

Система Станиславского в современной театральной школе **Лобанов В. В.¹, Гаврилюк А. П.², Гаврилюк П. И.³**

¹Лобанов Вадим Владимирович / Lobanov Vadim Vladimirovich - народный артист России, профессор,
Санкт-Петербургский государственный университет;

²Гаврилюк Анна Петровна / Gavriluk Anna Petrovna - кандидат искусствоведения, доцент,
Санкт-Петербургский гуманитарный университет Профсоюзов;

³Гаврилюк Петр Иванович / Gavriluk Petr Ivanovich - заслуженный деятель искусств, кандидат искусствоведения,
профессор,
Санкт-Петербургский государственный университет, г. Санкт Петербург

Аннотация: *исключение важных элементов актерского мастерства из творческого процесса обучения, в театральной школе ведет к неорганичному действию сценического героя, при создании художественного образа.*

Ключевые слова: *система Станиславского, действие с воображаемым предметом новообразования нейрон театральная школа.*

Система К. С. Станиславского, изложенная в известном издании «Работа актера над собой», получила широкое признание в театральной школе Советского Союза и всего мира. Театральные вузы в начале XX века стали применять систему Станиславского в учебном процессе, и результат не заставил себя долго ждать, так как за небольшой период времени это учение способствовало появлению мощного советского актерского ансамбля, который сформировал современный театр и кинематограф страны.

Согласно системе Константина Сергеевича Станиславского мастерство актера зиждется на основных элементах: сценическое внимание, воображении, релаксация – мышечная свобода, оценке, действия, общения и др.

Рассмотрим один из элементов актерского мастерства – сценическое внимание.

Для овладения этим элементом в профессиональной театральной школе применяют прием – упражнение, которое по определению К. С. Станиславского называется действие с воображаемым предметом или беспредметное действия.

Данное упражнение требует от студентов театрального заведения серьезного сосредоточения всего психофизического аппарата. Например, ученик получил задание от педагога под названием «Нитка и Иголка». Согласно требованиям, он должен отмотать часть нитки с катушки, затем взять иголку и оторванный кусок нитки, втянуть в ушко иголки и в конце упражнения завязать узелок на втянутой нитки. В начале студент берет реальную катушку ниток, отматывает определенную длину, откусывает ее зубами, потом, присматриваясь в ушко иголки, втягивает нитку и завязывает узелок на конце нитки. Казалось бы, что тут особенного? Иголка и нитка, взял и втянул.

Однако, когда студент работает с реальными предметами данная задача легко выполнима, но когда это же упражнение студент исполняет с виртуальными предметами, то есть с воображаемыми, они, предметы, образно говоря, плывут в руках исполнителя. То не тот размер катушки по объему, которую обозначает студент в своей руке, то не та длина нитки, и вообще так слаженное действие с реальными предметами, выполненное ранее, вдруг замедляется по темпу, по ритму, и руки исполнителя бездейственно застывают в пространстве, потому что ученик вспоминает, что делать дальше, не имея реального предмета в руках, а на лице исполнителя появляется растерянность, то есть зажим.

О чем говорит приведенный пример. Он ярко подчеркивает, тот факт, что элементы актерского мастерства взаимосвязаны, и один элемент вытекает из другого. Если мы работаем над элементом актерского мастерства – сценическое внимание, то данное упражнение одновременно помогает овладеть и другим элементом - релаксацией или мышечной свободой.

Только тщательное повторение действия с реальными, а затем виртуальными предметами, частое чередование одного действия за другим дает возможность обучающимся через определенный промежуток времени стать свободным, точным в своих действиях и убедительным в работе с воображаемым предметом, что и должно происходить со всеми обучающимися, получающими образование в театральной школе по актерскому мастерству.

Конечно, постоянный механический тренинг на энергетивном уровне укрепляет веру студентов в своих действиях, поскольку это упражнение развивает центральную нервную систему, и нейроны, прорастая в нужном направлении, формируют новообразования нервной сети, тем самым забрасывая в подсознание точную память выполненных движений ранее. И тогда действие исполнителя происходит уже на само регулируемом и автоматизированном процессах, как у Станиславского «от сознательного к подсознательному».

Пропустив важнейший тренинг, связанный с выполнением упражнений с воображаемым предметом, студент лишается рождения внутренних механизмов новообразования нервной сети, связанных на нейронном уровне, появление которых без всяких сомнений способствуют получению

профессиональных навыков в актерском искусстве. Прав К. С. Станиславский «тренинг и муштра»* основа актерской театральной школы.

Безусловно, театральные педагоги в учебных заведениях в процессе обучения должны тщательно прорабатывать со студентами все элементы актерского мастерства, но в современной театральной школе во вновь образовавшихся высших учебных заведениях со специализацией «Артист театра и кино» даже не упоминают об элементах актерского мастерства, не говоря уже о том, чтобы учить будущих артистов детальному освоению этих важнейших составляющих, которые помогают актеру создавать в перспективе сценический художественный образ.

Руководители курса, как правило, в начале набора, просматривая абитуриентов, уже предварительно отбирают учеников, ориентируясь персонально на будущую постановку. Мастер курса в своем воображении имеет своё субъективное представление о просмотренном ранее в театре, например, спектакля «Ромео и Джульетта». Он пытается сформировать курс под конкретную пьесу и намечает с новым актерским составом просто копирование постановки, не обучая студентов всем важнейшим элементам мастерства актера, на которые делал упор сам К. С. Станиславский и его многочисленные ученики.

Подобный подход к обучению будущего актера в современной театральной школе, на наш взгляд, можно охарактеризовать, как систему примитивного «натаскивания» исполнителя на роль. Напомним, что подобный прием был хорошо усвоен в советское время на базе народных театров в районных домах культуры. Проще говоря, этот прием обучения можно охарактеризовать, как самодеятельность. Некоторые педагоги по мастерству актера не занимаются детальной проработкой элементов актерского мастерства с будущим артистом. Они, как правило, начинают учебный процесс, с чтения драматургической основы, работают со студентом сразу на базе пьесы, где обычно присутствует один «голый» текст персонажей. А такой прием, как способ погружения в образ, в предлагаемые обстоятельства пьесы и роли отсутствует. При таком подходе к обучению можно смело констатировать, что исполнитель будет автоматически повторять текст, не проникая в глубину внутреннего переживания своего героя. Подобная практика сводит все к формальному обозначению действия исполнителем, а не к органичному проживанию роли.

*Станиславский – работа актера над собой М. из-во известия с. 112.

В этом случае следует напомнить высказывание русского актёра Михаила Семеновича Щепкина, стоявшего у истоков реалистической школы театра. Он указывал на необходимость подчинения всего творческого процесса общей идее, требовал от актера пристального внимания к окружающей действительности, то есть к предлагаемым обстоятельствам. Он говорил, что актер должен не копировать жизнь, а вникать «в душу роли», влезать, так сказать, «в кожу действующего лица», добиваться перевоплощения в сценическом образе*

В то же время Щепкин настаивал на всестороннем осмыслении исполнителем творческих задач, возникающих в процессе работы над ролью, на тщательной отделке всех ее деталей. Только в этом случае, по мнению Щепкина, на сцене появится человек, живой «не только одним телом», но и «головой и сердцем».**

Впоследствии на базе театральной практики, в том числе записок М. С. Щепкина и была создана система Станиславского.

Следует подчеркнуть, что пропустив важный пласт в освоении элементов мастерства актера, педагог невольно подталкивает студента к неосознанному, фальшивому действию сценического героя, к неорганичному проживанию роли. Просто дать текст роли и заставить формально выучить ее – задача, несомненно, простая по сравнению с детальной профессиональной проработкой каждого элемента мастерства актера.

Таким образом, необходимо понять, что для органичного проживания героя на сцене современная театральная школа должна ориентироваться на тщательную проработку всех элементов актерского мастерства, которое сформулировал К. С. Станиславский в своем уникальном труде «Работа актера над собой».

Литература

1. *Жинкин Н. И.* Механизмы речи Н. И. Жинкин М. Из-во педнаук, 1958-270 с.
2. *Станиславский К. С.* Работа актера над собой М. из-во Известия 2002-367 с.
3. Записки. Письма. Современники о Щепкине М. 1952-277 с.
4. *Записки. Письма. Современники о М. С. Щепкине. М. 1952 с 243-245.
5. **Записки. Письма. Современники о М. С. Щепкине. М. 1952 с. 250-251.