем более противопоставлять эти две стороны творческой жизни актера. Они взаимно определяют друг друга. Недооценка духовной, идейно-этической стороны ведет к вырождению артиста в бездушного ремесленника. Несовершенство профессиональной техники делает его беспомощным дилетантом.

Эффективность сценического поведения актера обуславливается обстоятельствами “жизни роли” и регулируется целевыми установками самого актера. Именно в них сконцентрировано субъективно-личностное начало в актерском искусстве, которое и делает исполнителя неповторимой творческой личностью. Такая двойственность обусловленности сценического поведения носит принципиальный характер, проявляясь в любой роли, в любом способе сценического существования, не зависимо от того, построена ли сценическая жизнь персонажа по закону “четвертой стены” или предполагает прямое общение со зрителем. Любая эмоция является выражением потребностей человека и связана с мотивационной сферой его психической деятельности. Совершенно очевидно, что актер чаще всего лишен потребностей своего персонажа, будь то стремление украсть миллион, занять трон или жениться на первой красавице. Единственным выходом в данном случае является трансформация творческой потребности артиста в мотивы поведения сценического героя. Сценическое переживание возникает тогда, когда в нем присутствуют трансформированные обстоятельства сцены потребности человека актера².

Потребности эти могут быть самые различные: от стремления сообщить людям что-то важное “о мире, добре и справедливости” до желания понравиться режиссеру или занять видное место в труппе. Весь опыт реалистического театра убеждает, что наиболее эффективными для трансформации в мотивы изображаемого лица являются потребности не эгоистического, а высшего духовного, нравственного и эстетического характера. Эту целевую направленность, понимаемую как цель жизни художника, как идею, владеющую всем творчеством актера, К.С.Станиславский назвал “сверх-сверхзадачей”.

Обращаясь к студийцам оперно-драматической студии, он говорил: “Решайте же: ради чего вы пришли на сцену? Не бойтесь говорить то, что думаете. Пусть вы скажете глупость – вам возразят, но думать и говорить об этом надо постоянно. Это “ради чего” – ваш главный двигатель и путеводитель. Мы будем называть это сверхзадачей. Думайте постоянно о сверх-сверхзадаче вашей жизни”³.

Итак, художник – мастер сцены или пера – отличается особой чувствительностью к важнейшей духовно-нравственной сфере человеческого бытия, к важнейшим этическим проблемам современности. Стало быть, начало сценического характера заложено в богатом духовном мире и философском самосознании его создателя. “Сценическая индивидуальность – это духовная индивидуальность, прежде всего, — утверждал К.С.Станиславский. — Это тот угол зрения художника на творчество, это та художественная призма, через которую он смотрит на мир, людей, творчество”⁴.

Вслед за Станиславским психологи убедительно доказали, что высокий уровень духовной культуры актера является важнейшим фактором его профессиональной состоятельности. П.В.Симонов утверждает: “Сверх-сверхзадача художника – подлинный, главный и основной источник энергии, движущий поведением сценического персонажа”⁵.

Об этом же пишет и В.И.Кочнев: “Наличие сверх-сверхзадачи высокого уровня обобщенности сообщает определенные энергетические преимущества деятельности художника по реализации данной конкретной художественной задачи”⁶. Эти преимущества позволяют актеру более активно воздействовать на чувства зрителей.

В контексте наших рассуждений становится ясным, что способность актера “исповедовать и проповедовать” высшие духовные и нравственные ценности позволяет ему пользоваться неисчерпаемым источником энергии внешнего воздействия.

Таким образом, истинное творчество в театре представляет собой как бы сложное сплетение духовно-этической позиции художника и умения воплотить сценические образы в высокохудожественной форме. Разъединить систему Станиславского на эти составляющие значит извратить ее смысл, она едина и целостна, но ведущая роль, безуслов-

но, принадлежит этике. В наши дни особенно принципиальным становится назначение театра – не развлекать, а воспитывать зрителя, облагораживать его, вдохновлять. Особенно актуально звучат слова Станиславского: “Театр – обоюдоострый меч: с одной стороны он борется во имя света, с другой – во имя тьмы. С той же силой воздействия, с которой театр облагораживает зрителей, он может развращать их, принижать, портить вкусы, оскорблять чистоту, возбуждать дурные страсти...”⁷

¹ Станиславский К.С. Собр. соч.: В 8 т. – М., 1959. – Т. 5. – С. 120.

² Кочнев В.И. К проблеме изучения актерских способностей // Художественное творчество: вопросы комплексного изучения. - Л., 1983.

³ Станиславский К.С. Собр. соч.: В 8 т. – М., 1959. – Т. 8. - С. 330.

⁴ Станиславский К.С. Собр. соч.: В 8 т. - М., 1959. – Т. 5. - С. 422.

⁵ Симонов П.В. Высшая нервная деятельность человека. - М., 1975. – С. 139.

⁶ Кочнев В.И. К проблеме изучения актерских способностей // Художественное творчество: вопросы комплексного изучения. - Л., 1983. - С. 136.

⁷ Станиславский К.С. Собр.соч.: В 8 т. - М., 1959. – Т.6. – С. 26.

Е.В. Шедова

ТРЕБОВАНИЯ СОВРЕМЕННОСТИ К ТВОРЧЕСТВУ ТЕАТРАЛЬНОГО ПОСТАНОВЩИКА

По оценкам философов, социологов, культурологов, наше общество переживает пору острейшего духовного кризиса. Происходит изменение мировоззренческих и эстетических подходов к ряду фундаментальных проблем человеческого бытия, изменение эмоционально-оценочных критериев в отношении ключевых нравственных, этических и эстетических представлений, убеждений, принципов, идеалов. Трансформация всех сфер жизнедеятельности общества настойчиво свидетельствует о необходимости сохранения и возрождения многих духовных ценностей, ныне утрачиваемых и уже утраченных. Так, и театральное искусство захватила волна коммерциализации, развлекательности, прогрессирующих дегуманизирующих тенденций. Высоко профессионального уровня достигли всякого рода художественные имитации; мастера без этических ориентиров все больше стали работать “на потребу” публике. Вместе с тем духовная жизнь нашего времени, наполненная поисками идеалов и разочарованиями в них, обострила ностальгическую тягу к чистоте и гармонии.

Театральная действительность как “зеркало мира” (по старой формуле Шекспира) отражает калейдоскопически пеструю картину идейных и эстетических поисков художников самого разного толка и профессионального уровня, приверженцев традиционных ценностей и ярых ниспровергателей всех и всяческих канонов. С сожалением