

УЧЕБНЫЙ СПЕКТАКЛЬ КАК СИСТЕМА ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ТРЕХ АВТОРОВ

Печкурова Лилия Семеновна, доцент кафедры театрального искусства, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: panteevat2008@rambler.ru

Григорьянц Татьяна Александровна, кандидат культурологии, доцент, профессор кафедры театрального искусства, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: panteevat2008@rambler.ru

Итогом постижения всех специальных дисциплин и профессиональных навыков в театральной школе как для артистов, так и для режиссеров является учебный спектакль. Именно в нем отражаются и выражаются не только полученные в школе знания и умения, но и концептуальная направленность режиссера любительского театра. Учебный спектакль, также как постановка в профессиональном театре, представляет собой взаимодействие трех самостоятельно существующих текстов: драматургического, режиссерского, актерского, каждый из которых имеет своего автора и является оригинальным. Литера-

турная основа учебного спектакля определяется многими факторами. Она является первоначальным импульсом к рождению художественного образа спектакля, который организуется и материализуется режиссером – автором в определенных выразительных средствах, количество, «качество» и место которых зависит от практического опыта постановщика, его таланта, способности определять необходимость присутствия того или иного элемента. Для начинающего режиссера представляется непростым определение принципа соединения и воплощения предполагаемых выразительных художественных составляющих постановки. Качество реализации актерского текста (сценического) во многом зависит от качества профессиональной подготовки и воспитания исполнителей, от их умения существовать в творческом ансамбле.

Ключевые слова: театр, учебный спектакль, драматургия, режиссерское решение, художественный образ спектакля, актерский текст.

A TRAINING PLAY AS A SISTEM OF INTERACTION OF THE THREE AUTHORS

Pechkurova Liliya Semenovna, Associate Professor of Department of Art of Theatre, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: panteevat2008@rambler.ru

Grigoryants Tatyana Aleksandrovna, PhD in Culturology, Associate Professor, Professor of Department of Art of Theatre, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: panteevat2008@rambler.ru

The result of the understanding and comprehending of all special disciplines and professional practical knowledge of the theatrical school for both, the actors and for the directors, is a training play. Not only the obtained in the school knowledge and skill, but also conceptual directivity of the director of an amateur theater are reflected and expressed in it. A training play, as any play in the professional theater, is interaction of three independently existing texts: dramatic, producer, and actor's, each of these texts is original and has its own author. The literary basis of a training play is determined by many different factors. It is initial pulse to the generation of the art means and art image of the play, which is organized and materializes by director – by the author in the specific expressive means, a quantity, “quality” and place which depends on the practical experience of producer, his talent, professionally able to determine the need for the presence of one or another element. There are many different art means: music, painting, plasticity, choreography and many others. It is not easy to determine the principle of connection and embodiment of assumed expressive art components for the beginning director. It is a complex professional task. The quality of the realization of actor's text (stage) depends on quality of professional preparation and training of performers, on their skill to exist in a creative ensemble.

Keywords: theatre, educational play, dramaturgy, producer decision, artistic image of the play, actor text.

Искусство театра – уникально благодаря своей синтетической природе. Оно представляет собой сочетание всех возможных явлений художественного мира – от различных литературных жанров до танца и цирка, пантомимы; от вокала до акробатики; от живописи и скульптуры до музыки и кино. Подобное разнообразие и количество элементов представляет сложность в их организации, но, при этом, позволяет представить жизнь человека многогранной и многоликой, существу-

ющей не только в плане материально-бытовом и социальном, но и способной открыть богатства чувственно-эмоционального мира.

Базой для обучения и воспитания будущих артистов и режиссеров является театральная школа, место, где студенты не только получают навыки и умения будущей профессии, но и имеют возможность для закрепления и реализации полученных знаний. Учебный спектакль – один из вариантов воплощения накопленного опыта,

в котором знания и навыки одного предмета подобно звеньям цепи последовательно соединяются с другими дисциплинами от урока к уроку.

Будущие руководители театральных любительских театров и режиссеры ставят учебные спектакли и сдают их как итоговые работы, которые помогают обучающимся в обретении своего собственного (оригинального) алгоритма постижения (понимания) всех внутренних и внешних обстоятельств как отдельной роли, ее истории и места в сценической версии, так и всего спектакля.

Студенты, начинающие работать над учебным спектаклем, должны знать, что мысль режиссера всегда материальна, поскольку главным его выразительным средством является действие, видимое действие, понимаемое зрителем. Материализация идеи происходит в процессе формирования и определения решения сценического «повествования». Способ организации отношений между драматургическим произведением и действием на сцене, на наш взгляд, субъективен и может рассматриваться как проявление индивидуального почерка режиссера. Значительную роль в реализации идеи постановки играет подбор музыкального материала, который «не является фоновым атрибутом». Точно подобранные музыкальные фрагменты могут выступать «как концентрат выразительности сценического произведения» [6, с. 99].

Становление любого сценического произведения, в том числе и учебной постановки, происходит в трех уровнях, которые в конечном результате – спектакле, представляют собой основание или фундамент серьезной работы. Первый уровень – литературный (определение драматургии для будущего произведения); второй – режиссерский (отбор выразительных средств для реализации замысла); третий – актерский (материализация идеи драматурга и режиссера).

Вопрос о доли участия автора – драматурга и автора-режиссера в конечном результате – спектакле всегда был актуален. Ведь основой для постановки спектакля является литературный материал – произведение драматурга, которое превращается в спектакль при помощи выразительных средств, подобранных режиссером. Про-

исходит преобразование произведения одного вида искусств в другой. Литература, реализуясь через художественный образ спектакля, становится самостоятельной художественной целостностью, но в другой природе. Современный исследователь А. В. Гулыга, изучающий условия и процесс рождения художественной реальности спектакля, пришел к заключению, что любое «художественное произведение представляет собой систему образных знаков, но это уникальная, глубоко личная система, поддающаяся воспроизведению только как целое. Неповторимы и сами знаки, создаваемые художником, и их сочетания» [2, с. 161]. Режиссерское и актерское обращение к зрителю в отличие от литературного обращения – многоканально: оно происходит одновременно на нескольких уровнях и воздействует не только на сознание, но и на подсознание публики. Драматургическое произведение «растворяется» в сценической реальности, которая представляет собой определенный вид отношений между словом и изображением. Студенты, осваивающие профессию режиссера, в процессе работы над учебным спектаклем приходят к пониманию важности практических занятий по сценической речи, гриму, танцу, вокалу, сценическому движению. Ведь именно на этих дисциплинах происходит воспитание и становление того, что в театре определяется как сценическое действие. Кроме этого корректируются и выравниваются практические навыки как в сценической речи, так и в пластическом воспитании. Работая над исследованиями в области упражнений «речь в движении», выдающийся теоретик театра, профессор кафедры сценической речи Санкт-Петербургской академии театрального искусства Ю. А. Васильев отмечал, что «любые нарушения и недостатки речи заложены в жестах и движениях или отражаются в двигательной и жестовой выразительности» [1, с. 6].

Автором выразительных средств, организующих художественный образ спектакля, как уже было замечено, является режиссер-постановщик. Студенты – будущие режиссеры – сталкиваются с наличием и сочетанием достаточно большого количества составляющих выразительной основы сценического произведения. Объединение их в одно целое – задача достаточно сложная как для

профессионала, так и для начинающего. Как показывает практика, для синтеза выразительных средств на сценической площадке необходимо еще одно важное условие – принцип объединения всех предполагаемых элементов. Являясь, своеобразным организующим началом сценического произведения, режиссер определяет элементы, их соотношение и формы связей отобранных элементов в будущем спектакле или сценической композиции. И чем больше элементов различных видов искусств предполагается включить в «работу», тем сложнее задача режиссера и тем более значима его роль. Необходимо заметить, что еще во время читки пьесы режиссер, «заражаясь авторским замыслом, невольно ищет и находит в нем то, на что особенно остро, чутко откликаются его режиссерская фантазия, воля, ум, чувство» [3, с. 50].

Работа над учебным спектаклем осуществляется в несколько этапов. На первом этапе появляется идея – замысел спектакля, затем происходит отбор выразительных средств, способных наиболее точно и адекватно реализовать идею автора. Затем следует этап воплощения, лепки, материализации замысла. Здесь режиссер выступает в роли координатора и организатора действий и творческих устремлений всех, кто участвует в создании учебного спектакля. Именно режиссер в любительском театральном коллективе является автором художественного образа будущей постановки. Именно ему – режиссеру – принадлежит авторство сценического повествования, воплощающего его, режиссерский замысел.

Необходимо заметить, что в отличие от других искусств режиссерское искусство не имеет четко определенных закономерностей в системе выразительных средств. И даже если режиссер осуществляет постановку одного и того же спектакля неоднократно либо в разных коллективах, он каждый раз заново ищет новые возможности выражения, которые в большей степени соответствуют современному прочтению драматургии.

Художественный образ спектакля из конструкции, существующей на уровне идеи, постепенно материализуется в тех художественных элементах, которые в настоящий момент наиболее точно и живо передают отношение режиссера-постановщика к проблеме, заложенной в литера-

турном материале пьесы. Естественно, что здесь не может быть определенных закономерностей в выборе изобразительных средств, поскольку мысли, идеи, эмоции автора всегда индивидуальны. К тому же разные авторы и литературных произведений, и сценических рассматривают одни и те же проблемы со своих позиций, которые определяются многими факторами. Безусловно, большую роль здесь играет жизненный опыт режиссера, его принципы, мироощущение и миропонимание.

Только после того, как режиссер учебной постановки определится с художественным образом будущего спектакля, с выразительными средствами его организующими, он приступает к работе с артистами.

Актер всегда являлся самым главным «компонентом» в создании сценической жизни. Уникальность его в том, что в процессе создания художественного образа сценического произведения он одновременно является материалом, инструментом и результатом процесса – самим художественным образом роли. Важным представляется умение исполнителей создавать кантилену сценического действия, которая «не только требует от актера большой концентрации внимания на партнере... но и провоцирует на импровизацию в процессе сценического существования» [4, с. 60]. Именно ему, артисту, принадлежит авторство живого «тела» сиюминутно рождающейся сценической реальности, которая проявляется через «действия и поступки актера на сцене, внутренний монолог, непосредственность оценок актера, темпо-ритма... направленности темперамента» [3, с. 7]. Повторение жеста, рожденного в эмоциональном напряжении – невозможно, также невозможным является одинаковое проживание одного и того же сценического фрагмента в двух разных спектаклях. Большое значение для исполнителя имеет наличие профессиональной внутренней подвижности – «когда логика поведения образа легко становится логикой поведения актера, характер мышления увлекает актера своими особенностями, и фантазия актера стремительно подхватывает их и «примеряет на себя» [3, с. 32]. Известный театральный режиссер А. Арто, исследуя пространственную природу сценического произведения, утверждал, что театр должен быть

«не отражением написанного текста, не как физический образ того, что выражено в словах, а как огненная проекция всего того, что можно извлечь из жеста, слова, звука, музыки и их взаимных связей» (см. [3, с. 16]). Тем не менее, не отрицая значения литературы и признавая за ней роль основы для проявления «огненной проекции», под «проекцией» А. Арто имел в виду, прежде всего, живое, основанное на импровизации актерское существование.

Это положение актуально не только для учебных работ, но и для профессиональных постановок.

Причина заключается в том, что физической основой искусства актера является движение (внешнее и внутреннее), при помощи которого в свою очередь, режиссер конструирует действие – главный элемент сценической жизни спектакля.

Таким образом, учебные спектакли можно рассматривать, как возможность понимания и определения отношений между литературным материалом и его сценическим воплощением, между текстом пьесы и пластическим рисунком сцены, между телесными и словесными характеристиками героев.

Литература

1. Васильев Ю. А. Коррекция дикционных несовершенств и спонтанное сочинительство // Искусство и искусствоведение: теория и опыт: диалог культур: сб. науч. тр. / отв. ред. Н. Л. Прокопова. – Кемерово: Кемеров. гос. ун-т культуры и искусств, 2015. – Вып. 13. – 211 с.
2. Гулыга А. В. Эстетика в свете аксиологии. – СПб.: Алетейя, 2000. – 447 с.
3. Поляков М. Я. Поэтика. Семиотика. Теория драмы. – М.: Междунар. агентство «А.Д. & Т.», 2001. – 560 с.
4. Прокопова Н. Л. Иллюстративный подход в сценическом речевом искусстве // Искусство и искусствоведение: теория и опыт: диалог культур: сб. науч. тр. / отв. ред. Н. Л. Прокопова. – Кемерово: Кемеров. гос. ун-т культуры и искусств, 2015. – Вып. 13. – 211 с.
5. Судакова И. И. От этюда к спектаклю. Из опыта работы режиссерского факультета ГИТИСа имени А. В. Луначарского. – М.: Искусство, 1969. – 110 с.
6. Чепурина В. В. Синтез искусств в реализации творческих проектов государственной филармонии Кузбасса им. Б. Т. Штокколова (2000–2010 годы) // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2015. – № 33/1. – С. 96–103.

References

1. Vasil'ev Yu.A. Korrektsiya diktsionnykh nesovershenstv i spontannoe sochinitel'stvo [Correction of dictation imperfections and spontaneous writing]. *Iskusstvo i iskusstvovedenie. Teoriya i opyt. Dialog kul'tur. Sbornik nauchnykh trudov* [Art and art history. Theory and experience. A dialogue of cultures. A collection of scientific papers]. Ed. N.L. Prokopova. Kemerovo, Kemerovo State University of Culture and Arts Publ., 2015, iss. 13. 211 p. (In Russ.).
2. Gulyga A.V. *Estetika v svete aksiologii* [Aesthetics in axiology]. St. Petersburg, Aleteyya Publ., 2000. 447 p. (In Russ.).
3. Polyakov M.Ya. *Poetika. Semiotika. Teoriya dramy* [Poetics. Semiotics. Theory of drama]. Moscow, Mezhdunarodnoe agentstvo "A.D. & T." Publ., 2001. 560 p. (In Russ.).
4. Prokopova N. L. Illyustrativnyy podkhod v stsenicheskom rechevom iskusstve [Illustrative approach in scenic speech art]. *Iskusstvo i iskusstvovedenie. Teoriya i opyt. Dialog kul'tur. Sbornik nauchnykh trudov* [Art and art history. Theory and experience. A dialogue of cultures. A collection of scientific papers]. Ed. N.L. Prokopova. Kemerovo, Kemerovo State University of Culture and Arts Publ., 2015, iss. 13. 211 p. (In Russ.).
5. Sudakova I.I. *Ot etyuda k spektaklyu. Iz opyta raboty rezhisserskogo fakul'teta GITISa imeni A.V. Lunacharskogo* [From the sketch to the play. From the experience of the director's faculty of GITIS named after A.V. Lunacharsky]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1969. 560 p. (In Russ.).
6. Chepurina V.V. Sintez iskusstv v realizatsii tvorcheskikh projektov gosudarstvennoy filarmonii Kuzbassa im. B.T. Shtokolova (2000-2010 gody) [Synthesis of arts in the implementation of creative projects of the State Philharmonic of Kuzbass. B.T. Shtokolova (2000-2010)]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of Kemerov State University of Culture and Arts], 2015, no. 33/1, pp. 96-103. (In Russ.).