

И. В. Азеева

Формирование профессионального феномена «человек театра» в современной театральной школе

В статье дано научное обоснование сложившейся в театральной практике категории «человек театра», определен системный подход к изучению способов формирования этого человека в ходе развития российской театральной школы. «Человек театра» представлен в роли одного из ключевых феноменов «школы» как формы культуротворчества, сложившейся в сфере искусства театра.

Ключевые слова: искусство театра, театральная школа, «человек театра», творческая личность, профессиональный феномен.

I. V. Azeeva

Formation of a Professional Phenomenon "Man of the Theatre" at a Modern Drama School

The article represents the scientific reason of the existing in theater practice such category as "Man of the Theatre". It also defines the way to study and to approach the methods of formatting such Man in the course of development of the Russian drama school. "The Man of the Theatre" shown as one of the key phenomena of the theatre school (as a form of cultural creativity), as it is in the realm of theatre.

Key words: Theater art, Drama school, "The Man of theater", the creative person, a professional phenomenon.

В начале XXI в. отечественные театральные школы, сложившиеся в XX столетии в яркие культурные феномены, идентифицированные как в России, так и далеко за ее пределами, переживают один из сложнейших этапов своей творческо-образовательной деятельности. Одна из причин – текущая реформа высшего образования, упорно не желающая принимать во внимание специфику формирования творческой личности на школьной профессиональной скамье и настойчиво идущая путем стандартизации, приведения вузов искусств к единой форме российского высшего образования. Другая, едва ли не более серьезная – приход в театральные вузы студентов, воспринимающих будущую профессиональную деятельность в театре утилитарно, как работу, обещающую практическую выгоду, и столь же практично относящихся к процессу обучения.

Воспитание творческой личности, способной раздвинуть рамки утилитарности, становится одной из главных задач современной театральной школы. Формирование профессионального феномена «человек театра» является важнейшим способом расширения театрального сознания молодого человека, профессионально ориентированного на театр.

В настоящей статье дается научно обоснование эмпирически сложившейся в театральной практи-

ке категории «человек театра» и определяется системный подход к изучению способов формирования этого человека в ходе развития российской театральной школы.

В качестве гипотезы, содержащей пути решения проблемы формирования современной творческой личности, которая способна ярко проявить себя в искусстве театра как в узкопрофессиональном плане, так и в исполнении высокой духовной миссии театра, предлагается следующее:

– «человек театра» является одним из определяющих феноменов профессионального и творческого призвания молодого человека, решившего посвятить свою жизнь искусству театра, театральной профессиональной деятельности;

– формирование основ феномена «человек театра» – одна из первоочередных задач театральной школы, занимающейся воспитанием современной творческой личности.

Устойчивый фразеологизм «человек театра», вошедший в широкий лексический оборот, требует отдельного комментария, а именно – необходимо пояснить, кто, собственно, скрывается за этим крылатым выражением и формированием какого именно «человека театра» призвана заниматься театральная школа.

«Человек театра» – часто встречающееся в театральной (и не только) литературе словосочетание, означающее стоящего за ним человека, выполняющего высокую миссию служения театру, и человека, в жизни которого этот вид искусства занимает большое место (любящего театр), и человека, театрализованного свою жизнь, использующего театральные формы в иной профессиональной деятельности. Однако чаще всего «людьми театра» именуют тех, в ком высокая миссия служения театру органично и неразрывно сочетается с узкопрофессиональной театральной деятельностью.

В стремлении раскрыть и конкретизировать вышесказанное обратимся к пониманию данного феномена человеком, который непосредственно занимался не только созданием произведений театрального искусства, но и созданием театра, организацией его жизнедеятельности. Вл. И. Немирович-Данченко, вспоминая известного прозаика, журналиста, драматурга и автора многочисленных статей о театре П. Д. Боборыкина, который своей обширной театральной деятельностью и заслугами в ней, казалось бы, безусловно вписан в историю театра рубежа XIX–XX вв. как «человек театра», пишет, что этого огромной эрудиции человека, «способного в пять минут набросать самый блестящий репертуар нашего обетованного театра», никак не удавалось вовлечь «в подробный анализ самой “кухни” театра». Боборыкин «горел результатами», следовательно, по мнению Немировича-Данченко, «он не был “человеком театра”». Он любил всю показную, лицевую сторону, но скользил по тому, что можно бы назвать “трудом” театра» [1, с. 104]. То, что эту яркую личность, тесно связанную с театром, Вл. И. Немирович-Данченко не нашел возможности полагать «человеком театра», позволяет нам достаточно широко понимаемое крылатое выражение истолковывать в пространстве узкопрофессиональной театральной деятельности как означающее человека, занимающегося исключительно вышеназванной деятельностью, то есть, используя терминологию Вл. И. Немировича-Данченко, – «“трудом” театра».

В этом контексте важно отметить и то, что Вл. И. Немирович-Данченко полагал «в корне» своего сближения с К. С. Станиславским их общую принадлежность к «людям театра», которая проявлялась в понимании служения театру как труда, «упорного, настойчивого, многоликого, наполняющего все закулисы сверху донизу, от колосников над сценой до люка под сценой» [1, с. 104–105]. В письменном наследии Станиславского

словосочетание «человек театра» («люди театра») встречается крайне редко, он более склонен к использованию синонимичных оборотов «деятель сцены» («деятель театра»).

Чтобы понимание того, что стоит за словами «человек театра», было полным и, главное, чтобы в них ощутимо было присутствие высокой миссии служения театру, можно добавить часто встречающееся стремление писать оба слова с большой буквы: «*Человек Театра* – это больше, чем просто актер или только режиссер, или художник спектакля. *Человек Театра* предан театру целиком и полностью, всей своей душой, и всем своим сердцем» [2, с. 7]. Автор этих слов А. Г. Образцова, будучи одним из самых глубоких отечественных театроведов второй половины XX в., не могла не положить на другую чашу «театроведческих» весов объективное наблюдение историка театра, уравновесившее эмоцию заглавных букв: «*Человек Театра* [курсив А. Г. Образцовой] досконально знает прошлое театра, но сосредоточен, прежде всего на его будущем» [2, с. 7].

Итак, «человек театра», понимая сущностные основания театра как на сознательном, так и на интуитивном уровне, подчиняет свою жизнедеятельность театру, становится его частью, срастаясь с ним не только на уровне профессии, но и на иных уровнях – от повседневной жизни до смысла существования в целом.

Для раскрытия исходных положений, определяющих феномен «человек театра», очень важны две незавершенные рукописи К. С. Станиславского об артистической этике, включенные автором в книгу «Работа актера над собой» [3]. Рукописи оформлены как дневник ученика театральной школы, среди «действующих лиц» – руководитель школы и театра, его заместитель и ученики. В этой работе Станиславским изложены основы театральной этики, в рамках которой и в настоящее время в идеале должны выстраиваться отношения «людей театра». В отечественной театральной школе «Этику» К. С. Станиславского полагают необходимой основой, на которой формируется личность актера, режиссера, по законам которой живут «люди театра», в том числе и те, с труда которых, по известному замечанию Станиславского, начинается театр – то есть служители театрального гардероба. Свообразным доказательством актуальности этических положений Станиславского служит состояние его «Этики», изданной отдельной книжечкой, экземпляры которой находятся в библиотеках театральных школ: как правило, они едва ли не в прямом смысле зачита-

ны «до дыр». Как уже отмечалось выше, Станиславский крайне редко буквально использует словосочетание «человек театра», но нередко говорит он об этом уникальном феномене, в частности, на страницах «Этики: «Актер по самой природе того искусства, которому он служит, является членом большой и сложной корпорации – труппы театра. От имени и под фирмой их он ежедневно выступает перед тысячами зрителей. <...> Рядом с своей фамилией артисты постоянно носят и название, кличку своего театра. С ним неразъединимо слиты в представлениях людей как их артистическая, так и частная жизнь» [4, с. 31].

П. М. Ершов, оставивший заметный след в науке о театре и в искусстве режиссуры XX в., назвал театральную педагогику «выращиванием людей театра». «Технология выращивания» в школьной мастерской «человека театра» определяется не только методическими позициями школы, но и ее профессионально-этическими основами. Театральная школа не ограничивает себя функциями институции, осуществляющей профессиональную подготовку специалистов в области театра, не сводит свою деятельность к узкопрофессиональному обучению. Б. Е. Захава, говоря о существенных основаниях вахтанговской театральной школы, отмечал, что «педагогическому воздействию подвергалась личность каждого ученика в целом», «воспитание идейно-философское, воспитание сценическое (профессиональное) и воспитание дисциплинарно-этическое – вот те три элемента, из взаимодействия которых складывалось мощное педагогическое воздействие, которое испытывал на себе каждый ученик Вахтанговской школы» [5, с. 418].

Обратимся к опыту формирования основ профессионального феномена «человек театра» в творческо-педагогической практике конкретной театральной школы.

Ярославский государственный театральный институт – первый российский нестоличный театральный вуз, открытый в 1980 г. на базе театрального училища, начавшего подготовку актеров при Ярославском театре им. Ф. Г. Волкова в 1962 г. Истоки, становление и развитие ярославской театральной школы являются ярким примером инициации деятельности творческо-образовательной структуры внутри театра, из ощущения им необходимости жизнеобеспечения себя школой. На этих основах институт, тесно связанный с жизнедеятельностью российского театра, продолжает развиваться и в настоящее время. Ярославская театральная школа в процессе воспитания артиста

драматического театра органично соединяет живые основы русского психологического театра и современные театральные искания. Институт не стремится расширять свои границы путем лицензирования новых образовательных программ, то есть сохраняет «актероцентричность», полагая своей главной задачей воспитание актеров для российского театра. Как отмечал один из самых ярких режиссеров-педагогов ярославской театральной школы, бывший и административным лидером вуза В. С. Шалимов: «Нам важно другое – не потерять “чистую профессиональность”, остаться институтом театра и людей театра» [6, с. 24].

Профессиональное формирование и становление личности «человека театра» в ярославской школе, как и в большинстве ее отечественных аналогов, по сложившейся традиции происходит внутри актерской мастерской, возглавляет которую художественный руководитель курса или, как его принято именовать в профессиональном театральном сообществе, мастер – режиссер-педагог или актер-педагог, являющийся яркой творческой личностью, «человеком театра». Именно актерская мастерская и обнаруживает себя как носительницу сущности школы, поскольку здесь, а не в институции, которой является театральный вуз в целом, происходит передача существенных составляющих профессиональной актерской школы непосредственно от педагога к ученику, именно здесь можно проследить преемственность методических начал формирования актера и как профессионала, и как личности.

И феномен театральной школы, и само понятие «школа» как основа профессионального театрального образования не нашли до настоящего времени развернутого научного описания [7], ярославская театральная школа не является исключением в этом ряду. Анализ отраженной в зеркале ярославской театральной школы категории «человек театра» позволяет восполнить дефицит одного из аспектов вышеназванного научного описания. Выбор школы обоснован тем, что автор настоящей статьи имел возможность в течение более чем двадцати лет не только наблюдать жизнедеятельность ярославского театрального вуза, но и быть ее непосредственным участником. Кроме того, автором с целью исследования феномена театральной школы организован на базе ЯГТИ ряд межвузовских научных конференций («Актер учится в вузе и театре» в 2000, 2002, 2004, 2006 гг.; «Ярославская театральная школа: истоки, традиции, личности» в 2005, 2010 гг.). Еще одни важ-

ным обоснованием выбора эмпирического материала является имеющееся описание социально-профессионального становления актера в ярославском театральном вузе, сделанное в диссертации профессора, художественного руководителя обучения четырех актерских курсов в ярославской театральной школе А. С. Кузина (выпуски 1996, 2002, 2006, 2010 гг.) [8], а также возможность наблюдения формирования актера, открытая автору профессором А. С. Кузиным в его актерской мастерской.

Выпускающая кафедра мастерства актера ЯГТИ на уровне учебной программы по дисциплине «мастерство актера» декларирует стержневую роль актерских мастерских в учебно-творческом процессе и опору на академические традиции отечественной актерской школы. Однако драматические актерские мастерские ярославской театральной школы представляют собой достаточно пеструю картину, индивидуальность составляющих которой определяют мастера курсов, укорененные в различных традициях отечественного школьного воспитания актера.

Актерская мастерская А. С. Кузина является визитной карточкой современной ярославской театральной школы. В результате многолетней творческой и педагогической работы режиссером создана уникальная авторская система работы с актером, найден особый путь воспитания актера, отличающийся нестандартными методическими приемами. Все это легло в основу высоких художественных достижений, которыми являются учебные спектакли мастерской А. С. Кузина, нашедшие признание у широкой российской зрительской аудитории, успешно показанные не только на фестивалях дипломных спектаклей театральных школ, но и на ведущих российских и международных фестивалях.

Обобщая свой практический опыт воспитания актера в авторской мастерской, режиссер-педагог акцентирует значимость ранней стадии формирования актерской личности, а также мотивирует творческий учебно-воспитательный процесс социально-нравственными ориентирами, в основе которых опыт классиков отечественной театральной педагогики – К. С. Станиславского, В. Э. Мейерхольда, М. А. Чехова. Подчеркивая феноменальность актера, соединяющего в себе и творца, и материал творчества, и готовое произведение, режиссер-педагог обращает внимание на включение в процесс формирования актерской личности в театральной школе особого ряда процедур, не свойственных процессам обучения в

иных профессиональных сферах. Остановимся на тех из них, которые направлены на формирование профессионального феномена «человека театра».

А. С. Кузин, органично соединяющий в своей творческой практике активную режиссерскую постановочную деятельность и театральную педагогику, подчеркивает, что для него педагогические опыты никогда не являлись самоцелью [8, с. 106], всегда тесно связаны с интересами театра, как конкретного, для которого воспитывался целевой курс, так и российского театра в целом, на сцены которого уходят работать сегодня выпускники его мастерской, ныне утратившей узкую целевую направленность. Это позволяет уверенно полагать данного педагога и практика театра «человеком театра».

Наблюдения, сделанные в мастерской А. С. Кузина на первом году обучения, позволяют с уверенностью констатировать следующую закономерность, связанную с особенностями формирования «человека театра». Представления молодого человека, являющегося абитуриентом, о театре, об актерском труде носят романтический характер. Начальное погружение в процесс освоения актерской профессии, происходящее в первый год обучения, не только развенчивает романтические ожидания молодых людей, но и становится для многих непреодолимым рубежом на пути к профессии, о чем свидетельствует массовый отсев студентов актерских курсов в этот период. Отказ от профессии, которая еще недавно была столь привлекательна и желанна, достаточно часто связан не с обнаружившимся дефицитом актерских способностей молодого человека, а с невозможностью принять, освоить особый образ жизни театральной школы, выдержать практически не регламентированную занятость, значительную психофизическую нагрузку. Молодой человек не справляется с первыми шагами в нелегкий театральный труд, то есть не начинает формировать себя как «человека театра», уход из школы в этом случае практически закономерен.

Обратившись к логике построения занятий по мастерству актера в мастерской, являющейся предметом нашего внимания, мы и там с достаточной долей очевидности обнаружим «технологии» и «идеологию» формирования актера как «человека театра». Занятия только мастерством актера под руководством педагога в мастерской ведутся не менее пяти раз в неделю по четыре-восемь часов, помещение мастерской открыто для занятий без выходных до 23:00, а в дни сессии режим доступа практически не ограничен. Сло-

жившаяся традиции интенсивности процесса воспитания актера, как показала практика, не может быть разрушена ни административными актами руководства института, ни Госстандартами, устанавливающими максимальную недельную нагрузку для студента, ни прочими действиями по одной причине – без практически экстремальной интенсивности труда актерскую профессию не освоить. Особый образ жизни внутри особым же образом организуемого учебного процесса формирует особую личность, живущую приоритетно интересами профессии, то есть – «человека театра».

Важным в контексте наших наблюдений является и следующая констатация режиссера-педагога, обратившегося к анализу постшкольной профессиональной судьбы своих учеников: серьезной профессиональной проблемой актерского творчества является процесс приобщения молодого актера к профессиональной деятельности в театре. Далеко не все успешно обучавшиеся в школе и получившие место в труппе профессионального театра выпускники остаются работать в театре. К «вымыванию» из труппы и из профессии некоторых молодых актеров приводит неотчетливость профессионального целеполагания. В данном случае, к сожалению, приходится говорить о незавершенности на школьной скамье процесса формирования «человека театра» и, как следствие, невозможности противостояния «внехудожественным стимулам и ситуациям в условиях провинциальной “разреженности” художественной жизни». [8, с. 178–179].

На школьной стадии освоения актерской профессии происходит и начальное постижение молодым человеком сущности театра, его концепта. В этом случае «работа» концепта театра в основе своей сводится к пониманию театра как универсума, его объяснению, истолкованию. Концепт театра, обладая целостностью, представляет собой видение театра как такового во всей его полноте, что позволяет говорить об определенной онтологической сущности концепта театра, которая выражается в стремлении осмыслить бытийное существование театра. Постигание концепта театра не только приводит к формированию онтологического сознания личности, но и к закреплению, фундированию понимания театра как устойчивой системы смыслов, что закладывает фундаментальные основы феномена «человек театра».

Анализ процесса формирования профессионального феномена «человек театра» на стадии обучения в театральной школе позволяет сделать

выводы, доказывающие гипотезу настоящей статьи:

– научное обоснование эмпирически сложившейся в театральной практике категории «человек театра» может быть дано в контексте системного анализа динамических процессов в сфере творческо-педагогической деятельности театральной школы;

– обращение в этом контексте к феномену «человек театра» позволило соотнести базовые традиции и современные аспекты, определяющие перспективы развития школы и свидетельствующие о ее кризисном состоянии;

– обладающая непрерываемым авторитетом, русская театральная школа может быть рассмотрена не только как особая, феноменальная форма культуротворчества, совершаемого в сфере искусства театра, но и как уникальная территория формирования основы профессионального феномена, являющегося предметом нашего анализа.

Примечания

1. Немирович-Данченко, Вл. И. Рождение театра. Воспоминания, статьи, заметки, письма [Текст] / Вл. И. Немирович-Данченко. – М. : Правда, 1989. – 576 с.

2. Образцова, А. Г. Харли Гренвилл-Баркер – Человек Театра [Текст] / А. Г. Образцова. – СПб. : Дмитрий Буланин, 2006. – 192 с.

3. Станиславский, К. С. Собр. соч. Т. 3. [Текст] / К. С. Станиславский. – М. : Искусство, 1955. – С. 237–267.

4. Станиславский, К. С. Этика [Текст] / К. С. Станиславский. – М. : Искусство, 1981. – 46 с.

5. Захава, Б. Е. День рождения Вахтанговской школы [Текст] / Б. Е. Захава // Захава Б. Е. Мастерство актера и режиссера / Б. Е. Захава – М. : РАТИ-ГИТИС, 2008. – С. 413–430.

6. Шалимов, В. С. Несколько слов о становлении и развитии высшей театральной школы в Ярославле [Текст] / В. С. Шалимов // Ярославская высшая театральная школа : истоки, традиции, личности : материалы научной конференции. – Ярославль : ЯГТИ, 2006. – С. 21–25.

7. На необходимость серьезного научного анализа феномена театральной школы обращают внимание исследователи, предметом научного интереса которых является психотехника актера и феномен актерских способностей: в частности, об этом пишут доктор наук Л. В. Грачева и кандидат наук Е. А. Кошечкина в своих диссертационных исследованиях «Психотехника актера в процессе обучения в театральной школе» и «Театральная школа и проблемы развития актерских способностей».

8. Кузин, А. С. Социально-профессиональное становление актера в театральном вузе [Текст] : дис. ... канд. пед. наук : 13. 00. 08: защищена 22. 11. 02 / Кузин Александр Сергеевич. – Ярославль, 2002. – 232 с.