

На правах рукописи

Липцын Олег Феликсович

**ИГРОВОЙ ТЕАТР КАК МЕТОДИКА ВОСПИТАНИЯ СОВРЕМЕННОГО АКТЕРА И
РЕЖИССЕРА**

Специальность – искусствоведение

17.00.01 – театральное искусство

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени

кандидата искусствоведения

Москва

2010

**Работа выполнена на кафедре режиссуры драмы
Российской академии театрального искусства – ГИТИС**

Научный руководитель: кандидат искусствоведения,
профессор Наталья Алексеевна Зверева

Официальные оппоненты: доктор искусствоведения
Владислав Васильевич Иванов,
кандидат искусствоведения, профессор
Александр Александрович Бармак

Ведущая организация:
Школа-студия (ВУЗ) им. Вл. И. Немировича-Данченко при МХАТ им. А. П. Чехова

**Защита состоится « » _____ 2010 г. в _____ час. на заседании
диссертационного совета К 210.013.01 по присуждению ученой степени
кандидата искусствоведения Российской академии театрального искусства –
ГИТИС по адресу: 125009, Москва, Малый Кисловский пер., д. 6.**

**С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Российской академии
театрального искусства – ГИТИС.**

Автореферат разослан « » _____ 2010 г.

Ученый секретарь диссертационного совета

Е. В. Кочетова

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Идея написания этой работы возникла в процессе подготовки к публикации так называемых "карточек" - подготовительных материалов ко второй (ненаписанной) части книги М. М. Буткевича "К игровому театру". Вышедший в издательстве ГИТИСа в 2002 году и переизданный в 2005 этот трактат о театре дошел до читателя без центральной второй части, озаглавленной автором "Игра с актером". Части так и не написанной, оставленной уходящим Мастером в виде отдельных мыслей и заготовок на сотнях библиотечных карточек в надежде, что так или иначе эти идеи будут востребованы и, рано или поздно, "воссоединятся" с остальной книгой. В своей книге М.М.Буткевич рассматривает игровую природу театрального искусства, исследует игру не как бытовое понятие, а как одну из свойственных человеку и особенно художнику-творцу форм самовыражения. Поскольку долгосрочная перспектива развития театра зависит главным образом от того, каким окажется новое поколение театральных деятелей, сформировалась идея более подробного анализа игровой методики, предложенной М.М.Буткевичем, именно с точки зрения педагогических задач, выдвигаемых современной эпохой развития театра, чему и посвящена настоящая работа.

Сформулированная М.М.Буткевичем в его книге «К игровому театру» концепция организации драматического действия на основах и законах игровых взаимодействий, на наш взгляд, в полной мере отвечает вызовам времени и способна стать тем механизмом, который поможет современному театру преодолеть кризис. Но для фундаментального решения задач выхода из кризиса необходимо сформировать новую актерскую личность, для которой игровые процессы, игровая идеология будут естественным способом творчества. Нужно подготовить и воспитать режиссеров, способных организовывать эти процессы, создавая на игровых принципах театральные спектакли. Таким образом, мы приходим к вопросам внедрения игровой методики в образовательный процесс, к вопросам формирования новой творческой личности в современном театре.

С этим и связана **актуальность настоящей работы**, в рамках которой автор диссертации пытается представить методику Игрового театра как ответ на эстетические вызовы XXI столетия, как способ сохранения живого актерского искусства в эпоху массовой культуры и цифровых технологий, как обновленную методику воспитания и профессиональной подготовки молодых актеров и режиссеров. Кроме того, обучение с учетом игрового подхода позволяет лучше подготовить молодых художников сцены к предстоящей им суровой профессиональной конкуренции, работе в кино и на телевидении, а также облегчает им возможность адаптации к различным режиссерско-постановочным тенденциям и направлениям. Это значительно повышает творческие шансы при участии в разовых театральных проектах и при работе на стыке с другими формами современного искусства.

Целью представленной диссертации является применение идей и методов Игрового театра, сформулированных М.М.Буткевичем, в контексте существующей программы высшего актерского и режиссерского образования. Представляется особенно важным предложить такой подход, который обеспечит органичное внедрение игровой методики на всех этапах обучения, начиная с отбора абитуриентов, и заканчивая выпуском современных творчески состоятельных художников сцены, способных к полноценному ансамблевому творчеству.

В соответствии с этой целью в работе решаются следующие **задачи**:

- анализ основных проблем современного театрального процесса и, как результат, новых требований, предъявляемых театральному актеру и режиссеру;
- выявление игровых основ театральной идеологии К.С.Станиславского, прослеживание внутренних связей между игровым подходом и системой Станиславского, а также актерской техникой М.А.Чехова;
- определение путей применения игрового подхода в рамках существующей модели профессиональной подготовки театральных актеров и режиссеров;
- создание типологии игровой импровизации как основного способа актерского творчества и механизма профессионального тренинга в Игровом театре;

- разработка методических предложений по организации процесса обучения в режиссерско-актерских творческих мастерских.

Теоретической основой исследования служат как уже опубликованный трактат М.М.Буткевича «К игровому театру», так и подготовленные к публикации материалы главы «Игра с актером», труды К.С.Станиславского, в первую очередь, «Работа актера над собой», творческий метод М.А.Чехова, изложенный в его книге «О технике актера» и ряде статей и выступлений, теория игры, изложенная в труде Й.Хейзинги «Homo Ludens», теория и практика импровизации в изложении Ш.Дюллена по его книге «Воспоминания и заметки актера», труды А.Д.Попова, М.О.Кнебель и ряда других выдающихся деятелей и теоретиков театрального искусства. При расшифровке материалов «Карточек» М.М.Буткевича возникла необходимость обращаться к десяткам первоисточников и специальных публикаций не только в области театральной профессии, но и многих других видов искусства и науки. Идеи и мысли этих работ также серьезно повлияли на характер настоящего исследования.

Основные научные результаты проведенных исследований можно охарактеризовать следующим образом:

- проанализирован современный общественный и художественный контекст, обостривший необходимость поиска новых путей развития театрального искусства и профессиональной подготовки специалистов;
- проведен детальный анализ творческой методики Игрового театра как нового этапа развития и обновления русской реалистической традиции в условиях обостряющегося духовного кризиса, вызванного повсеместной экспансией массовой культуры;
- впервые дана подробная типология актерской импровизации как основного способа актерского творчества и как главного механизма практического освоения игровой методики;
- проведен сравнительный анализ основных элементов системы Станиславского в сопоставлении с элементами Игрового театра и сделаны выводы о путях и

способах внедрения игрового подхода в существующую педагогическую практику подготовки актеров и режиссеров;

- рассмотрены и обобщены современные требования к сценическому действию, предложены пути их реализации в Игровом театре;
- сформулированы методические предложения по внедрению игровой методики в программу обучения актеров и режиссеров.

Практическая ценность работы заключается в создании методической основы и ряда практических рекомендаций по применению игрового подхода в современной театральной педагогике. Большая часть этих исследований, приводимые в диссертации примеры, упражнения и принципы могут быть достаточно широко использованы в репетиционно-постановочной и исполнительской практике современного театра. Можно с большой долей уверенности предполагать, что настоящая работа послужит импульсом для последующих более углубленных исследований путей и способов применения игровых технологий в драматическом искусстве.

Апробация работы и внедрение. Автор этого исследования на себе испытал художественную эффективность и достоинства игровой методики, еще будучи студентом режиссерско-актерского курса М.М.Буткевича в ГИТИСе, в середине 80-х годов. Впоследствии, элементы Игрового театра были практически применены в работе над спектаклем А.А.Васильева «Шестеро персонажей в поисках автора» по пьесе Л.Пиранделло, ставшего, во многом благодаря игровому подходу, выдающимся театральным событием эпохи Перестройки. С конца 80-х годов и по настоящее время автор этой работы практически применяет и продолжает по мере сил развивать игровую методику в своей постановочной и педагогической деятельности. В результате, автором исследования осуществлен целый ряд театральных постановок (около 30-ти спектаклей и творческих проектов), некоторые из них отмечены премиями и высокой оценкой профессиональной театральной критики, проведены сотни мастер-классов и творческих лабораторий, выпущен курс магистров по специальности «Режиссура драмы» в Киевском национальном университете театра, кино и телевидения

им.Карпенко-Карого, в составе группы педагогов выпущено два актерских курса в Московском Славянском университете. По материалам «Карточек» автором опубликована научная статья "О творческом наследии М.М.Буткевича", подготовлена большая вступительная статья ко 2-му тому творческого наследия М.М.Буткевича, сделан доклад на международной практической конференции по Игровому театру в театре «Школа драматического искусства» в мае 2009 г. Автор находится в постоянном творческом контакте с целым рядом педагогов и режиссеров, использующих элементы игровой методики в своей работе как в России, так и во многих других странах мира.

Состав и структура диссертации во многом определяются первичным характером проводимых исследований и новизной поставленных научных задач. Теоретические основы Игрового театра только начинают серьезно изучаться и представленная работа является одним из первых научных трудов по этой теме. Работа состоит из введения, заключения и четырех глав основной части. Первая глава посвящена анализу общественно-эстетических предпосылок и актуальности игровой методики, вторая – сравнительному анализу ее элементов с элементами системы Станиславского, в третьей главе рассматривается типология и пути освоения игровой импровизации, четвертая фокусируется на практических предложениях по способам внедрения методики Игрового театра в существующую программу вузовского обучения актеров и режиссеров.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** излагаются причины и обстоятельства обращения к теме диссертации, дается общая характеристика и определяется значение методики Игрового театра, сформулированной М.М.Буткевичем. Здесь же перечисляются основные источники, на которые опирается игровая теория Буткевича, подчеркивается ее преемственность от художественных идей К.С.Станиславского и М.А.Чехова, излагаются причины ее возникновения и актуальности на современном этапе развития драматического искусства. Особое внимание уделяется тому факту, что за всю историю мирового театра известно лишь

несколько попыток изложить и применить на практике полноценную теорию организации драматического спектакля, которая объединяла бы не только принципы актерского творчества, но и решение постановочных задач и, главное, способы профессиональной подготовки актеров.

На педагогической составляющей, на игровой модели как методике воспитания и профессиональной подготовки актеров и режиссеров и делается главный акцент в представленной диссертации. Соискатель формулирует основные научные и практические результаты, которые ожидаются от проведения исследования, а также дает общую характеристику научной новизны представленной работы.

В **Первой главе** «Анализ проблематики и постановка задачи» подробно рассматриваются и анализируются глубокие изменения, произошедшие в России за последние два десятилетия и кардинально затронувшие психологию как творческих деятелей, так и зрителей. Автор подчеркивает, что изменения внутрипрофессиональных отношений, моральных приоритетов, способов организационно-финансового обеспечения театра и т.д., - вносят совершенно новые особенности в творческий процесс. Современному театру неотложно нужны новые формы выражения, новые способы организации спектаклей, репетиционного процесса, отношений со зрителями, - причем эти новые формы не должны огульно открещиваться от традиций, но, напротив, должны быть направлены в глубину и сущность театрального искусства. Эту непростую культурологическую миссию в состоянии выполнить только органически свойственная театру комплексная методика, возвращающая живое и непосредственное искусство театра к его источнику – к игровой стихии.

Для уточнения понятия игры в контексте театрального творчества проводится анализ феномена игры вообще, его основных свойств и отличительных качеств. В основу этой части исследования положен выдающийся труд по теории игры – работа Й.Хейзинги «Homo Ludens». В результате рассмотрения делается вывод о структурной основе игровых отношений, о том,

что понятие игры в первую очередь относится к структуре и типу взаимодействия, а потом уже к самому взаимодействию. Таким образом, осуществление игрового подхода во многом связано с вопросами структурирования художественного произведения.

В этом же разделе Первой главы рассматриваются признаки театральной игры по М.Буткевичу и сопоставляются с общими игровыми признаками. Проведенный анализ позволяет отделить театральный аспект игровых взаимодействий от бытового понимания игры, что конкретизирует профессионально-технологический характер теории Игрового театра.

Структурное понимание игры приводит к выводу о новой модели отношений между преподавателями и студентами в рамках применения игровой методики в театральной педагогике. С этой точки зрения игра – это живой, естественный, основанный на особенностях психологии современного человека способ освоения профессиональных знаний. Игровой подход особенно важен при подготовке специалистов в области художественного творчества, так как здесь затрагивается подсознание человека, тонкие и уязвимые свойства души, неподвластные непосредственному контролю и управлению, но требующие свободных, самовозбуждающихся механизмов для своей регуляции.

В целях более органичного внедрения принципов Игрового театра в образовательный процесс, автор работы предлагает пойти по пути сопоставления игровой методики с системой Станиславского и актерской техникой М.А.Чехова, выявления того, как игровой подход развивает и что вносит нового в основные элементы системы. Для проведения такого сравнительного анализа, в следующем разделе Первой главы рассматриваются и выявляются игровые основы системы Станиславского.

Автор диссертации обращается к «Работе актера над собой» и, пользуясь наблюдениями П.В.Симонова и А.М.Смелянского, выявляет в таких ключевых элементах художественного метода К.С.Станиславского, как сверхсознание, сверх- и сверх-сверхзадача, их духовно-ритуалистическую природу в противовес общепринятым психологическим толкованиям. Эти рассуждения приводят к

пониманию «двуслойности» театральной модели К.С.Станиславского, наличия в ней «вертикальной», над-сюжетной составляющей, что принципиально сближает ее с игровой моделью и ставит в прямую взаимосвязь с художественной личностью играющего актера. Таким образом, не только подтверждается гипотеза об игровой природе системы, но и многократно повышается значимость процесса профессиональной подготовки и воспитания творческой индивидуальности актера и режиссера. Отсюда вытекает одна из основных особенностей Игровой методики – она в лучших традициях русского искусства является методикой воспитательной, нацеленной на формирование личности художника, а не только его профессиональных качеств.

Импровизационность, яркая образность, активное включение творческого воображения и фантазии на всех этапах работы, структурный подход к организации спектакля и репетиций, юмор, ансамблевый принцип в решении творческих задач, «вертикальная» устремленность творческого процесса, то есть, его духовная ориентация и, наконец, воспитательная составляющая метода, направленная на формирование личности актера-художника – вот основные признаки игровой природы, столь масштабно проявляющиеся как в самой сущности системы Станиславского, так и в творческой деятельности его лучших учеников и последователей.

Прежде чем перейти к подробной сравнительной характеристике элементов системы и Игрового театра, автор считает необходимым остановиться на вопросе о комплексности игрового подхода, то есть на том широком эстетическом контексте, в котором должна рассматриваться и изучаться игровая методика. Опираясь на материал «Карточек» М.М.Буткевича, демонстрируется направленность игровой театральной модели на формирование широко образованной художественной личности, на расширение кругозора актера и режиссера, на помещение их профессии в контекст всего художественного процесса и, соответственно, на необходимость освоения ими многих смежных знаний из области искусства, да и не только искусства. Приводятся примеры обогащающего влияния на театральный процесс творческих достижений близких

театру иных видов искусства и некоторых научных открытий, среди которых особенно выделяется архитектурное творчество К.С.Мельникова, новых бруталистов, творчество кинорежиссера А.Курасава, научные принципы Н.Бора, литературное творчество А.Платонова и Л.Стерна.

Не только отдельные художественные направления, но целые культурные традиции рассматриваются Игровым театром в качестве источника свежих идей и подходов. Так, в свете принципа расширения эстетического кругозора будущих актеров и режиссеров, особый интерес представляет японское искусство. Минимализм, строгая сдержанность форм при колоссальном внутреннем драматизме, контрастная динамика и плотный, насыщенный ритм, немногословность, композиционная стройность и лаконизм, внутренний моральный кодекс, ритуалистичность и многие другие признаки японской эстетики были глубоко и сущностно восприняты, изучены и применены в теории Игрового театра. Благодаря концепции эстетического поля, становится очевидной идея общехудожественного, наднационального контекста, в котором должен ощущать себя современный художник театра.

Во **Второй главе** диссертации проводится подробный сравнительный анализ элементов системы Станиславского и механизмов Игрового театра, прослеживаются пути и возможности корреляции традиционных понятий системы с учетом игрового подхода, рассматриваются практические упражнения. В этом же разделе рассматриваются предлагаемые игровой моделью первые шаги по освоению игровой импровизации, излагается принцип «белого дракона», или чистого листа, с которого начинается подход к импровизации, проводится сопоставление и обнаруживаются принципиальные совпадения с задачами и целями первых шагов по освоению системы Станиславского.

Автор подчеркивает, что игровой подход должен закладываться уже на уровне самых первых упражнений и занятий, чтобы в подсознании студентов вырабатывалось понимание актерского дела как творческого, вдохновенного, азартного взаимодействия с партнерами на площадке, а не только лишь сухой и

серьезной работы. На занятиях Буткевича упражнения всегда предлагались либо как элемент соревнования, либо как эксперимент на возможность достижения, они возникали естественно из самой темы занятия, из процесса углубления и постижения изучаемого вопроса. Михаил Михайлович старался избегать формальной постановки задач, ему было не достаточно обращения только лишь к сознанию студента, к его рациональному опыту. На первом этапе погружения в профессию крайне важно направить еще только формирующееся (и часто, в первую очередь, на иррациональном уровне) понимание профессии в русло не столько научности, интеллектуальности и рациональности, сколько к живому коллективному творчеству, сочинительству и фантазии.

На анализе таких элементов системы, как сценическое внимание, творческое воображение, магическое «если бы», «я есмь», - автор демонстрирует совпадение внутренних сущностей этих элементов у Станиславского и Буткевича, одновременно выявляются и особенности каждого из подходов, новизна и актуальность вносимых игровой методикой предложений, их специфика и причины возникновения. Особо подчеркивается, что речь не идет о прямых внешних совпадениях, но, скорее, о внутреннем единстве, позволяющем говорить о творческом развитии игровой методикой понятий системы и путей ее применения.

В процессе такого сравнительного анализа обнаруживается глубокая внутренняя связь методики Игрового театра с идеями М.А.Чехова, изложенными в его книге «О технике актера» и, в свою очередь, берущими начало в системе Станиславского. В этой части работы уделяется особое внимание «игровой адаптации» чеховских упражнений и приемов, приводятся конкретные примеры из педагогической практики М.М.Буткевича и автора данного исследования.

Проблема сценического внимания рассматривается в контексте двойственной природы актерского творчества, его парадоксальной и противоречивой формы существования, требующей от актера одновременно подлинной искренности чувств и открытой публичности пребывания на сцене. Вводя понятие игрового поля, методика Игрового театра достигает расширения

зоны сценического внимания актера, раздвигает границы сценической реальности, добавляя к области актерского восприятия экстрасенсорные, то есть, сверхчувствительные взаимодействия.

При анализе механизма творческого воображения и путей его тренинга, подчеркивается органический, естественный характер возбуждения актерского воображения в условиях игрового подхода. Воображение продолжает выполнять важную функцию изначального ориентира на всех этапах освоения игровой методики М.М.Буткевича. В этом еще раз проявляется большое влияние на концепцию Игрового театра актерской техники М.А.Чехова. Изобретая способ репетирования актером своей роли с помощью воображения, Чехов, а за ним и Буткевич решают не только технологические, но и идеологические задачи профессионального воспитания, формируют внутреннюю, подсознательную ориентацию на образную, поэтическую составляющую актерского дела, без чего невозможно полноценное художественное творчество.

Одной из важных задач Игрового театра является сохранение иррационального зерна актерского творчества. Затрагивая механизм магического “если бы”, предложенный К.С.Станиславским, мы автоматически касаемся проблемы актерского восприятия, определяющей основную направленность художественного метода в театре. Как и в системе Станиславского, в игровой модели вопрос восприятия решается в первую очередь на уровне психофизики актера. Развивая заложенную К.С.Станиславским концепцию актерского восприятия, основанную на активном включении творческого воображения и механизме магического “если бы”, М.М.Буткевич вслед за М.А.Чеховым заостряет внимание на той дистанции, том метафизическом пространстве, которое возникает между высшим “я” актера и его “живым материалом”, то есть обыденным “я”, ответственным в момент исполнения роли за сохранение структуры, постановочной партитуры и композиции всего спектакля в целом. Взаимодействие между этими двумя сознаниями актера на сцене описывается самим М.А.Чеховым в категориях игры, азарта, радости и удовольствия, не зависимо от степени тяжести обстоятельств персонажа и вызванных этим чувств.

Автор диссертации делает вывод, что именно это, третье сознание, возникающее от взаимодействия первых двух, приписываемое уже самому создаваемому сценическому образу, – и есть игровое сознание актера.

Введенное К.С.Станиславским понятие «я есмь» сопоставляется в диссертации с понятием «акта» у Е.Гротовского, а у М.М.Буткевича обогащается теоремой Прорыва, постулирующей необходимость в определенные моменты роли выхода из всех условностей персонажа и попадания на уровень своих личных тем, в «здесь и сейчас» собственной жизни. В этих категориях соединяются пространство сцены с территорией жизни актера, когда исчезает зазор между актером и персонажем, когда на короткое время художественный образ сливается с реальностью.

Особое внимание во Второй главе диссертации уделяется двум ключевым понятиям системы – предлагаемым обстоятельствам и сценическому действию. Предлагаемые обстоятельства в Игровом театре не ограничиваются уровнем сюжета, но переходят на уровень подтекста, а потом и контекста. М.М.Буткевич убедительно и ярко показывает, как разбор пьесы на уровне подтекста уже требует от актеров чего-то большего, чем просто добросовестного выполнения сценических задач, что "искусство не может жить одной лишь всепроникающей объясненностью, без свободного, подчас даже необъяснимого самим художником (режиссером, актером) приспособления, психологического хода, решения сцены, без загадочного, кажущегося поначалу абсурдным поворота мысли, поступка, краски". Опираясь на формулировки Станиславского, Буткевич делает важнейший вывод о том, как следует понимать весь комплекс понятия предлагаемых обстоятельств, основываясь не только на тексте драматического произведения, но и на его подтексте, который в своем наиболее расширенном и полноценном толковании переходит в категорию контекста. Здесь приводится целый ряд практических примеров освоения игрового подхода на уровне подтекста и контекста пьесы и роли.

Заканчивается Вторая глава диссертации большим разделом, посвященным проблеме сценического действия. Ставшее одним из главных открытий

К.С.Станиславского, действие продолжает оставаться, пожалуй, наиболее сложным и противоречивым элементом системы. Именно по линии действия шло основное развитие идей Станиславского в XX веке, сценическое действие легло в основу метода физических действий, действенного анализа и этюдного метода. Очевидно, что в целом ряде случаев действие оказывается слишком грубым, поверхностным средством анализа драматического произведения и средством актерского исполнения, а логическая и последовательная основа действенного подхода, его “протоколизм” сводит все многообразие и непостижимость нашего бытия к ограниченному кругу осознанного и целеустремленного существования.

Развивая и уточняя понимание действия в Игровом театре, М.М.Буткевич формулирует требование достоверности сценического действия. Под достоверностью здесь нужно понимать не правдоподобие, не качественную, пусть даже и окрашенную чувством имитацию, а именно само действие как таковое, то есть, в первую очередь, действие актера-художника, а не персонажа. Отсюда очевидно следует необходимость воспитания в актере именно такого - достоверного понимания действия. Этот навык лучше всего формировать на самом начальном этапе подготовки молодого актера, на уровне освоения личностного подхода к сценическому действию, когда начинающий актер знакомится с возможностями проявления своего “я” на сцене. Но особенно важно не упустить трансформацию достоверного личностного действия в действие персонажа на этапе перехода к “я в предлагаемых обстоятельствах”. Именно в этот момент часто теряется достоверность действия, происходит формальная замена безусловного личностного поступка - условным, человеческой жизни - сюжетом. А для сохранения достоверности действия внедрение образа (обстоятельств сюжета и персонажа) не должно полностью вытеснять обстоятельств актера-человека. Условное должно скорее “наслаиваться” на безусловное, должна устанавливаться прочная художественная связь между жизнью актера-творца и миром персонажа.

Автор работы анализирует еще одно необходимое качество действия в современном театре – его парадоксальность. Утверждается, что для воспитания в

актере понимания и навыка парадоксального действия, нужно перейти от последовательного способа освоения этого важнейшего элемента театральной технологии - к игровому способу, то есть, изучать и практиковать действие как разнонаправленное поведение, протекающее одновременно и внутри и снаружи предлагаемых обстоятельств роли. Освоение парадоксального сценического действия может быть обеспечено именно за счет игровых подходов, когда одновременно существуют серьезность в восприятии предлагаемых обстоятельств роли и определенная дистанция от них, когда “правда вымысла” со-существует с “правдой реальности”. Это и есть игровая позиция, и осваиваться, изучаться она тоже должна в своей среде, в игровой стихии, по игровым правилам.

Таким образом, обнаруживается возможность альтернативы логичному и последовательному развитию действия, игровое сценическое действие становится менее предсказуемым и прогнозируемым, появляется многовариантность, действие приобретает более субъективный и сиюминутный характер, что, конечно же, не отрицает возможности строго логического и целенаправленного развития. Подчеркиваются четыре основных качества, предъявляемые действию современным театром - оно должно быть: индивидуально, уникально, эмоционально и многомерно.

В этом же разделе рассматривается структурообразующая функция сценического действия. На примерах пьес А.П.Чехова обнаруживаются новые принципы построения драмы, где действие уже не является единственным структурным элементом, возникают новые театральные конструкции. Таким образом, автор подходит к вопросу структуры сцены и спектакля в целом, «структурной» техники актерского исполнения, для освоения которой потребуются особые способы подготовки актера. Понадобится воспитать в актере умение соотносить самого себя со своим персонажем непосредственно в процессе исполнения, взаимодействовать с партнерами сразу на нескольких уровнях, сочетать действие “в” обстоятельствах роли с действием “над” сюжетом - то есть переходить на “авторский” уровень существования на сцене.

Чтобы еще яснее понять особенности игрового действия, проводится его сравнение с обычным сценическим действием. Во-первых, игровое не подменяет и не отменяет обычное, оно лишь добавляет к нему некоторые новые слои. Так, ко всем действенным задачам и устремлениям персонажа добавляется еще и действие вне поля пьесы, в более широком контексте - театра (игра с партнерами и со зрителем) и жизни (игра с самим собой, социальные аллюзии, игра с вечностью - мифологизм). Поскольку проблема действия напрямую связана с понятием конфликта, то очевидно, что особенности игрового действия будут во многом связаны с особенностями игровых конфликтов.

Игровой конфликт, помимо всех основных элементов обычного конфликта, несет в себе еще и непереносимое состязательное качество, которому присущи азарт, умение блефовать, поддразнивать противника, давить на него, иногда подтасовывать и прикидываться, и т.д. Таким образом, игровой конфликт можно представить как конфликт двухслойный, в котором наряду с условным театральным противостоянием на уровне персонажа и предлагаемых обстоятельств роли присутствует еще и безусловное соревнование на уровне театра и самой жизни. Поэтому-то и можно говорить, что игровой конфликт предоставляет возможность для смыкания театра условного с жизненно правдивым. Игровой конфликт, а вместе с ним и игровое действие как раз и позволяют соединить несоединимое, ухватить и в целости выразить тот глубокий парадокс противоречивых человеческих устремлений и чувств, который отвечает требованиям современного сценического действия и современной художественной эстетики.

Глава 3 диссертации посвящена типологии игровой импровизации. В этой главе импровизация рассматривается как основной способ существования актера в процессе обучения, в репетиционных пробах и даже в спектаклях. Здесь вновь появляется тема структуры игровой импровизации как главного элемента управления ею. Автор стремится классифицировать импровизацию по признаку ее ограничения, начиная с «белого дракона», или ничем не ограниченной

импровизации, и заканчивая самыми жесткими ограничительными условиями. Переходя от более простых структур к более сложным и овладевая на каждом этапе этого развития соответствующими импровизационными навыками, можно постепенно осваивать все более тонкие и сложные творческие задачи на пути к главной цели Игрового театра, которую М.М.Буткевич назвал “самоорганизующимся спектаклем”.

Введение структурных ограничений импровизации предлагается вести по разным направлениям: атмосфера, предметный мир, музыка, слово, появления партнера и т.д. Постепенно процесс выходит на более образные ограничительные условия, сложность и комплексность образных ограничений нарастает. Автор разделяет виды ограничений импровизационной свободы на три основные группы:

- физические ограничения,
- психологические ограничения,
- образные ограничения.

К физическим ограничениям можно отнести задаваемые позы или жесты начала и конца импровизации, договоренные заранее положения импровизирующего актера в пространстве, поиск высшей точки импровизации, ее кульминации, достижение которой может быть отмечено заранее определенным способом (например, застыванием), импровизация только с одним предметом или с произнесением только одного слова или фразы. Психологическими ограничениями могут быть предлагаемые пары эмоциональных состояний для начала и конца импровизации (например, от испуга - к негодованию, от горя - к радости и т.п.); задаваемые окраски или виды атмосфер (по способу, предложенному М.А.Чеховым в его книге “О технике актера”). Образными ограничениями могут служить произведения живописи, небольшие музыкальные отрывки, короткие поэтические сочинения, предлагаемые непосредственно перед пробой небольшие диалоги или яркие литературные описания, по прочтении которых актер вступает в импровизацию, а также театральные маски. Начинать подход к образным ограничениям

рекомендуется со стороны композиции, предлагая импровизировать с учетом триады начала-кульминации-конца. Формирование композиционного мышления является одним из важнейших принципов подготовки актера Игрового театра, подготавливает его к перспективе участия в импровизационном спектакле.

В этой части работы приводится и анализируется подробная схема изучения импровизации в рамках 4-5-ти годичной программы обучения актеров и режиссеров в вузах, предлагающая распределение видов импровизационных ограничений по семестрам. Весь процесс освоения импровизации и постепенного ее структурирования направлен на главную перспективу - импровизационный спектакль, путь к которому лежит через овладение возможностью импровизировать отдельную сцену, акт и всю пьесу в целом.

Отдельный раздел Третьей главы посвящен особенностям обработки событий в структурированных игровых импровизациях. Понятие события предлагается вводить через уже известную из более ранних импровизаций триаду начала-кульминации-конца, сопоставляя ее с тремя основными событиями пьесы, сцены или этюда - завязки, кульминации и развязки. Таким образом, к понятию события студенты будут подходить естественно и практически, на собственном импровизационном опыте ощутив органичность композиционной триады и теперь связав ее с триадой основных событий. В импровизациях на событие важнейшим моментом для импровизатора является выбор хода, который в этом случае становится игровой оценкой события. Общеизвестно, что оценка события является одним из наиболее критических моментов существования на сцене и поэтому особенно подвержена штампам и формальному восприятию. В противовес этому, игровая модель открывает перед зрителем “кухню” актерского восприятия, переводя его в напряженное внутреннее действие совершения выбора. Актер, принимающий решение, выбирающий ход, не пытается имитировать свою оценку события, не предъявляет зрителю тот или иной готовый результат, но позволяет ему присутствовать при активном внутреннем процессе

выбора последующего действия, дает возможность наблюдать процесс перехода от сценического события к сценическому действию.

Постепенное усложнение актерской импровизации, идущее по пути нарастания структурных ограничений, неизбежно приводит к идее импровизационного спектакля, то есть, театрального представления, созданного на основе драматического произведения и реализующего это произведение на сцене, главным образом, с помощью техники актерской импровизации. Это позволяет, с одной стороны, полноценно отражать все основные события и образы пьесы и при этом сохранять значительную степень художественной свободы актеров, участвующих в спектакле. Таким образом, импровизация из способа актерского тренажа и репетирования превращается в особую художественную технику исполнения (актерского творчества), обеспечивающую неповторимые эстетические качества театрального произведения, соответствующие духу и эстетическим требованиям современной эпохи.

В последующих разделах Третьей главы рассматриваются две главные фазы импровизации – процесс восприятия и процесс выражения. Автор подчеркивает особое значение, которое Игровой театр придает именно первой фазе импровизации - восприятию, в отличие от существовавшего до сих пор понимания импровизации как в первую очередь действия. Игровому восприятию свойственны те же качества, которые присущи игре вообще - дуализм, параллельность, соединение реальных фактов с игровыми (условными) обстоятельствами, жесткое оберегание правил игры (обстоятельств игры) и т.д.

В этой связи рассматриваются импровизации с театральными масками как один из наиболее ярких и эффективных приемов тренинга в освоении игрового восприятия. Импровизационная работа с лицевыми масками естественным образом перетекает в импровизации с маской на все тело (включая костюм, фигуру, манеру поведения, способ речи, походку и т.п.) с последующим подключением психологических особенностей масочного персонажа (темперамента, профессиональных и личностных качеств, социального типажа и т.д.). Особая важность работы с маской для Игрового театра объясняется тем, что

этот процесс вырабатывает у актера навык внезапного вхождения и выхода из маски, возможности входа и выхода из роли в любой момент.

В отдельном разделе главы рассматривается роль и способы импровизационной работы при игровом освоении текста пьесы. В Игровом театре слово и текст теряют свою абсолютную функцию и становятся материалом игры. Словом вертят, его выворачивают наизнанку, отслаивают от него смысл, им прикрывают скрытые намерения, используют его звучание и ритмы как музыку, словами перебрасываются, доводят до автоматизма и, наконец, обнаруживают функцию слова в том, чтобы подготовить бессловесную кульминацию сцены или эпизода, выявить и подчеркнуть молчание на сцене, подвести и заострить паузу.

Завершается Третья глава разделом о перспективах импровизационного спектакля, то есть, о тщательно подготовленной, сложно структурированной и профессионально освоенной импровизации на основе целой пьесы. В самой концепции импровизационного спектакля как конечной цели Игрового театра заключается принципиально новая перспектива, выдвигаются новые требования к современному театральному творчеству. В первую очередь, новизна этих требований относится к главной фигуре театрального процесса - актеру, который из талантливой и дисциплинированной исполнителя постановочного замысла должен превратиться в полноценного творца-импровизатора. Самих же зрителей эта концепция переводит из наблюдателей-ценителей искусства в азартных болельщиков, свидетелей неповторимого чуда творения, переживающих как за судьбу этого творения, так и за самого актера-творца. Таким образом становится очевидно, что в игровой модели М.Буткевича импровизация является главным ключом, основным технологическим приемом творческого исследования, репетирувания, тренинга и даже существования актера в спектакле.

В заключительной, **Четвертой главе** диссертации автор подводит итоги своего исследования и выдвигает ряд методологических предложений по способам внедрения игровой методики в практику театрального обучения. Отмечается, что сложившаяся на режиссерском факультете ГИТИСа традиция

совместного воспитания актеров и режиссеров в рамках одного курса, одной творческой мастерской, отвечает основной тенденции современного развития драматического искусства - формированию самоуправляемого актера и, как результат, самоорганизующегося спектакля. Подчеркивается, что игровые идеи должны прививаться именно как культура, то есть, в первую очередь, на микроуровне, на уровне подсознания, традиций, способов и форм существования. Игровые отношения в творческом процессе должны становиться естественной и привычной средой для начинающих актеров и постепенно вытеснять сухую научность, излишнюю серьезность и затеоретизированность из процесса обучения актерской профессии. И лишь на более поздних этапах, на 3-4 курсах, имеет смысл вводить и подробно разъяснять теорию игровых взаимодействий, более осознанно овладевать такими элементами, как игровое действие, среда игры, контекст предлагаемых обстоятельств и др. Нельзя забывать, что в основе актерского творчества, самого явления актерства лежит процесс переживания и сопереживания - сложное и крайне важное психофизическое явление, на котором зиждется русская театральная традиция и в сочетании с которым только и возможно полноценное осуществление игрового подхода.

Важную роль в воспитании особого типа личности игрового актера выполняет "расширение общекультурного ландшафта", в который вписывается театральное искусство. Без этого невозможно осознанное и полноценное овладение игровым подходом. Не только театр как вид искусства, но и человек, занимающийся театром, должен ощущать свою непосредственную связь с природным пространством и историческим временем, то есть, понимать и познавать театр как синтетическое искусство многообразных форм, глубоко и сущностно связанное со всеми другими видами художественной деятельности, с одной стороны, и бытовой культурой, традициями и обрядами своего народа, с другой стороны. В идеале актер должен видеть и понимать свою роль и спектакль в целом не только как историю, сюжет и часть жизни, не только в виде набора событий и действий по осуществлению сценических задач, но и как игровую структуру, то есть, композицию из различных игровых элементов. Проходя через

эти элементы, взаимодействуя с партнерами, зрителями и своим собственным миром, актер реализует свои творческие устремления, создает современные художественные образы и отвечает на вызовы как окружающей его реальности, так и собственного воображения.

Автор предлагает разделить процесс освоения игровой методики на два основных этапа – подсознательный и сознательный, приблизительно соответствующие по срокам первой и второй половине четырехгодичной программы обучения. На примере работы с театральной маской рассматриваются принципы такого двухэтапного освоения игрового подхода. О значении маски в игровом мировоззрении Буткевича красноречиво говорит тот факт, что высшим мастерством игрового актера Михаил Михайлович считал умение быстро и полноценно менять маски, а в самих переходах от одной маски к другой, в сбрасывании актером маски на сцене видел одно из самых мощных выразительных средств Игрового театра.

В заключительной части главы предлагаются пути расширения театральной идеологии студентов, практического их ознакомления с разнообразием существующих подходов, школ и форм актерского творчества. Особо подчеркивается важность задач ансамблевого воспитания, которые также необходимо решать в процессе обучения режиссерско-актерского курса. Студенты должны получить вкус и навык ансамблевого существования в театре, именно в этом состоит одно из главных достоинств и сложностей искусства театра.

В **Заключении** диссертационной работы обобщаются и формулируются роль и функции игрового подхода в образовательном процессе, поясняется значение и уникальность игровой методики, подтверждается ее новизна и эффективность. Актуальность и востребованность игровой модели на современном этапе развития театра состоит еще и в том, что театр со всей очевидностью нуждается в обновлении, в повышении своей зрелищности, в более активном использовании таких уникальных качеств драматического искусства, как непосредственность контакта со зрителем, неповторимость живого творческого акта на сцене,

“штучность” этого вида искусства. Все эти качества, хоть и состоят в очевидном противоречии с “массовым” характером искусства, тем не менее очень выгодно соотносятся с ним по принципу дополнительности, то есть по факту нехватки этих явлений в современном культурном пространстве.

Автор уделяет особое внимание тому, что сам процесс обучения и освоения актерского мастерства должен проходить в игровой среде, в среде пропитанной духом творческой состязательности, неожиданности и риска, эксперимента и парадоксальности, многовариантности и азарта, со здоровым ощущением опасности и удовольствия от такой учебы. Только через саму игру, через пребывание и активное участие в ней, можно постичь те элементы и технику, которые предлагает Игровой театр. Завершая работу, автор диссертации возвращается к роли и значению личности педагога-мастера для воспитания нового поколения актеров и режиссеров, отдает должное высокому мастерству и подвижничеству Михаила Михайловича Буткевича, создавшего теорию Игрового театра и воплощавшего ее в жизнь всем своим творчеством и личным примером.

Основные положения диссертации опубликованы:

- 1) в изданиях, рекомендованных ВАК Министерства образования и науки РФ - «О творческом наследии М.М.Буткевича» - в журнале «Театр-Живопись-Кино-Музыка», №4, 2008 – 1,5 п.л.;
- 2) в других изданиях – вступительная статья «Что такое эта книга?» ко 2-му тому творческого наследия М.Буткевича «К игровому театру» в 2-х томах, составители и редакторы А.Живова и О.Липцын, М., ГИТИС, 2010 – 2 п.л.