

Санкт-Петербургская государственная академия театрального  
искусства

Факультет драматического искусства  
Кафедра основ актерского мастерства

Е.Р. Ганелин  
Н.В. Бочкарева

## **От упражнения – к спектаклю**

Санкт-Петербург  
2004

## Введение.

Любой человек, хотя бы однажды побывавший в театре, может составить свое представление о том, что же он там видел. В зависимости от вкуса и интеллекта, суждения о сути происходящего на сцене, бывают самые разные. Приведем лишь некоторые, подслушанные нами в театральных фойе или прочитанные в критических обзорах. И умудренные долгой беспокойной жизнью в искусстве экзальтированные дамы-театроведы и хулиганствующие школяры, под конвоем учителей ведомые в храм искусства, постоянно обогащают свое и наше понимание театра: “артист создал незабываемый образ”, “изобразил чисто - по жизни...”, “представил на сцене”, “воплотил”, “донес мысль”, “отразил всю гамму противоречивых чувств”, “сыграл реально”, “рванул страсти в клочья”, “доставил эстетическое удовлетворение” и так далее...

Каждый актер десятки раз слышал еще и не такие отзывы о собственной работе. Зритель спешит поделиться своими ощущениями от увиденного и делает это в той форме, которая ему ближе, доступнее, не слишком подбирая выражения, давая волю эмоциям; поэтому чаще всего можно столкнуться с такими оценками, которые легче всего можно свести к формуле “понравилось, – не понравилось”. А учтем при этом, что живем то мы не где-то, а в России, поэтому, уж если понравилось, - то яростно, на всю жизнь, а если нет... На нет и суда нет. Неприязнь и осуждение...

...и зритель прав! Все, что мы делаем на сцене – зеркальное отражение (увеличение, искажение, уменьшение, – по сути, то же самое) того, что происходит в мире зрителей – нашей повседневной жизни, где мы уже не разделены линией рампы, магическим Порогом сцены, а стоим плечом к плечу на автобусных остановках, толпимся на базарах, шелестим в метро страницами сегодняшних газет, горячо влюб-

ляемся и искренне ненавидим... Мы, актеры, - сценическое отражение зрителя, и он вправе быть довольным или недовольным сходством, по крайней мере. Зритель вправе надеяться на то, что люди на сцене, которым он сопереживает в зале, наделены всем тем, что может быть им узнаваемо. Очень точно высказался на эту тему петербургский артист Андрей Ургант: “Эта пьеса – из марсианской жизни, и марсианам она понравится... может быть.” Понятно, он имел в виду надуманность, заумность пьесы, над которой иронизировал, ее абсолютную непригодность к “употреблению” ни артистом – ни зрителем.

Зритель – существо, по сути, очень доверчивое и признательное. Видя в том, что делает на сцене актер что-то очень знакомое, может быть забытое им самим, но родное и понятное, зритель начинает доверять происходящему безгранично и с удовольствием отдает себя во власть Актеру. Михаил Чехов любил говорить о великом чуде узнаваемости происходящего на сцене применительно звездам тогдашней Александринки: “Незабываемыми учителями были для меня актеры. Александрийского театра Варламов, Давыдов, Стрельская и вся плеяда русских театральных гениев того времени. Я поражался тем чудесам, которые они творили на сцене. Когда фигура Варламова или Давыдова появлялась на сцене, я, как и всякий зритель, вдруг каким-то непостижимым образом угадывал вперед всю жизнь, всю судьбу героя. Еще не было произнесено ни одного слова со сцены, но зритель уже встречал Варламова, Давыдова, Далматова, Стрельскую смехом, слезами, негодованием, восторгом, состраданием, гневом! Силой своего дарования они делали зрителя прозорливцем. И все, что видел и слышал зритель потом, следя за их игрой в течение вечера, все вызвало в душе его чувство: “да, да, я так и предвидел, так это и должно было быть!” И никогда не изображали эти чародеи образ данной роли только. В их исполнении это всегда был прообраз таких людей, таких душ, таких переживаний человеческих. Их “несчастный” герой

заставлял содрогаться зрителя от того, что раскрывалось перед ним как человеческое страдание вообще. Оно, как обертон в музыке, витало около них. А их юмор? Ни Варламов, ни Стрельская, ни Давыдов не смешили публику текстом автора, как это делают современные актеры, принимая смех зрителя на свой счет. Они заставляли смеяться тому душевному состоянию, в которое приводили себя, в то время как текст автора они произносили легко и свободно. Их души становились смешными, независимо от текста”<sup>1</sup>.

Вот тут-то и приходят на ум высокие слова Станиславского об актере – “властители человеческих душ”! Остается лишь с горечью констатировать, что сегодня они звучат несколько старомодно, что ли, - ломоносовским “высоким штилем”, не соответствуя тому месту, которое занимает театральное искусство в современном российском обществе. Хотя и здесь не все так безнадежно. В жизнь каждого из нас вошли и занимают важное место такие явления театрального искусства и родственного ему кино, которые и определить то трудно, но они с нами - каждый день, и мы уже не в состоянии никак отделить их от себя, - настолько прочно “поселились” они в наших головах: Штирлиц – Мюллер, Винни-Пух, Остап Бендер, Василий Иванович, Петр I, да мало ли еще “артисто-персонажей? Кто это? Персонажи, придуманные авторами или всеми любимые Симонов, Броневой, Тихонов, Юрский, или Леонов? А чего стоит феномен “Шурика” (артист Александр Демьяненко). С экрана прямо в наши квартиры вошел персонаж, настолько всеми узнанный и принятый, как свой, почти родственник, что дальнейшая актерская судьба артиста до сих пор носит на себе отпечаток пресловутого “Шурика”: “Гляди, Шурик следователя играет!” – делятся новостью соседи, не задумываясь слишком о том, что роль следователя в теледетективе или очередную премьеру в театре Комедии играет все-таки не “Шурик”, а прекрасный и, кстати, очень раз-

---

<sup>1</sup> Михаил Чехов. Литературное наследие. Т 1. М. Искусство. 1986. С. 163.

ноплановый А. Демьяненко. Убедительный пример того, как роль может “поглотить” актера целиком, и грандиозный успех в ней актера освящается именем роли.

## Глава I.

Первые шаги молодого актера... Первые удачные упражнения в аудитории и первые провалы на глазах товарищей, божественный трепет перед выходом на сцену Учебного театра на Моховой, первые аплодисменты... Об этом мы и хотели бы поговорить. Поговорить на языке профессиональном, распространенном в довольно узкой среде актеров, режиссеров, театральных педагогов. Язык этот суховат и не приемлет выражений, распространенных в среде театральных критиков и журналистов. В нем нет “духовной сущности образа”, “яркой палитры чувственных красок”, зато есть собственная логика, словарь, подчас довольно яркий и неожиданный, и знакомство с ним, само по себе, может представить некий интерес для людей небезразличных к нашему ремеслу. На этом языке говорят актеры на репетициях, на нем они думают часто и в повседневной жизни, “примеряя” те или иные жизненные ситуации на себя, наблюдая за окружающими, стараясь уловить черты собеседника, накопить тот багаж, который помогает в работе над ролью... А вот это и есть – самое главное! Самый трудный вопрос для любого артиста, – что он делает на сцене? Что составляет саму суть профессии? Кем чувствует себя человек, переступая порог сцены, – принцем датским по имени Гамлет, только что потерявшим любимого отца, или артистом первой категории Петровым со скромным “окладом жалованья” и “больным квартирным вопросом”? Мнений на этот счет в актерском мире примерно столько же, сколько и у зрителей. И только в одном все актеры едины, пожалуй, – каждый актер играет на сцене и эта “игра” составляет важнейшую

часть его жизни. Без нее никто не представляет своего существования в профессии... На этом единство взглядов и заканчивается. Бесчисленные театральные школы и направления в драматическом искусстве трактуют эту тему по-своему, даже чисто теоретически не сходясь ни на йоту, ни в одном элементе, составляющем понятие роли. Чтобы не совсем погрязнуть в пучине теоретических рассуждений стоит обратиться к самым первым шагам на сцене, которые каждый из нас совершал еще в детстве. Именно каждый, потому что мы не знаем ни одного человека, который не читал бы наизусть в школе стихи или не читал бы по ролям отрывки из “Горя от ума” на уроках литературы. Многие участвовали в школьной самодеятельности, а наиболее подверженные “театральному вирусу” после уроков проводили дни и ночи напролет в народных театрах и драматических студиях. Особым шиком считалось попасть в элитные детские самодеятельные театры, такие как Театр юношеского творчества Дворца пионеров им. Жданова, Народный театр юного зрителя Выборгского дворца культуры, Театр-клуб “Суббота” и еще два-три коллектива. Увлечение театром носило характер эпидемический, о чем свидетельствует статистика конкурсов при поступлении в Театральный институт: в год, когда оба автора этой книги поступали в Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии, а было это в 1976-ом, на одно “женское”, актерское место претендовало около 300 “Ермоловых”, а на одно мужское – примерно 150 “Москвиных”.

Вспоминая школьные годы, понимаешь, что от многих “двоек” и “колов” по разным предметам нас спасали нехитрые, но действенные доводы: “Репетиция в Народном театре вчера поздно кончилась, а мы готовим спектакль на городской конкурс...” И учителя верили! А если и не верили, то, все равно, прощали, потому что занятия драматическим искусством, успехи в нем необыкновенно поощрялись, и каждый доморощенный талант был вправе рассчитывать на уважение одноклас-

сников и учителей и на снисхождение по геометрии... Такова, видимо, традиция восприятия театра, как общественного института в нашей стране, что и поныне, когда поддержка со стороны государственных, а, тем более, негосударственных организаций свелась к нулю, а, порой, и приобрела характер явного противодействия (отъем помещений, закрытие многих государственных профессиональных и любительских коллективов, студий, чудовищно-первобытная нищета театральной школы и т. п.). Несмотря на все трудности, нравственные позиции, занимаемые театром в обществе не ослабли, особенно в Петербурге. Наперекор начальственному принижению роли театра в духовной жизни города, как и прежде, зритель ходит в любимые им театры, прекрасно ориентируется в эстетической ценности городской афиши, разбирается в тонкостях, отличающих стиль театра им. В.Ф. Комиссаржевской от, скажем, художественного направления театра им. Ленсовета или БДТ.

Говоря о “театральном детстве”, в смысле взаимоотношений актера и роли, хотелось бы вспомнить о “первом шаге в искусстве”, который очень типичен и показателен для всех, кто стал актером или принимал участие в работе самодеятельного театра: - Когда я (Е.Г.)<sup>2</sup> учился во втором классе, директор школы вызвала моего одноклассника и меня в свой кабинет и необыкновенно торжественно заявила, что мы с ним выбраны ею для исполнения рассказа А.П. Чехова “Хирургия” и я буду играть дьячка Вонмигласова, а моему приятелю предстоит стать фельдшером Курятиным. Рассказ мы должны показать для участников городской учительской конференции, текст мы должны выучить с учительницей русского языка, а режиссировать будет сама директриса. Работать мы стали в этот же день. Учительница русского, дама преклонного возраста и очень мудрая, разучивая с нами текст, показала, как должен, по ее мнению, говорить дьячок, а

---

<sup>2</sup> Е.Г. – здесь и далее Евгений Ганелин

как фельдшер. При этом она стала даже немного “окать”, так как это делали в старину и произносила текст по ролям с очень понравившимися нам интонациями. Но повторить все именно так, как мы услышали, никак не удавалось. Нам было очень неловко обоим, и мой приятель запротестовал: “Это они так говорят, а мы-то с Ганелиным – не они, нам только текст надо рассказать за них!” Я тут же согласился с ним, тем более, что всем известно: без бородки и креста дьячков не бывает, а если фельдшер, как нам объяснили, – почти доктор, то у него должен быть белый халат и красный крест, который мы видели в кино “Айболит – 66”... Словом, требовалось уже режиссерское вмешательство, поскольку учительница нам сказала еще, что рвать зубы – больно, а у меня к этому времени уже выпало несколько молочных, и это было совсем не больно, а потом, с чего это я должен бояться Лешку Новикова, когда я не слабее его, а даже толще?... Мы оба искренне не понимали, что от нас хотят. Директриса, надо отдать ей должное многое понимала, если не в режиссуре, то в педагогике. Она спросила, понравился ли нам рассказ, и что мы из него поняли. Рассказ неплохой, - согласились мы, но поняли его, прямо скажем, не до конца... Полчаса прошло в объяснении силы чеховской сатиры в деле обличения социального неравенства и провинциальной бездуховности былых времен с примерами из жизни наших бабушек и дедушек, и мы вышли из кабинета просветленными: я понял, что надо научиться креститься, смешно кричать и корчить рожи, когда Лешка будет делать вид, что лезет ко мне в рот, а он понял, что надо громко кричать и шататься, потому что пьяные, так уверяла директор, всегда ругаются и шатаются. Главное, в чем мы были абсолютно согласны с нашим режиссером, заключалось в костюме и гриме: я был облачен в черный рабочий халат, одетый задом наперед, берет, за неимением шапочки дьячка, на грудь мне повесили большой крест, вырезанный из картона, гуашью нарисовали усы и бородку. Моего партнера одели тоже



соответственно и для большего художественного обобщения в руки дали стетоскоп из медкабинета, а в карман сунули пустую бутылку из-под вина. Мы убедились в полном соответствии своего облика с нашими о нем представлениями и абсолютно успокоились. Репетируя рассказ, и полагая себя уже его персонажами, на что ясно указывало зеркало в директорском кабинете, мы старались теперь играть “по-смешнее”: падать, садясь на стул, кричать высоким противным звуком, крестясь, “нечаянно” разбивать бутылку с “карболкой”, стоящую на столе... Через пару недель активных репетиций состоялся концерт, на котором мы имели бешеный успех. Даже старшеклассники еще долго после него уважительно дразнили нас “дьячком” и “пьяницей”, безоговорочно признавая наш “талант”.

Мы уверены, что первые сценические опыты всех актеров во многом сходны с описанными выше. С каким восторгом следит ребенок за руками матери, которая дома на швейной машинке строчит костюм зайчика для новогоднего праздника! Сколько надежды и предвкушения в его глазенках, когда кто-то из домашних примеряет на него шапочку с “заячьими” ушками... Наконец, папа торжественно и очень серьезно рисует гуашью или фломастером типично “заячий” нос и усики. Бабушка и дедушка умильно бормочут: “Ах, ты – наш зайнышка!”,... и одним артистом в мире становится больше. Счастливый дитя больше не любимый Саша или Эдик, а зайчик, именно зайчик! Он поджимает ручки-лапки, становится на цыпочки и радостно прыгает по квартире, представляя себя...

Иронизируя по поводу их наивности, нелепости, постараемся не забыть самого главного: своего первого ощущения от прикосновения к роли, звука чужих слов, которые предназначено произнести со сцены тебе, и только тебе. И, если не кривить душой, то, пожалуй, мы с вами сойдемся во мнении, что главные вопросы, встающие перед любым исполнителем, независимо от опыта, возраста и мировоззрения, за-

ключаются в том, что значит – сыграть роль, как стать “другим” человеком, и надо ли им становиться? Для людей, не связанных с театром, эти вопросы не кажутся существенными, ибо им не приходится отвечать на них ежедневно. Актеру же приходится отвечать на них ежедневно и делать это не только теоретически, но и практически. Трудность заключается еще и в том, что приблизительность в ответах неприемлема, не то, что на сцене, даже в репетициях. Зритель, который платит деньги, ждет от актера совершенного произведения, пусть маленького, но открытия в знаниях о себе и других. Работу актера можно сравнить с настройкой бинокля: нечеткий фокус смазывает изображение, вызывает раздражение у смотрящего. Может быть, вы уже никогда в жизни не встретитесь с человеком, пришедшим сегодня в зрительный зал, и он навсегда унесет с собой впечатление от вашей игры в исполняемой роли. Думаем, что большинству актеров далеко не безразлично, каким станет это впечатление; умение подарить частицу себя другим людям через роль, которую играешь – подлинная радость профессии и одновременно главное ее испытание.

Что значит – выйти на сцену? Что такое роль? Как ее играть? Задача не с двумя неизвестными, а с сотнями, тысячами. На эту тему написаны тысячи книг, этим вопросам посвящали свои творения крупнейшие философы и историки, специалисты в области эстетики и поэты: Аристотель и Буало, Пушкин и Гоголь, Фрейд, да мало ли еще кто... Тем не менее, каждое поколение актеров ищет свои подходы к этой теме, практически решает стоящие перед ним вопросы. Наверно невозможно изобрести какой-то универсальный метод, пользуясь которым, можно, как волшебным ключиком “открывать” любую роль. Очень важно понять, что, сталкиваясь со всякой новой пьесой и ролью, артист применяет самые разные способы, чтобы раскрыть ее, примерить на себя, наконец, сыграть то, что он хочет. Все это часто напоминает поиски черной кошки в темной огромной комнате. Разница

с известным философским афоризмом только в одном: кошка в комнате есть, и искать ее не напрасный труд! Труд очень непростой, порой мучительный, далеко не всегда ведущий к успеху. Как в известной актерской присказке: “Актеры долго репетировали, у них ничего вначале не выходило, а вот спектакль получился... плохой”. “ Это и есть, кстати, нормальный ход актерской жизни – настоящие удачи редки, их ждут годами, бывает и дольше, но всякий “живой” актер, который не останавливается в постоянном творческом “битье головой о стену” удостоивается хоть раз в жизни высшей профессиональной награды – вдохновенной тишины зрительного зала, признательно внимающего ему, как оракулу... Пусть – мгновенье, но Славы, славы, сотворенной актером из “ничего”, из великого “действия” Театра...

Возвращаясь к разговору о поиске, в котором вечно находится актер, мы хотели бы сказать, что наша цель – облегчить этот процесс, дать не универсальный метод, а некоторые рекомендации, которые могут помочь актеру выработать навыки, необходимые в работе над ролью. Может быть, это будет тот фонарик, без которого и не отыскать ту самую черную кошку в темной комнате? Хотелось бы в это верить. Русский театр, театр “переживания” во все времена относил перевоплощение к величайшей актерской доблести. “Способность полного перевоплощения всегда была для меня признаком таланта, дара Божия в актере. Она в высшей степени свойственна русскому актеру. Но придет время, когда и западный актер поймет, как бедно живет он на подмостках сцены, всю жизнь, изображая самого себя. Скажут: а Чарли Чаплин? А Грок? Да, если вы обладаете их гением, если вы можете создать такой же фантастический образ, способный передавать все бесконечное разнообразие человеческих переживаний, какой создали Грок и Чаплин, - играйте всю свою жизнь одно и то же, тогда хвала вам и честь, тогда никто не осудит вас”<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Михаил Чехов. Литературное наследие. М.: Искусство, 1986.-Т.1.-С. 255-256

В годы нашего студенчества не очень-то принято было гримироваться, тщательно работать с костюмом, уделять много внимания внешней характерности. Занятия по гриму стояли в неписаной студенческой “табели о рангах” не на последнем месте, конечно, - последним делом считалась гражданская оборона, однако, они пользовались уважением немногим более. Главным достоинством выхода на сцену считалось умение сказать “правду” о той жизни, которой мы все жили, бросить вызов общественному лицемерию, власти, произнести те единственные слова, в которые веришь по-настоящему, в которых выражены идеалы глубокого гуманизма, завещанные мыслителями-шестидесятниками, а не бравурный казенный оптимизм с налетом идиотизма, вбиваемый в головы очередному поколению строителей коммунизма. Удавалось это сделать далеко не всегда, власти нечасто выпускали на широкую аудиторию драматургию и произведения литературы, несущие в себе не то, что оппозиционность по отношению к себе, но даже и намек на свободную мысль. Если что-то прорывалось к зрителю, то спектакли выходили буквально истерзанные цензурными купюрами, ножницами партбюро и прочих общественных радетелей за наши души. Вспомнить хотя бы знаменитый спектакль Семена Спивака по пьесе Л. Разумовской “Дорогая Елена Сергеевна” в Театре им. Ленинского Комсомола в Ленинграде, вышедший уже на закате эпохи незабвенного Леонида Ильича Брежнева. Около года понадобилось режиссеру Спиваку, чтобы “охмурить” хотя бы комсомольское начальство города, почти подпольно показать прогон спектакля на какой-то очередной загородной конференции творческой молодежи, тем самым как бы “легализовать” его. Количество сдач спектакля разным худсоветам сейчас уже и не упомнить. Придирки и “исправления” сейчас кажутся даже забавными: не стоит советской учительнице слушать пластинки с песнями Б. Окуджавы, финал с самоубийством Елены Сергеевны не “тянет” на нужный, жизнеутверждающий, присутствующий

нашему обществу победившего социализма, не надо педалировать тему жестокости в среде современных подростков, поскольку “нетипично это” и прочее... Тогда, в самый расцвет “застоя”, такие “советы” чаще всего означали запрет спектакля и крупные неприятности для его создателей. Мы прекрасно помним, как не по дням, а по часам “старел” Спивак, что предпринимал покойный Геннадий Опорков, главный режиссер театра, его директор Леонид Надилов, чтобы спасти и этот, уже “кастрированный” вариант для сцены, хотя бы для Малой. Помним мы и оглушительный успех спектакля, ставшего символом вольного слова восьмидесятых годов на ленинградской сцене.

В таких условиях, естественно, главным становился вопрос “что сказать”, а не “как сказать”, имея в виду тему нашего разговора. Роль в те годы строилась более на публицистической заостренности мысли, нежели на тщательном исследовании и воссоздании характера. Это точно соответствовало запросам времени, зритель жадно внимал любому “честному” слову, произносимому со сцены, старался уловить тот особый подтекст “эзопова” языка на котором говорили актеры. А они и режиссеры умудрялись превратить самые “безобидные” слова пустяковых пьес в мощные обличительные речи, направленные против господствовавшей идеологии. Недаром в профессиональный жаргон прочно вошли понятия: “играть, держа фигу в кармане”, или “котлету за пазухой”. Это значило, что за текстом часто стоял абсолютно противоположный смысл, который угадывался в пластическом поведении исполнителя, его интонационной интерпретации роли. Удивительным искусством говорить одно, а подразумевать другое многие поколения советских актеров овладели виртуозно. Умение играть «вторым или третьим планом» присуще нашему театру в самой высокой степени. Конечно, последователям К. С. Станиславского есть, чем гордиться в этом смысле - подтекст, «подводное течение», по выражению самого основоположника, всегда были в центре внимания дея-

телей советского театра. Достаточно привести пример Московского Театра на Таганке, властителя дум поколения шестидесятников. Основанный Ю. Любимовым во многом на принципах Б. Брехта, театр освоил искусство подтекста таким образом, что и Телефонная Книга в постановке Юрия Петровича могла бы иметь ярко выраженное, поэтически-возвышенное «антисоветское» звучание. Мастер воспитал целую труппу, блистательно владеющую словом, живой парадоксальной мыслью: В. Высоцкий, В. Золотухин, А. Демидова, В. Смехов и другие актеры с легкостью и точно «взрывали» текст изнутри и вкладывали в наши головы то его содержание, о котором мы, зрители, и не подозревали. То же самое, с известными оговорками, можно отнести и к еще одному символу поколения - московскому «Современнику», на спектакли которого публика собиралась, как на тайную вечерю, полузапрещенную сходку, испытывая чувства причастности к почти что нелегальной деятельности...

Наиболее полно эта тенденция в актерском искусстве обнажилась в первые «перестроечные» годы. В драматургии середины 80-х годов все уже было тщательно подготовлено к тому, чтобы на сцене появились трибуны-публицисты, открыто проповедующие «новую правду» жизни, «бросающие горячие угли» в души зрителей. «Знаковым» произведением, в этом смысле, стала драматическая трилогия А. Володина, жанрово охарактеризованная самим автором, как «детектив каменного века». Это пьесы: «Две стрелы», «Ящерица», «Выухоль». Все персонажи этих произведений из якобы первобытной жизни были носителями абсолютно современных зрителю конкретных общественных идей, и публику нисколько не сбивали с толку их костюмы из звериных шкур и допотопные луки и стрелы в их руках. Аллюзия господствовала, царила на сцене, завораживая нас идеалами доброты, общечеловеческих ценностей.

Собственно в “перестроечные” годы отпала необходимость даже в этой аллюзии, в привязке персонажей к какой-то бытовой или исторической правде на сцене.

Очевидно, что при таком положении вещей, идеи “строительства” характера, глубокой проработки линии поведения персонажа, углубленное занятие характерностью не слишком занимали актерские умы и души в те годы. Напротив, реакцией на мхатовский стиль 40-50 годов с его “настоящими” лесами на сцене и тоннами грима, бород и усов на лицах немолодых актеров, играющих мальчиков и девочек, стало неприятие “бытового” театра, поиск возможности поэтически выразить свою “незагримированную” душу в широких рамках нового “условного” искусства, неотягощенного грузом бытового правдоподобия. Не будем лукавить, мы не слышали призывов “сбросить Станиславского с корабля современности”, но признаем, что более него нас интересовали уроки М. Чехова и опыты Е. Гротовского, открывавшие, как казалось, совершенно новые горизонты профессии и привлекавшие творческую молодежь прежде всего их “не совсем разрешенностью” в тогдашней советской театральной педагогике. Любопытно вспомнить, как с выходом в свет в серии “Литературное наследие” двухтомника воспоминаний и писем М. Чехова, театральная богема устроила настоящую охоту за ним. Цены на черном рынке были в 5-6 раз выше номинальных. Ажиотаж был повальный. Пришла мода на упражнения по методу Чехова. Целые самодеятельные коллективы объявляли себя адептами этого метода и, не разобравшись в его сути, с порога отвергали традиционные ценности школы драматического мастерства. Все это происходило в годы, когда среди нас находилось еще много людей, не только видевших живого М. Чехова на сцене, но и работавших с ним и знающих все, что связано с его именем, не понаслышке. Но это не очень интересовало новообращенных, их более привлекала возможность выделиться, противопоставить себя офици-

альной школе, прикрывшись именами Гротовского, Арто, Чехова, других деятелей театра, не слишком-то жалуемых властями. Нужно отметить, что еще один всплеск интереса к методу М. Чехова пришелся на начало и середину 90 годов и, на этот раз не был обусловлен соображениями конъюнктуры. В условиях политической свободы у людей Театра появилась возможность открыто “исповедовать” любые театральные “веры”. Оказалось, что на Западе школа М. Чехова не только не забыта, но и переживает период расцвета. Русские артисты, интересующиеся развитием национальной театральной школы, принимают активное участие в деле осмысления и развития метода М. Чехова. В работе Международной Школы М. Чехова принимают и принимали участие С. Юрский, О. Ефремов, другие “могикане” русского Театра. Мне, Е. Ганелину, посчастливилось побывать на Третьей Международной Школе М. Чехова, работа которой проходила в августе 1995 года под Лондоном.

Собралось более 200 студентов и преподавателей со всего мира. Под студентами мы имеем в виду профессиональных актеров и режиссеров, желающих углубить свои представления о школе Чехова и развить практические навыки по его методу. Стоит сказать, что, познакомившись с работой многих классов (и, соответственно, преподавателей) мы пришли к выводу, что значительная их часть, если не сказать большинство, не представляют никакого интереса не только для профессионалов Театра и студентов театральных учебных заведений, но и для любого думающего человека вообще. “Шаманство” – так можно охарактеризовать, да еще в самой мягкой форме, то, чем промышляют многие театральные, с позволения сказать, педагоги. Медитация, паратеатр, духовное возрождение на основе вегетарианства, антропософский подход к творчеству по системе Рудольфа Штайнера, - вот лишь некоторые из тем, предложенных профессиональным актерам, собравшимся со всего Света для того, чтобы по-



знакомиться хотя бы с основами метода Михаила Чехова, пройти практический курс упражнений, описанный в его книгах и нашедший множество приверженцев в театральных учебных центрах разных стран...

Не стану утомлять читателей рассказами о том, что явилось нашим изумленным глазам на многих открытых уроках этого мастер-класса, ибо это, безусловно, скомпрометирует саму идею в глазах любого здравомыслящего человека. Приведу лишь один пример:

Польский педагог Мариуш Орский, ранее служивший администратором школы Е. Гротовского, проводил показательные занятия по медитации. На большой поляне, имевшей форму чаши, поздним вечером собрались зрители. Мы все сидели по краям “чаши”, оставив всю ее середину для группы, собиравшейся медитировать. Было довольно холодно, поэтому публика предусмотрительно прихватила с собой теплые вещи, а наиболее догадливые из актерской братии взяли с собой шерстяные одеяла. Стоит сказать, что в программе мастер-класса это показательное занятие было обозначено еще с первых дней занятий, вокруг необычности и сильного эмоционального воздействия зрелища ходило немало слухов, и народу собралось больше 150 человек, почти все актеры и преподаватели, свободные в тот вечер от собственных занятий.

Около полутора десятка студийцев Орского, большую часть которых составляли молоденькие девушки, под звуки барабана появились на поляне слабо освещенной костерком посередине и парой факелов по краям. “Корифей” группы, молодой парень задавал ритм движений, под которые группа перемещалась по поляне и что-то негромко вскрикивала. Если попытаться найти в нашей жизни какие-то аналогии с тем, что происходило на поляне, то можно было сравнить это с медленным грустным хороводом, который довольно меланхолично сворачивался в круг, выпрямлялся фронтом, двигался в диаго-

наль и т. д. У большинства “танцующих” глаза были почему-то полузакрыты. По команде “корифея” группа села в разомкнутый с одной стороны круг. Ритм барабана стал более агрессивным. Группа начала издавать общий “мычащий” звук, постепенно переросший в устойчивый гул. Студийцы, сидящие на земле со скрещенными ногами, “гудели” уже минут пять. Надо сказать, что взиравшая на все это публика пребывала в некотором недоумении по поводу смысла происходящего. Недоумение усилилось после того, как участники по одному, а затем попарно стали ползать по мокрой от вечерней росы траве и издавать глубокие стоны, которые чаще всего сопровождают наиболее интимные моменты нашей жизни. Сидящие и лежащие на холодной земле, перепачкавшиеся росой вперемешку с травой и грязью молоденькие симпатичные девушки вызвали глубокое сочувствие. В одной из пауз между стонами и ударами барабана наш сосед англичанин, кутаясь в свое одеяло, довольно громко вздохнул и сказал, обращаясь к нам: “Господи! А ведь им еще рожать и рожать...” Мы “прыснули”, другие соседи, услышав эту фразу, исполненную простой житейской мудрости, посмеиваясь, стали передавать ее по рядам зрителей. Чувство здравого смысла проснулось во всех смотрящих это действо. Народ потихоньку сворачивал свои одеяла и расходился. Медитация закончилась... Любопытно, что на следующий день большинство присутствовавших обсуждали только один вопрос: что, собственно, преследовала вчерашняя медитация, почему так необходимо мычать ночью на холодной земле? На официальном диспуте этот вопрос задавали и самому Орскому, но тот уклончиво ответил, что это не зрелище, во-первых, и не театр, во-вторых, а, к тому же, он и не надеялся, что суть медитации окажется доступной многим. При этом он клятвенно уверил всех, что именно такой подход к воспитанию внутренних импульсов актера он обнаружил у М. Чехова. Мы оставляем за собой право верить в то, что метод М. Чехова глубоко духовен и основывается на

безграничной вере в творческие силы, заложенные в душе и теле артиста, на поиске их выражения во имя зрителя, стремящегося постичь сокровенный смысл действия, рождаемого на сцене. То же, чему мы были свидетелями, называется “шаманством”, псевдопогружением в себя, групповым бдением, портящим нервную систему актеров. Это, с точки зрения нравственной, а с профессиональной - это есть чистое шарлатанство, прикрывающее педагогическое бесплодие разговорами о “новых формах”. Авторы привели этот пример для того, чтобы подчеркнуть, что в настоящее время, когда многовариантность педагогических методов стала нормой, традиционные споры о приоритетах того или иного метода стали еще жарче и острее. Кроме вполне добропорядочных и квалифицированных педагогов, исповедующих тот или иной метод подготовки актера, на место под “педагогическим солнцем” претендуют люди, исповедующие довольно спорные педагогические принципы, а чаще всего, вовсе их не имеющие. Поэтому падение престижа русской театральной школы стало очевидным не только для профессионалов, но и для всех любителей Театра, и, что самое неприятное – для абитуриентов, каждый год осаждающих высшие театральные учебные заведения, в надежде пополнить собою актерскую братию. Надо заметить, что в последние годы поток желающих отнюдь не иссяк, но былого ажиотажа уже нет и в помине. Еще одно печальное наблюдение: студенты и вчерашние выпускники театральных ВУЗов в последнее время все меньше и меньше доверяют опыту преподавателей и в своих опытах основываются на собственной интуиции, а чаще всего, достаточно самонадеянно “изобретают велосипед”. Ломается сама традиция преемственности актерских поколений, их живой связи.

Здесь необходимо коснуться темы настолько важной, настолько и деликатной. Доверие ученика к учителю формируется на основе авторитета последнего. Учитель закладывает в ученика не просто набор

профессиональных навыков, гарантирующий определенный “техминимум”, а прививает ему особый, только ему присущий взгляд на все то, что составляет понятие сути профессии. Иными словами, театральное “мировоззрение” закладывается в юном возрасте, оно во многом определяет и дальнейшее развитие личности артиста. Как же трудно “удержать” то глубокое и внутренне выстраданное понимание дела при постоянном столкновении с так называемыми “культурными ценностями”, потоками льющимися с экранов кинотеатров, телевизоров, разносимыми радиоэфиром. Популярность актеров сделанная благодаря “раскрутке”, шальные гонорары от криминальных хозяев кино – шоу – бизнеса, “общедоступность”, граничащая с серостью, коммерческий успех любой ценой, - вот те Сциллы и Харибды, миновать которые без потерь удастся далеко не каждому юному дарованию, переступающему порог Театральной школы. Горевать по этому поводу бессмысленно, но отдавать себе отчет, что ныне серьезная театральная школа может существовать лишь вопреки обстоятельствам, наперекор многим современным веяниям, необходимо. В этом смысле следует только приветствовать здоровый консерватизм, который призван сохранить нравственные и профессиональные основы русской исполнительской школы, которая пользуется непререкаемым авторитетом во всем мире и по сию пору. “Мы должны смириться с тем, что создание театра – дело необычайно трудное, потому что из всех способов выражения сценическое искусство, видимо, самое бескомпромиссное или должно быть таковым, если оно используется по назначению: театр беспощаден, на сцене нельзя ошибиться, нельзя потратить впустую ни одной минуты. Роман не потеряет читателя, если тот пропустит несколько страниц или даже глав; аудитория, которая на мгновение утратит интерес к тому, что ее только что занимало, может быть потеряна безвозвратно. Два часа – ничтожный срок и целая вечность; умение использовать два часа зрительского времени –

очень тонкое искусство”.<sup>4</sup> Это очень жесткое замечание Питера Брука, кстати, всегда живо интересовавшегося методом Станиславского, наследием Мейерхольда и русским театральным искусством в целом, очень показательно. “Живой” Театр не рождается на пустом месте, его появление, развитие, поражения и победы связаны со школой, остановиться в постижении которой – значит обречь себя на профессиональную “духоту”, штампы и творческое бесплодие. Тогда актера не спасут и наработанные приемы игры, почетные звания и прочное положение в труппе какого-нибудь академического театра. Для сцены он будет просто потерян...

Ни один нормальный актер, прошедший институт или театральное училище, никогда не скажет, по какой “системе” он играет или какой театральной школы он придерживается, Мейерхольда или М. Чехова, Вахтангова или А. Арто. Подавляющее большинство актеров, не обозленных на бога или судьбу, ответят, что закончили курс Иванова, Петрова или Сидорова в таком-то институте или академии. Им и в голову не придет причислять себя к апологетам того или иного великого имени. Между тем, несмотря на все издержки и кризисы, именно в России чудом сохранилась традиция преемственности школы. До сих пор золотой фонд нашей театральной педагогики составляют люди, учившиеся если не у самих Станиславского и Мейерхольда, то у их соратников, учеников, людей близко знавших самую суть их работы не понаслышке, а имеющих практическое представление о “золотом веке” русского – советского театра. Жива еще традиция, когда Мастер не просто воспитывает студентов, но одновременно готовит себе преемника, духовного наследника, не просто владеющего навыком использования тех или иных упражнений, но и способного обогатить школу своим современным опытом, своим видением предмета. Недаром каждое новое поколение актеров бережно хранит передаваемые из

---

<sup>4</sup> Питер Брук. Пустое пространство. Перевод с английского. М. 1976, с. 65

уст в уста рассказы, байки, смешные случаи, высказывания из жизни “отцов-основателей”. В этом не столько присущая актерам тяга к иронии и насмешке, сколько приобщение к сокровенным секретам цеха, знак причастности к клану. Трудно объяснить, что это такое без примера. Поэтому позволим себе привести такой пример.

Кафедру сценического движения в долгие годы возглавлял легендарный Иван Эдмундович Кох, педагог, создавший ленинградскую школу сценического движения, выдающийся теоретик, оставивший после себя десятки печатных трудов, включая “Рукопашный бой в окопе” и блестящий практик. На его занятия считали за счастье попасть самые известные актеры и режиссеры мира. Великолепная выправка и прекрасные манеры, точное и глубокое владение методикой и просто старческая мудрость уживались в нем с необыкновенно острым и ехидным языком. При всем том, Иван Эдмундович, будучи человеком старой закалки, относился к телесным наказаниям скорее положительно, нежели отрицательно, и большинству студентов, довелось отведать пару раз ударов его палки, на которую он опирался в последние годы, и которую весь театральный Ленинград благоговейно окрестил “палочкой Коха”. Его кредо было добиться точного, осмысленного жеста, но жеста широкого, “не от локтя, а от плеча”, потому что голова - на плечах, а не ниже, прибавлял он. Бывало, прибавлял кое-что и покрепче, давая понять, что его предмет не терпит приблизительности и бездумного школярского отношения. А уж показы его были воплощением совершенства. Никогда не забудем, как глубокий старец, тихо дремавший, как нам казалось, в своем кресле, встрепенулся, с юмором попросил “поднять его, подвести к какой-нибудь “бабе” и сыграть простенький вальсок”. Никогда, ни до – ни после мы не видели такого строгого и, вместе с тем грациозного вальса. И. Кох, не предупреждая партнершу, пошел “левым” вальсом, исполняемым с левой ноги, да так быстро, что бедной студентке ничего не оставалось, как пытаться

не испортить своему “кавалеру” этот мощный вальсовый полет. Нечего и говорить – авторитет И. Коха был, да и остается абсолютно непререкаемым. Иван Эдмундович оставил после себя преемника, который, “подхватив” школу и, блистательно владея методикой и практическими навыками работы, внес в нее столько личного, что в последние годы его имя стало необыкновенно популярным в актерской среде города. Стоит кому-то из актеров сказать: “Вчера в СТД видел Учителя...”, и все прекрасно понимают – речь идет о Кирилле Николаевиче Черноземове. Этот выпускник школы фабрично-заводского ученичества, разгильдяй-матершинник в детстве и бурной юности, как он себя характеризовал сам, со временем превратился в крупнейшего специалиста в области Театра в самом широком смысле этого слова. Трудно назвать ту область театрального дела, включая пантомиму и оперное искусство, в которой Учитель не проявил бы себя практически и выдающимся образом. Ему принадлежит очень простая, с виду, не необыкновенно плодотворная мысль, - проверять тот или иной театрально – педагогический опыт с точки зрения его высокой духовной насыщенности. Говоря о технической, исполнительской стороне этого опыта, Учитель неизменно прибавлял с присущим только ему “юмором обреченных”: “...не беда, - ошибемся, нас поправят!” Пользовался этот человек среди студентов и актеров города непререкаемым авторитетом, недаром нет в Театральной академии курса, где бы ни нашелся специалист по пародиям на Черноземова, на его острые, как бритва, мини – приговоры виденным им спектаклям, отдельным деятелям сцены, иногда целым театрам. Жаль, что никто не записывал его высказывания, которые по глубине, точности и афористичности представляют собой целый особый жанр театральной критики.

Этим примером хотелось подчеркнуть, что преемственность – одна из самых ценных традиций нашей школы, ниточка, которая

должно “свободно виться”, чтобы потом не пришлось мучительно связывать ее в узелки, восстанавливая утерянное и забытое.

Не будем более превозносить достоинства нашей и без того всемирно известной школы драматического искусства – они очевидны, однако, не позабудем и правила, которым справедливо руководствуются многие поколения русских актеров: “Умеешь сам – научи другого!”

## Глава II.

В театре на протяжении нескольких столетий сложилась традиция помещать актера на некотором расстоянии от зрителей, на специальной замкнутой с трех сторон площадке, украшенной декорациями, освещать актеров особым образом, раскрашивать ему лицо, увеличивать его рост и все это для того, чтобы убедить невежественную публику в том, что он избранник божий, и его искусство священно. Что это, форма выражения нашей почтительности? Или мы просто боимся, что вблизи при полном свете публика увидит нечто, чего она не должна видеть? Сегодня мы показываем на сцене суррогаты. Но мы вновь почувствовали, что Священный театр нам необходим. Так где же его искать? На небе или на земле?<sup>5</sup>

Питер Брук.

Театральная педагогика во всем мире сталкивается с двумя, присущими всем школам и направлениям главными проблемами: как подготовить начинающего актера к профессиональной деятельности и

---

<sup>5</sup> Питер Брук. Пустое пространство. М. 1976. С.114.



как уберечь актера – практика от побочных воздействий профессии, уничтожающих ее творческую суть? Каждое направление театральной мысли, если оно серьезно и творчески состоятельно, несомненно, имеет свои подходы к решению этих вопросов. Русская театральная школа имеет огромный опыт не только воспитания актера, но поддержания в нем способности к творческому росту на протяжении всей творческой биографии, но ныне этот опыт мало обобщается, анализируется. Педагоги, в силу разных причин, действуют достаточно разобщенно, мало контактируют между собой. Практически замерли публичные дискуссии по вопросам актерского мастерства, “каждый кулик хвалит свое болото”... И, в самом деле, не превратилась бы наша школа в подобие болота, не овладела бы всеми нами удобная идея обреченности попыток изменить ситуацию в нашем деле к лучшему...

Мне, (Е.Г.), в жизни отчаянно повезло. Мало того, что удалось поступить в ЛГИТМИК в период заката его расцвета и “погреться в лучах заходящего солнца”, частые гастроли давали возможность увидеть, как учат и учатся в других городах и странах, к каким стилям драматической школы тяготеют актеры и зрители разных стран. Я выступал в Lee Stasberg Theater Institute в Нью-Йорке и беседовал с его вдовой Энн Страсберг, присутствовал на показательных уроках Жана-Луи Барро, видел упражнения и разминку артистов японского Театра Ноо, спектакли Йозефа Шайны и Анатолия Васильева... Часто встречался с людьми не столь известными, но не менее интересными, словом, впечатлений накопилось столько, что, со временем появилась потребность их осмыслить, систематизировать и поделиться ими со всеми, кому интересно театральное дело в самых разных его проявлениях. Кроме того, хотелось бы заметить, что коллеги, с которыми мы работали бок-о-бок в разных театрах, всегда представляли для меня огромный интерес не только в смысле профессиональном, но и чисто человеческом. Нравственные ценности, исповедуемые старика-

ми-актерами, с которыми довелось столкнуться в театре им. Ленинского Комсомола, да и не только в нем, поразили нас своей безупречной чистотой и преданностью делу. В смысле карьеры эти люди добились немногого, такое было время, но то, как они жили и работали – один из главных уроков актерского мастерства, полученных нами в жизни. С уважением и любовью хотим привести некоторые фамилии: Д.С. Бессонов, И.И. Лейрер, М.К. Девяткин, Д.М. Вольперт, А.А. Шестаков...

Авторы убеждены, что очень важную роль в воспитании актера играет сама структура занятия, то, на каких методических принципах оно построено. Любой урок, вспомним школу, только тогда запоминается, приносит пользу, если ученик переключает свое внимание с того, что его окружало за стенами аудитории на изучаемый предмет. Чем быстрее он погружается в суть темы – тем продуктивнее процесс учебы.

Это в полной мере относится и к репетициям в театре и, особенно, в кино. Трудно добиваться результата от человека, не готового к процессу работы, не понимающего ее настоящей цели. Если перед студентом или актером не стоят истинно творческие задачи, если сам процесс исполнения роли сводится к банальной “халтуре”, построенной по принципу “отговорил буквы и – свободен”, то сам разговор о совершенствовании в профессии не имеет под собой почвы. Вот и пример такой “работы”: до сих пор трудно без содрогания вспоминать свое участие в пресловутой “Белоснежке и семи гномах”, около тридцати лет без перерыва шедшей на сцене театра им. Ленинского Комсомола в Ленинграде, но, по своим художественным достоинствам явно не тянувшей на лавры таких спектаклей-долгожителей, как “Принцесса Турандот” в театре им. Вахтангова. “Белоснежкой” всегда делали “план по детскому зрителю”, не заботясь более ни о чем. В спектакль, поставленный в 1962 году, мы, молодые актеры, только что за-

кончившие институт, попали в 1981 году, когда сменилось уже по 3-4 исполнителя каждой роли. Вводы осуществлялись почти всегда в “пожарном” порядке, часто по причине очередного запоя очередного “гнома”. Вводами занимались только дежурные режиссеры, часто ни разу не видевшие спектакль. К этому времени уже никто в театре не знал канонического текста пьесы, так как каждый из двух составов “гномов”, соответственно четырнадцати актеров, был, в свою очередь, введен на роль своим предшественником, произносившим со сцены уже далеко не то, что предполагали авторы инсценировки. Обращаться к экземпляру пьесы было опасно, так как никто в театре уже не мог сказать, что в ней было изменено создателями постановки в 1962 году, кроме того, сам текст, написанный О. Табаковым, как полукапустник, безнадежно устарел за двадцать лет. Все знали только реплики, после которых должна была включаться фонограмма и приблизительный сюжет...

Вот и представьте себе настроение и “вдохновенность” актера, которому предстояло через полтора часа впервые в жизни выйти на сцену в этом произведении! Репетиция превращалась в полную профанацию: актер не знал, зачем он нужен на сцене, его коллеги толком не знали, что делают они сами. Все знали лишь одно: “гномов” должно быть ровно семь и имя каждого из них соответствует названию одного из дней недели. Всем вменялось в обязанность надеть на голову грязную тесемку с прикрепленными к ней жиденькими волосками, изображавшую бороду, и нарумянить нос и щеки. Иных творческих задач не ставилось...

Актеры, прикрывая свое незнание и усталость от этого, с позволения сказать, спектакля начинали безудержно “хохмить”, несли “отсебятину”, ерничали.

Особым шиком среди нас считалось не дать сказать вводимому на первом спектакле ни одного слова из его роли, произнести все по-

воротные реплики за него. Прекрасно помним некоторые “перлы” “гномов” тогдашних времен. Вместо текста : “Братья гномы! К нам в тайник провалился дракон...”, один из “гномов” возглашал: “Братия! К нам в тайник провалился Ящур...”, и его виз-а-ви в припадке ветеринарного ужаса вопил: “Ребята! Уводи корову!”. Вместо восторга по поводу того, что добро победило зло и “у нас не будет больше голода и войны”, обалдевшие родители слышали: “Ура, у нас на острове не будет больше инфляции и коррупции!”...

Стыдно вспоминать, стыдно было участвовать в такой вот детской сказочке... Называлось это все “производственная необходимость”, а вспоминать об этом горько и больно, ибо на таких “спектаклях” планомерно и довольно быстро уничтожались сами нравственные и творческие основы профессии, бережно привитые вчерашним выпускникам институтскими педагогами, нашей школой драматического искусства.

Сама атмосфера аудиторной работы, если она подлинно творческая, заставляет студента по-особому вести себя даже вне аудитории. Недаром традиционно студенты ведут себя абсолютно по-разному рядом с классами разных Мастеров. Наивысшая собранность и атмосфера готовности к уроку у одного класса, и разухабистое пение, гора окурков на полу и анекдоты “с душком” и во весь голос у другого класса. Конечно, мы не провозглашаем академическую сухость нормой студенческого поведения, еще и в актерской среде. Речь идет об уважении к тому делу, которому мы учимся и учим, к окружающим и к себе, в конечном итоге.

Как показывает практика, профессиональный подход к каждому занятию может достигаться разными способами. Незабвенный А.И. Кацман настраивал своих студентов на плодотворную работу, предлагая начинать каждое занятие с “зачина”, который готовился студентами самостоятельно и мог представлять из себя короткую песню, ин-

сценированное стихотворение, пародию, этюд на злобу дня и т.д. Сам процесс подготовки и исполнения “зачина” собирал внимание группы, переводил его в область творческого. Уже за пятнадцать-двадцать минут до начала занятий по актерскому мастерству “кацманята” и “тюзяне” класса З.Я. Корогодского, также придающего большое значение “зачинам”, заполняли институтские коридоры брэнчанием гитар, хоровым выкрикиванием каких-то куплетов-речевок, смехом по поводу только что найденных удачных деталей исполнения. “Разогрев” группы должен быть умело использован преподавателями, которые обязаны поддержать темпо-ритм, заданный “зачином”.

Даже при отсутствии “зачина”, первые минуты занятия призваны активизировать творческое внимание. Очень полезно посвятить это время групповым упражнениям, связанным с физической активностью. Не стоит пугаться использования групповых упражнений по сценической речи, сценическому движению, ибо и тот и другой предмет суть актерское мастерство. В этом смысле заметим, что, в отличие от традиционных занятий в институте, где эти предметы разделены, обучение в студиях, мастер-классах, на курсах актерского мастерства дает возможность практического совмещения этих составных частей театрального дела. Идеальный случай предполагает присутствие на занятии педагогов по речи и движению, которые проводят упражнения, следят за работой учеников в отрывках, этюдах, индивидуальных упражнениях и т.д. Такое присутствие обеспечивает глубокое понимание преподавателями индивидуальных особенностей студентов, помогает следить за использованием полученных навыков в практической работе на площадке (отрывки, этюды). Яркий пример пользы такого присутствия – работа В.Н. Галендеева с артистами Малого Драматического Театра на репетициях спектаклей, в ходе их проката. Постоянный индивидуальный контроль за работой профессиональных

артистов, забота об их росте достигли своей цели: труппа театра – образец умения действовать словом на сцене.

Упражнения, используемые в разминочной части урока, не должны быть особенно сложными. Их задача – настроить группу на работу, задать ее ритм. Очень хорошо подходят к этим задачам дыхательные упражнения “Мельница” и “Насос”. Эти, казалось бы простые упражнения, призваны не только “размять” группу, но и активизировать групповое и индивидуальное внимание.

### 1. Насос

Ритмичные наклоны назад, вперед, сопровождаемые полным “закрытием” и “раскрытием” рук на уровне груди. Особенность движений в том, что в момент вдоха “закрытые” руки препятствуют наполнению воздухом легких, что создает дополнительное усилие, способствующее развитию глубокого правильного диафрагмального дыхания. Подобный характер носит упражнение “Мельница”, где руки более активны. Упражнения следует проводить не механически, а каждый раз изменяя предлагаемые обстоятельства: группе необходимо предложить тип насоса или мельницы, насос может быть водяным или воздушным, мощным или слабосильным и т.д. Ритм работы насоса задается педагогом, который обозначает его хлопками в ладоши. Количество хлопков в каждой серии одно и то же. Студенты должны считать про себя хлопки, чтобы закончить упражнение одновременно. Это способствует сосредоточению внимания. То же относится и к упражнению “Мельница”.

### 2. Голосовой мячик

Учащимся раздаются мячики для игры в лаун-теннис. Вместе с бросками мячом в пол они повторяют “формулу гласных”, обрамленных сначала сонорными, а потом взрывными согласными: (мум, мом, мам, мэм, мим, мым, потом – пуп, поп, пап, пэп, пип, пып). С каждым броском ударение переносится на следующий слог, студенты прохо-

дят замкнутый круг гласных). То же упражнение выполняется с бросками мяча в потолок и стены. Задача педагога проследить, чтобы звук-мяч доставал обозначенной преграды, не был бы чрезмерно громким или тихим, шел бы не только через грудные резонаторы, а наполнял бы все тело играющих. Особенно часто встречаются ошибки, связанные с чрезмерным напряжением мышц шеи и ног. В ходе работы над упражнением педагог предлагает группе оставить настоящие мячи и заменить их на воображаемые. При этом звук и направленность движений должна остаться такой же, как и при работе с настоящими мячами.

### 3. Пробивка резонаторов

Ученики становятся в затылок друг другу и, “мыча”, постукивают стоящего впереди ребрами ладоней по спине и бокам. Педагог следит за “вибрацией” - озвучиванием тела, за глубиной и высотой тона, обращает внимание на мышечные зажимы. Группе может быть предложено изменить высоту и громкость тона, причем напряжение связок и полнота дыхания контролируется педагогом.

### 4. Речедвигательная координация.

Стихотворение М.Ю. Лермонтова “На севере диком” заучивается группой. Каждая ударная доля соответствует определенной позиции рук, к примеру: “На севере ” – правая рука вперед, левая, вверх, “диком” – левая в сторону, правая вверх, - “стоит” – обе вниз, “одинок” – обе вперед и т. д. Группа должна повторить всю схему с текстом в движении вперед, назад, по кругу. Упражнение требует высочайшей концентрации внимания, педагог должен внимательно следить, чтобы мышцы не были закрепощены от чрезмерного усердия и жесты и шаги получались бы свободными и широкими. Важным требованием является контроль за тем, чтобы жест шел “от плеча”. Ритм исполнения упражнения задается педагогом, он же управляет им, следя за тем,

чтобы текст не скандировался, а звучал, слагаясь в тонально-ритмические группы.

Непременным и очень полезным элементом разминки является то, что упражнения и задания сопровождаются музыкой. Музыкальный руководитель вправе прервать упражнение, объясняя ошибки с точки зрения чисто музыкальной, ритмической, он полноправный участник учебного процесса, его роль гораздо более широка, чем задачи концертмейстера.

К примеру, в старшем классе театрального отделения Центра эстетического воспитания Калининского района Санкт-Петербурга проводились экспериментальные разминки, в ходе которых обучение пению каноном совмещалось с чисто речевой практикой, присущей предмету “Сценическая речь”. Причем стоит сказать, что пение строилось по основе джазовой школы (синкопа, атака и т. д.), а контроль осуществлялся двумя педагогами. В результате простенькие разминки вроде пресловутого “Братца Якова” стали основой серии многоголосных джазовых инсценированных песен на стихи С. Маршака, специально сочиненных музыкальным руководителем центра Ю. И. Маркевичем.

Если говорить о том, какое место занимает разминка в общей структуре занятия, то это зависит от того, как быстро группа сумеет “разогреться”, но, если общее время занятия – 3 часа, то вряд ли целесообразно уделять разминке более 20-25 минут. Перерыв в уроке тоже зависит от того, как прошла разминка и каков общий ритм занятия. Важно сказать, что к каждому уроку стоит подходить, учитывая общие законы театрального искусства. Имеются в виду предлагаемые обстоятельства, сквозное действие, сверхзадача, препятствия, которыми наполнены занятия. Порой упражнения, предложенные сегодня педагогом к исполнению и находившие замечательный отклик студентов в работе на других курсах в данном конкретном случае “провисают” и, при всем старании студентов, оказываются вымученными. Ре-



шение может состоять и в том, чтобы безжалостно отбросить то, что в прошлом приносило педагогический успех. В самом деле, изучаемая тема и степень ее освоения являются обстоятельствами сегодняшнего дня, между учеником и педагогом всегда существует борьба, в которой ошибки допускают и тот и другой, о препятствиях объективных много говорить не нужно, так как вся работа по воспитанию актера – тяжелейшая полоса объективных препятствий, от простого непонимания того, чего от тебя добивается педагог, до недостатка или, что хуже, отсутствия таланта.

Большинство студентов, при всем том, люди – безгранично преданные делу, крайне работоспособные. Задача педагога – дать им практически ощутить вкус действия, действия в характере, который рождается прямо сейчас на уроке. Поэтому очень важно вести урок по законам спектакля, имея перед собой конкретную задачу, остро чувствуя паузы и кульминацию, ритм. При этом только надо точно понимать, что студент – не зритель, а творец, и все что происходит на уроке, делается во имя его роста, а не просто для его развлечения или, что случается, во имя удовлетворения творческих амбиций преподавателя.

Организовать, срежиссировать урок – дело тонкое. Ничего нет более унылого, чем встретить на Моховой кого-нибудь из знакомых студентов, который на вопрос, чем сегодня занимались, рассеянно ответит: “Этюды ваяли...”. В этом смысле, первоклассник, гордо кричащий: “Мы уже проходим букву “Ж” и такую и письменную!”, куда более интересен. В нем есть азарт по поводу того, что он занят очень важным и нужным конкретным делом, без которого – никуда. Молодой актер должен понимать, над чем конкретно он сейчас думает, что он делает. Это ни в коем случае не означает, что, выходя на площадку надо торжественно объявлять: “Сейчас я попытаюсь не просто побыть в предполагаемых обстоятельствах, но и сделать что-нибудь психофизиче-

ское!” Студент должен ощущать из каких элементов складывается его сценическая жизнь, должен понимать и головой и сердцем. Только так он будет способен развивать свои навыки самостоятельно. Поэтому неправы те, кто считает, что настоящий актер не должен особенно размышлять над своей профессией, мол, чувствует, - и довольно, рви страсть в ключья. Знания, получаемые будущими артистами, сильно отличаются от тех, которые приобретают студенты-химики, студенты-историки и т.д. Они носят другой характер. Кроме рационального постижения, необходимо их психофизическое закрепление, каждодневное практическое освоение, превращение их не только в профессиональную, но и в будничную потребность. К примеру, наблюдательность, присущая в жизни многим людям, для актера становится не просто потребностью, но и ведущим условием успешной профессиональной работы. В наблюдательности актера закладывается целый ряд критериев, которые не дают ему возможности пассивно созерцать действительность, но ежечасно будят, теребят его творческую фантазию, воображение, подталкивают к воспроизведению увиденного. Остановимся чуть более подробно на цикле занятий по теме “Наблюдательность и наблюдения”. Эта тема включает в себя целый ряд заданий и упражнений, которые помогают студенту найти еще не пути, а первые подступы к перевоплощению. К примеру, упражнение “Стрый – молодой”.<sup>6</sup> Упражнение нацелено на поиск характерных признаков, которые помогают найти практическое воспроизведение личности того или иного человека, в зависимости от его возрастных особенностей. Поиск внешней характерности может и должен идти по двум направлениям.

---

<sup>6</sup> Ганелин Е.Р. Проблемы современной театральной педагогики и любительский театр. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. С-Пб. 2000. С.204-207.

- Внешняя характерность, возникающая непроизвольно, в результате выявления внутренней жизни образа (вследствие органичного освоения внутренней характерности).

- Внешняя характерность, самосуществующая, сама по себе обуславливающая возникновение определенной внутренней жизни образа (в первую очередь, индивидуальность самого актера).<sup>7</sup>

Это упражнение должно воспитать умение “типизировать” характер, найти общие черты, присущие человеку в молодости, старости, определяющие его “зерно”.

Студенту предлагается придумать и сыграть этюд с событием. Героем этого этюда должен быть молодой человек, подсмотренный студентом в жизни или “сочиненный” им. В этюде нас, прежде всего, интересует то, **как** действует персонаж, его манера мышления, скорость реакции, физическая активность, манера одеваться, словом все, что составляет внутреннюю и внешнюю характерность этого юноши или этой девушки. Причем, говоря о событии и оценке, важно подчеркнуть, что педагог должен следить, чем оценка персонажа отличается от способа оценки исполнителя, присущего ему в жизни. Эта разница и дает понять **способ мышления** персонажа.

После разбора этюда тому же студенту предлагается сыграть еще один, в котором добавляется обстоятельство: прошло 40 или 60 лет.

Это обстоятельство можно использовать в той же схеме этюда, с таким же событием. Можно предложить студенту сочинить ситуацию совсем другую, с другим событием, но непеременимое условие – тот же герой, только в пожилом возрасте. Самое трудное – не впасть в поверхностное копирование признаков старости: семенить ногами, горбиться, старательно щурить глаза, изображая подслеповатость. Важно понять, что недуги и другие физические особенности, присущие

---

<sup>7</sup> Петров В.В. Характер и характерность. Педагогические заметки. Запись беседы Е. Ганелина 6.10.1998.

возрасту, – всего лишь предлагаемые обстоятельства, в которых человек живет и активно действует. Борьба с затрудненным дыханием, сердечной болью и т.д. активизирует действие, поскольку это – препятствия, которые преодолевает человек в пожилом возрасте, и они для него стали уже привычными. Приведем пример. Автор, (Е.Г.), на втором курсе института по теме “Старый–молодой” показывал упражнение “Мой дед”. Я попытался воспроизвести момент обычного утра, когда дед, сидя в кресле, полу–дремал, полу–работал с бумагами. Телефонный звонок, когда кроме него некому снять трубку – колоссальное событие. Деду надо было дотянуться до нее рукой, что-то около полуметра, не уронить, поднося ее к уху, прокашляться, точнее, подавить в себе приступ кашля, мешавший ему говорить и, наконец, прошептать “Алло!”. Он был уже очень болен, практически не вставал, но был настолько любопытен и жизнелюбив, что не мог бы простить себе, если бы не успел к звонку. Поэтому “Алло!” выходило у него всегда торжествующе и весело.

В этом упражнении мне очень помогло дыхание. Поймав тяжелый астматический его ритм в спокойном положении деда в кресле, я, по ходу работы, управлял им, сдерживая кашель, “копил” дыхание, когда тянулся за трубкой. Верное ощущение дыхания “потянуло” за собой верное ощущение рук: пальцы были “не уверены”, в том, что смогут удержать трубку, сжимались и разжимались мучительно долго. Эти верные физические ощущения заставили меня позабыть о лице, они сами сделали его, таким, какое бывает у больного старика, очень занятого важным делом. (Упражнение это я стараюсь повторять всегда, когда в новой роли мне не удается схватить какие-то черты моих персонажей).

В.В. Петров предложил мне продолжить упражнение, сочинив этюд на тему “молодого деда”. Я сыграл его, придумав, как он завтракает, опаздывая на вступительный экзамен в Университет. И тогда и в

старости отличительной его чертой было трепетное отношение к бумаге: он брал листы очень бережно, боясь помять или посадить какую-нибудь кляксу, уронить крошку... Этюд получился неплохой, но далеко не такой глубокий, как “Старый дед”. Через много лет, сейчас я, кажется, понимаю, в чем дело. Своего деда, уже старого, я знал прекрасно, неосознанно наблюдая за ним многие годы. Мне знакомы все повороты его головы, любимые словечки и интонации. Мне легко поверить в то, что, произнося их, я становлюсь им. А вот деда молодого я не видел, не хватило фантазии досконально насочинять столько же подробностей, сколько их можно найти в реальной жизни. Поэтому подчеркну, что умение наблюдать и анализировать – важнейшее качество, необходимое актеру. Важным методическим моментом является и контрастность упражнений и наблюдений. Не стоит ограничивать фантазию учеников какими-то чересчур строгими рамками, особенно на первых порах. Об этом очень точно писал И.Э. Кох: “Педагогическая наука о любой отрасли знаний свидетельствует, что если учащиеся занимаются с интересом и удовольствием, то они значительно лучше усваивают упражнения и пользы от занятий значительно больше, нежели тогда, когда упражнения выполняются безразлично или, что еще хуже, под нажимом педагога. Чередование во время урока упражнений, различно воздействующих на организм, позволяет педагогу вести занятия разнообразно и интересно, благодаря чему учащиеся тренируются с полной отдачей в течение всего урока. Такая методика оказывает благотворное влияние не только на эмоции, но на весь организм будущего актера. С этой точки зрения урок, построенный по принципу контрастности, более продуктивен, чем урок, созданный из упражнений одного типа”<sup>8</sup>.

Заканчивая разговор о ритме занятия, заметим – очень важно избежать двух крайностей: сухой академической лекционности и разбит-

---

<sup>8</sup> Кох И.Э. Основы сценического движения. Л. 1970. С. 475.

ного студийного веселья по типу “чем бы дитя ни тешилось, лишь бы оно не плакало”. Лавируя между этими Сциллой и Харибдой, преподаватель, как Улисс, наверняка сможет найти верное направление в организации урока, в создании неповторимого ритма каждого занятия, его особой творческой атмосферы.

Поскольку эта работа касается, вопросов, так или иначе связанных с перевоплощением, стоит оговориться: “характер и характерность” являются далеко не начальными разделами русской театральной школы в традиционном ее понимании. Их углубленному изучению предшествует овладение основами органического психофизического действия:

- Сценическим вниманием
- Творческим воображением
- Отношением
- Действием
- Взаимодействием (общением).

Кроме того, к моменту начала активной и сознательной работы над темой “Характер и характерность” актер должен удовлетворительно владеть своим телом, речевым аппаратом, быть легким во владении темпо-ритмом. Иными словами, то, что К.С. Станиславский называл “Я – в предлагаемых обстоятельствах”, должно стать осознанной и прочувствованной профессиональной необходимостью. Конечно, в ходе занятий эти знания и практические навыки должны развиваться, ибо в искусстве все взаимосвязано. В связи с этим хотелось бы остановиться несколько более подробно на таком элементе театральной школы, как этюд. В музыке, к примеру, этюдом называется “музыкальное упражнение, написанное с целью развить технику играющего или поющего”<sup>9</sup>. Вместе с тем, “... есть этюды (преимущественно в области фортепианной), в которых, кроме технической цели, пре-

---

<sup>9</sup> Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. ХLI т. С-Пб. С. 202.

следуются цели художественные. Подобные этюды являются не только в домашнем обиходе, но и на концертной эстраде, как, например этюды Шопена, Шумана, Тальберга, Мошелеса и пр.”<sup>10</sup> Этюд, на мой взгляд – особый “жанр” театральной педагогики. Это и не упражнение и не элемент тренинга. К этюду следует относиться как к совершенно самостоятельному сценическому произведению, в котором исполнитель выступает еще и в роли драматурга и режиссера. В самом деле, как показывает повседневная педагогическая практика, наиболее глубокими и содержательными оказываются этюды, которые придуманы самими студентами без подсказки преподавателя, от начала и до конца выстраданные ими. Сюжет, подсказанный сокурсником или педагогом, почти никогда не вызывает такой личной заинтересованности у исполнителя, которая особенно ярко видна в этюдах где студент не только воспроизводит сюжет им сочиненный или наблюдаемый, но и “отстаивает” его перед лицом класса, предлагает свою трактовку событий и т.д. По сути, это и есть самое важное в воспитании актерской личности – помочь в выражении глубоко личного мироощущения студента средствами актерской профессии. Очень часто педагоги сталкиваются в своей среде с такими оценками этюдов, как “правильно” и “неправильно”, “верно” и “неверно”. Речь идет о соблюдении исполнителями определенных правил, канонов, почерпнутых нами в “системе” Станиславского. Так, к примеру, разбирая механизм оценки, педагог обращает внимание на то, что студент в первой ее фазе остро воспринял событие, во второй накопил эмоциональную информацию и в третьей вяло вышел из нее (оценки), переменив действие, по мнению педагога, недостаточно активно. С точки зрения “театральной науки”, это бесспорно верный разбор, который, однако, учитывает лишь “букву” “системы” а не ее “дух”. Ставшее ныне объектом иронии пресловутое “верю” и “не верю”, порою гораздо более точно выражают суть

---

<sup>10</sup> Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. XLI т. С-Пб. С. 202..

происходившего в этюде, чем набор выверенных технологических замечаний, облеченных в безупречную терминологию. Чему мы верим? Это – вопрос вопросов... Мне кажется, что особенно в этюде мы верим, в первую очередь, в глубину вымысла исполнителя, в силу его воображения, создающую иллюзию другой, - сценической жизни. Известный театральны педагог А.И. Романцов, довольно негативно воспринимающий этюды на память физических действий и ощущений, вместе с тем отмечает их важную роль в развитии актерской фантазии, мироощущения личности: “Не могу не упомянуть здесь имя удивительного и, по моему, лучшего на сегодня театрального и кинорежиссера России Петра Наумовича Фоменко. Он стал тем, что он есть сейчас, только после того, как злосчастной волею судьбы (а на самом-то деле, как оказалось, счастливой), был выброшен из города Петербурга и, получив мастерскую в ГИТИСе, воспитал целую плеяду молодых артистов. Не знаю, как сумел режиссер так любовно и осторожно вырастить эту компанию индивидуальностей – очевидно, только из-за собственной, фоменковской, актерской природы. Эта природа не позволяет ему насиловать природу юных артистов и вынуждать их лгать и притворяться. Он, по-видимому, воспринимает эту ложь, как собственную физическую боль. Как человек с абсолютным слухом воспринимает фальшивую ноту, вполне выносимую нормальными ушами. Студенты его были артистами уже на первом курсе. Художниками были. Помню, как молодой человек, примерив на себя какого-то кенгуру, блуждал среди воображаемых кустов, отыскивая воображаемые ягодки. Думаю, что малину. Хотя... откуда в Австралии малина. Но в Австралии он не бывал, а малину любил, очевидно, с детства. И когда он ягодку все-таки положил в рот, по лицу его (или по морде?) было явно – малина и все! Полный карман себе набил. На животе. И ушел”<sup>11</sup>.

---

<sup>11</sup> А.И. Романцов “Снова об упражнении на память физических действий” // “Азбука актерской профессии”



Иными словами, в этюде нас привлекает не только и не столько правдоподобие существования исполнителя, а точность и накал “игры воображения”. Действие не может быть верным абстрактно, - выталакиваемое отношением, оно не может быть не окрашено индивидуальностью исполнителя, его фантазией и волей. Именно поэтому робкому “школьному” этюду, выполненному “по правилам” многие театральные педагоги предпочитают сегодня пусть во многом несовершенные, но наполненные живым воображением студента пробы на самые фантастические темы. Не об этом ли, применительно к театральному искусству вообще, писал Б. Брехт:

Мы от вас, актеров  
Нашей эпохи, эпохи великого перелома,  
Власти людей над миром и над людской природой,  
Требуем: играйте иначе и покажите  
Нам мир человека таким, каков он на самом деле:  
Созданный нами, людьми,  
И подверженный изменению.<sup>12</sup>

Работа над пониманием природы психофизического действия во многом связана с главной темой, исследуемой в этом сочинении – переходу от чисто студийной работы над упражнениями по разным разделам школы в актерском классе к созданию на их основе учебного спектакля; - подчас используются одни и те же упражнения, задания, меняется лишь их методическая направленность. Ярким примером тому может служить упражнение “Мраморные люди”,

---

СПб. 2002. С. 117-118.

<sup>12</sup> Брехт Бертольт. Театр. М. 1965, т.5, ч. 2, С. 446.

которое приводит в своей книге “Гимнастика чувств” профессор С.В. Гиппиус. Суть его проста: студентам предлагается вообразить, что их тела сделаны из какого-либо материала, как-то; глина, стекло, мрамор, вода, песок, солома, бумага, фольга, проволока и т.д. Задание состоит в том, что они должны выполнить ряд психофизических действий в своем новом облики, выполнить их продуктивно и последовательно, соблюдая, точно чувствуя те изменения в физическом поведении, которые продиктованы изменением “консистенции” тела, его новой структуры. Это задание используется, как в работе над темой “Отношение”, так и в работе по разделу “Характерность”. Несомненно, что и там и там оно представляет большую методическую ценность. В первом случае самым главным представляется умение поверить в предлагаемые обстоятельства, заложенные в упражнении, отнестись к ним, как к данности, суметь органично и продуктивно существовать в них.

Главное – то, что, веря в свое “новое тело”, студент не перестает оставаться внутри него самим собой. От него не требуется пока еще добавлять те или иные признаки, не присущие в жизни ему самому.

Во втором же случае, требования значительно расширяются: студент должен определить для себя что значит мыслить “по-мраморному”, “по-соломенному” и т.д. Чем “человек из глины” отличается от него самого? Какие внутренние и внешние признаки отличают его от “человека из стекла”? При всем том, правдоподобие существования должно неукоснительно соблюдаться, ибо в первом и во втором случае предлагаемые обстоятельства остаются абсолютно одинаковыми. Бывает, что в первых же опытах студентам удается интуитивно “зацепить” характер, ругать их за это не следует, в любом случае, так как очевидно, что методическое деление по темам несколько условно. Вместе с тем, необходимо соблюдать

последовательность в обучении, строить лестницу, по которой артист будет подниматься к постижению профессии на твердом фундаменте – продуктивном органическом существовании в предлагаемых обстоятельствах. Даже, если кому-то такой подход покажется несколько консервативным, - не беда, лишних знаний не бывает, тем более что владением традиционной театральной школой актер расширяет диапазон своих возможностей, она дает ему право на эксперимент, подталкивает к нему, ибо, сама по себе отрицает догматичную закостенелость.

Подходим ко второй части занятия – работе над упражнениями, заданиями, этюдами, зарисовками, пародиями, импровизациями, цель которых не просто познакомить студентов с темой “Характер и характерность”, а воспитать у них на всю творческую жизнь органическую потребность действия в характере, где характер не просто инструмент, а неотъемлемая составная часть драматического действия. Ведь постижение этой темы необходимо актеру, прежде всего в его первых сценических пробах на глазах публики, в учебных спектаклях.

Стоит подчеркнуть особо, что, несмотря на традиционные заверения большинства педагогов в приверженности работе над сценическим характером в ходе репетиций учебного спектакля, на самом деле это далеко не всегда так. Если 15-20 лет тому назад каждый курс ЛГИТМиК выпускал 2-3 учебных спектакля, на третьем и четвертом годах обучения, то ныне в С-ПбГАТИ, начиная с четвертого, а иногда и третьего семестра идет работа над 3-4, а иногда и пятью пьесами, причем часто параллельно и с разными режиссерами-педагогами. В таких условиях говорить освоить характеры исполняемых персонажей вдумчиво и целенаправленно, постичь их глубину бывает крайне не просто. Вместе с тем, требования, которые предъявляются нашему вчерашнему выпускнику на профессиональной сцене или на съемочной площадке достаточно высоки в этом смысле и оставляют мало

шансов людям недоучившимся, недополучившим что-то в процессе освоения этого раздела программы. Поэтому вчерашний студент, а ныне актер-дебютант часто пытается сыграть результат, на сцене или на экране возникает не живой характер, а, в лучшем случае, примитивная маска персонажа. Между тем кино и сериал ныне одна из самых широких профессиональных сфер деятельности актера. Если говорить о профессиональных требованиях, предъявляемых к исполнителю, то кроме традиционно высоких в целом ряде сериалов, во многих они практически отсутствуют или сводятся к чисто фактурным. Такое положение дел зачастую приводит к появлению на экранах беспомощных первокурсников, получающих на таких съемках крайне негативный профессиональный и жизненный опыт, который они по инерции переносят в учебные аудитории ВУЗа. “Ничего не играй, - это не театр”, - часто единственное указание, которое они слышат от режиссера на съемочной площадке. Студентам старших курсов, прошедшим уже несколько сериалов, начинает казаться, что навыки театрального актера и сама перспектива работы в драматическом театре настолько бледна по сравнению с телевизионной известностью, что нет резона прикладывать серьезные усилия для создания сценического характера, перевоплощения и так далее. Самый яркий пример такого профессионально недостойного зрелища – пресловутый “ОБЖ”, который не просто дискредитирует профессию актера и режиссера, но и разворачивает аудиторию, воздействуя на нее примитивно-отупляюще. Вместе с тем за последнее время появился целый ряд произведений другого рода, отмеченных достаточно тонкой режиссерской работой и целой галереей прекрасно сыгранных ролей. Это и “Идиот”, и “Граница”, и “Ледниковый период”. Кроме успеха самих фильмов, необходимо отметить появление нового в стиле актерского исполнения ролей в сериале: четкая продуманность изменения характера персонажа от

серии к серии, непрерывность существования в каждом эпизоде, независимо от среднего или крупного плана съемки и многое другое.

Русская театрально-педагогическая мысль всегда с особой осторожностью подходила, да и подходит к разговору о сопоставлении таких составляющим элементах нашего дела, как “процесс” и “результат” применительно к убедительности сценического существования исполнителя в учебной работе. В ходе освоения раздела “я - в предлагаемых обстоятельствах” внимание студентов и педагогов приковано к достижению правдоподобности сценического бытия, приближению поведения к некой почти бытовой “безусловности”. Речь об этом идет прежде всего во время работы над этюдами на память физических действий и ощущений, то есть в конце первого и начале второго семестров первого курса. Несомненная ценность освоения истинного, а не показного процесса действия в вымышленных обстоятельствах никем не подвергается сомнению. В умении “проживать” роль, а не “показывать” ее состоит сама суть русской драматической школы – искусства “переживания”. Точно так же вряд ли найдутся противники углубленной студийной классной и домашней работы студентов над заданиями и упражнениями, позволяющими по выражению М.А. Чехова “переступить порог (to cross the threshold)”. Вместе с тем типичным явлением, сопутствующим зачетам и экзаменам первых семестров обучения в театральном ВУЗе остается стандартный и практически не меняющийся набор тем и ситуаций для этюдов, узкий набор упражнений и заданий, так или иначе используемых для реализации целей обучения. Если говорить об этюдах, то редкий зачет проходит без этюдов, приводимых в списке ниже:

- Украшая елку, разбил(а) дорожную игрушку.
- Торопясь на свидание, застрял(а) в лифте.
- На рыбалке при отсутствии запасного, оборвал последний крючок.
- Готовясь к объяснению в любви, сел на свежеекрашенную скамью.

- На остановке под дождем встретил “свое счастье”...
- Перед экзаменом потерял ключи от запертой входной двери.
- Вместе с почтой обнаружил(а) ”страшную” записку, ломающую личное счастье.
- Нашел на пляже дорогое кольцо, которое кто-то уже ищет...
- Накрывая праздничный стол, разбил(а) дорогую вазу.

Естественно, этот список далеко не полный, но всякий педагог, связанный с работой на первом курсе, найдет в нем до боли знакомые сюжеты.

Как сделать студийную работу не только глубоко осмысленной и полезной, но и привлекательной для студентов в смысле максимально полного использования творческой фантазии, создания импровизационного самочувствия на уроке, в ходе репетиций и сценического проката учебной работы?

Эти вопросы уже долгое время занимают авторов этой работы. Анализируя опыт работы предшественников, свою и коллег, разбирая многочисленные зачеты и экзамены, учебные спектакли студентов СПбГАТИ на заседаниях кафедры актерского мастерства, мы попытались обобщить его, выявить некоторые закономерности в педагогической работе над этюдом, в упражнении и, по возможности, предложить рекомендации, способные помочь в преодолении существующего разрыва между классной студийной работой и работой над учебным спектаклем. Первые шаги на сцене всегда вызывают пристальное внимание педагогов и сокурсников. Здесь важно “не проиграть перспективу”, дать студенту возможность самому нащупать вектор развития его профессиональных навыков. Вот как пишет об этом специалист по методике преподавания психологии Н.А. Савина: “Первый спектакль всегда освещается общим порывом самовыражения. Это – первый серьезный результат приложения своих индивидуальных умений, и первая работа всех вместе на публику. Все проблемы студен-

ческого коллектива обязательно вылезают в ней наружу. Сразу ярко позиционируются лидеры, рабочее ядро и аутсайдеры данного этапа жизни курса. Это – не окончательный расклад, а только начало адаптации каждого студента в коллективе в режиме работы над спектаклем. Главное ощущение этого этапа – новизна. Многое здесь – впервые, даже у студийцев, которым особенно важно предъявить себя как «профессионалов» в этом процессе. Первый серьёзный выход на публику означает и ожидание оценок своей работы уже как работы артистов. Поэтому каждый старается максимально предъявить свои возможности в рамках отведённого ему материала. Конечно, обостряется конкуренция. Вокруг неё много эмоций, но, на самом деле, она только намечена. При всей остроте восприятия своих неудач, у каждого успешного студента есть ощущение, что впереди ещё много времени и можно всё исправить. Безусловно, ответственность студента в первой работе – частичная, главную ответственность за результат берут на себя педагоги. Студент чувствует, что этот этап требует от него старания, честности, умения преодолевать неудачи, но далеко ещё не предъявляет его работу как действительно самостоятельную»<sup>13</sup>.

Любая театрально-педагогическая «система» призвана не только оснастить актёра профессиональными навыками, ею востребованными и ей присущими, но, в той или иной мере, повлиять на формирование личности ученика, его мировоззрение. Об этом очень точно высказался С.В. Гиппиус: «Так и в наши дни поверхностное знакомство с системой Станиславского, боязнь «наиграть чувство» — порождает мертвый штамп простоты в иных спектаклях, и штамп этот мало-помалу формирует бесстрастную, бессодержательную актерскую личность.

---

<sup>13</sup> Савина Н.А. От учебного спектакля – к спектаклю в театре. (проблемы адаптации) // Спектакль в сценической педагогике. С-Пб. 2004. С. 56,?

Хотим мы того или не хотим — развитие нервно-психической организации ученика, формирование личности на основе природного темперамента все равно происходит при любой системе воспитания актера, даже при воспитании вне всякой системы, даже при дилетантском и ремесленном “воспитании”.

В каждой области человеческой практики, в результате взаимодействия человека с окружающей его средой, в результате требований его профессии, в процессе жизненного пути у каждого человека возникают те или иные особенности его нервной системы, так или иначе изменяются сферы эмоциональные и мыслительные, складываются те или иные чувственно-двигательные навыки и умения, изменяется темперамент, преобразуется (или утверждается, или “маскируется”) тип нервной системы”.<sup>14</sup> Эти строки написаны около сорока лет назад, но актуальность их очевидна и сегодня.

Театральная педагогика неразрывно связана с современной театральной практикой и не может не учитывать тех реальных запросов и требований, которые предъявляются сегодня к исполнительскому мастерству. Не стоит думать, что педагогическая мысль призвана обслуживать лишь сиюминутные потребности профессии, но не учитывать современные эстетические, экономические, социальные и иные реалии, определяющие состояние нашего искусства было бы по меньшей мере недальновидно.

Прежде всего, заметим, что первокурсники образца начала XXI века разительным образом отличаются от тех, кто поступал 20-10 лет тому назад. Во многом различия продиктованы изменившимися политическими, социальными и материальными условиями жизни. Так, к примеру, 20 лет тому назад платная форма обучения драматическому искусству не могла присниться в самом дурном сне. Отбор не по способностям, а по принципу материальной обеспеченности родителей

---

<sup>14</sup> С.В. Гиппиус *Тренинг развития креативности. Гимнастика чувств*. С-Пб. 2001. С. 334-335.



не способствовал ни бурному росту благосостояния преподавателей – ни бурному росту успехов обучающихся. Снижение в обществе престижности актерской профессии, приостановившееся лишь пару лет тому назад, тоже не способствовало притоку истинно одаренной молодежи. Вместе с тем, наши ученики сегодня более самостоятельны в жизни, в осознанном выборе профессии, более раскованы в поведении, лишены излишней рефлексии по отношению к своим неудачам, научились совмещать учебу и работу, без которой большинство из них не в состоянии прокормить себя даже при наличии стипендии.

Говоря о психологическом портрете нынешних студентов, применительно к профессиональным его деталям, стоит остановиться на следующих особенностях. Первая из них – неразвитая фантазия. Владея несомненно большим объемом знаний, информации, чем их отцы и матери, они приходят в ВУЗ эмоционально обедненными, не умея чувственно воспринимать окружающий мир. Оговоримся, речь не идет обо всех, но доминанта очевидна, набор в любой актерский класс последних лет подтверждает это.

Известный психолог актерского творчества Н.Б. Рождественская с болью отмечает, что “Современные дети все меньше читают, потому что все их свободное время отнимают компьютерные игры и просмотр телевизионных передач. (...) А ведь книга в детстве - мощный источник нравственного развития, потому что через образы воображаемых героев непосредственно воздействует на эмоциональную сферу, т.е. на подсознание”<sup>15</sup>.

И, конечно, компьютерные игры не могут заменить нормальные игры. Не случайно студенты-первокурсники увлеченно участвуют в групповых игровых упражнениях и сами просят “поиграть еще!” “Способность играть – это проявление “комплекса детскости” творческой

---

<sup>15</sup> Рождественская Н.В. Новое поколение студентов глазами психолога. // Азы актерского мастерства. С-Пб. 2002. С.32-33.

личности – наивности, открытости новым впечатлениям, импульсивности, непосредственности. ...в связи со сказанным представляется, что в начальных занятиях на первом курсе, да и впоследствии, игра необходима и как форма психотерапии, способствующая раскрепощению личности, и как средство развития постпроизвольного внимания и воображения. Если еще не поздно...”<sup>16</sup> Эта мысль Н.Б. Рождественской подтверждается и нашим опытом работы с первокурсниками, в частности со студентами тувинской национальной студии профессора В.В. Норенко (набор 1999года).

Опыт этот заслуживает особого внимания, ибо более половины курса, 17 студентов - тувинцев, были набраны в Кызыле и, если можно так выразиться, не были настолько “затронуты столичной цивилизацией”, насколько подвержены ее влиянию оказались остальные студенты из Петербурга, Москвы, Одессы и Пскова (11 человек). Упражнения, которые традиционно открывают раздел “Творческое внимание”, были пройдены достаточно уверенно и быстро, без явных затруднений среди студентов всего курса. Речь идет прежде всего об упражнениях “Пишущая машинка”, “Предметы на столе”, с изменением их расположения, “Мой путь в Академию”, в котором вспоминаются подробности утренней поездки в Академию, описываются физические ощущения, запахи, сопутствовавшие этой поездке. К этим упражнениям можно смело отнести игру “Баранья голова” и многие другие, подобные этим упражнения и задания первого семестра. Стоит заметить, что выполнение этих заданий сопровождалось атмосферой сосредоточенности такого школьного урока, где выполняют задания, мягко говоря, без увлечения, необходимого в нашем деле. Причем “русские”, натренированные куда больше тувинцев в таких заданиях, хотя бы благодаря лучшему владению языком добивались чаще всего лишь сосредоточения бытового внимания, способного зафиксировать

---

<sup>16</sup> Там же.

число, порядок, явные признаки тех или иных явлений, предметов, составляющих задание. О творческом внимании, ассоциациях, им вызываемых и оплодотворяющих воображение, нам всем приходилось лишь мечтать...

Однако, на выручку нам и самим студентам неожиданно пришло упражнение, которое при всей своей простоте и “незамысловатости” на наш взгляд является необычайно действенным и увлекательным. Оно способно не только разбудить “дремлющее” воображение, но и на первых же этапах обучения подтолкнуть студента к верному пониманию действия в характере. Называется оно “Мой кот”. С таким же успехом можно назвать его “Мой щенок”. Речь идет о том, что студенту предлагается побыть некоторое время на площадке “в шкуре” его домашнего любимца – котенка, собаки, хомяка или любого животного, хорошо ему известного. Обычно городские жители, особенно девушки, стараются “показать” кошек, ребята из “глубинки” предпочитают коров, лошадей, петухов, гусей, уток. Причем само задание усложняется по мере его выполнения: сначала достаточно “обнаружить плоску с молоком и полакать его”, затем педагог обращает внимание студента на признаки, характеризующие внешние и внутренние физические данные животного (пол, возраст, размер, ловкость или неуклюжесть, присущие ему, обостренное зрение или обоняние и т.п.). Далее следует акцент на освоении предлагаемых обстоятельств места действия, времени. Естественно, с ними тесно увязывается задача – поесть, если голоден, обезопасить себя и “детей” от врагов, стащить что-либо, отогнать назойливую муху, успешно поохотиться и т.д. Речь еще не идет о создании характера, - точнее педагог сознательно не говорит об этом студенту, предлагая ему выполнять те или иные задания “от себя”, но в логике психофизического поведения животного. Самое любопытное происходит чуть позже, когда студент осваивает первые

этапы упражнения. Педагог предлагает ему обозначить приметы характера животного. К примеру:

- Старая слепая лошадь – трудяга
- Зазнайка-жеребенок готовится к первым скачкам
- Кот – ленивец, любимый всей семьей
- Бездомный любознательный котенок
- Корова, которая не желает доиться из вредности
- Брезгливый поросенок и лужа
- Близорукий комар-хвостун и молодой любопытный бычок

Нетрудно заметить, что сами названия упражнений подталкивают исполнителя к “окраске” персонажа. Необыкновенно важно, чтобы эту окраску студент предложил сам, исходя из своего восприятия животного, прекрасно ему знакомого. Нужно, чтобы он не только досконально вспомнил конкретные черты поведения, но и сумел бы сам выделить и назвать доминанту поведения – черту характера, отличающую именно это конкретное животное от его соплеменников. Желание выделить ее провоцирует студента на активное психофизическое поведение на площадке, которое строится на “защите” аргументов в пользу обозначенного студентом характера. Кстати, в связи с этим, отметим, что такого рода упражнения и задания воспитывают не только узкие профессионально – технические навыки. Можно говорить и о том, что волевое усилие в “отстаивании” своего животного на площадке перед аудиторией, восприятие зрительской реакции воспитывают фантазию, приучают к отбору приспособлений и нахождению контакта с залом, так как чаще всего зал включается студентом в круг обстоятельств, как место действия, (скотный двор, комната в квартире, лес), а присутствующие становятся для него партнерами (другими животными, домочадцами). Это упражнение является не только частью студийной работы, но становится одним из первых публичных заданий, сочиненных и воплощенных самим студентом на основе его личного

жизненного опыта, оплодотворенного творческим воображением. Кроме того, коллективное творчество, так принятое в русской школе, способствует сплочению группы на базе тех или иных этических и эстетических принципов, что благотворно сказывается на индивидуальном творческом росте студентов. “Так или иначе, но человек испытывает нужду в себе подобных, как соучастниках единых материально–практических, практически–духовных, чисто духовных действий”.<sup>17</sup> Эта мысль известного философа М.С. Кагана, исследователя коммуникативной функции искусства подтверждает важность применения подобных упражнений, как средства воспитания навыков общения с залом – партнером исполнителя.

Хотя, как известно, другие театральные школы, особенно в странах западной Европы, не придают этому большого значения и занимаются более всего индивидуальным тренингом. Наш метод не принадлежит к числу используемых такими школами. Важно заметить, что именно первые успехи студентов вселяют в них ту уверенность в правильности профессионального выбора, без которой не возможен подлинный творческий рост. Речь ни в коем случае не идет о воспитании самоуверенности и амбициозности в дурном смысле этих слов. Мы говорим о воспитании свободы самостоятельного осмысленного подхода к работе на площадке, результатом которой становятся первые удачные упражнения - “мини-спектакли”. Именно они дают студенту мощный импульс в творческом развитии. Вот что думает на эту тему театральный педагог, специалист по тренингу, проблемам психологии актерского творчества Л.В. Грачева: “Студентка сама совершила открытие, которое для иных еще нуждается в доказательствах: нельзя управлять видениями - картинками, они возникают или нет, можно управлять только мыслью - активно (энергия) думать в обстоятельствах, и тогда картинки обязательно возникнут, даже если актер

---

<sup>17</sup> Каган М.С. Философия культуры. С-Пб. 1996. С. 145.

не успеет зафиксировать их сознанием (пример студентки из урока по сценической речи). И это наверняка произойдет, если студенты учатся (в тренинге, в частности) думать на площадке. Это и есть способ активизации воображения.

Конечно, все эти способы имеют прямое отношение к работе над ролью. Но, прежде всего, это способы длительной тренировки организма, предшествующей работе над ролью, т.е. работы над собой. Организм, воображение нужно научить откликаться на мышление.

У иных это утверждение может вызвать сопротивление. Ибо мышление по привычке относится к сознанию, а воображение, по общему представлению, включает в себя и бессознательное. Более того, оппонентам сразу припомнится “айсберг”, в котором сознание - только надводная, небольшая часть, а бессознательное - подводная часть, неосознаваемая часть существа человека, его индивидуальности. Это, конечно, верно. Но в том-то и дело, что именно эта небольшая часть - сознание и является регулятором всей деятельности организма человека и самого человека, то есть всей его не только физической, но психоинтеллектуальной деятельности”.<sup>18</sup> В конце концов, искусство драматического актера состоит в том, чтобы спровоцировать не только себя на “переживание”, но и зрителя на сопереживание. Не станем углубляться в этой работе в психологический механизм такой взаимосвязи, а приведем лишь высказывание А.В. Эфроса по этому вопросу: “Конечно, именно этот плачущий человек на сцене заставил и вас заплакать. И все же вы расчувствовались не только от него, а от чего-то такого, что в этот миг родилось в вас самих, как бы чуть-чуть независимо от него. То ли какая-то параллельная мысль мелькнула у вас, то ли ваше собственное чувство, родственное тому, что сейчас на сцене, подбросило щепку в костер. И именно от этого

---

<sup>18</sup> Грачева Л.Ч. О тренировке воображения // Как рождаются актеры. Под ред. В.М. Фильштинского и Л.В. Грачевой. С-Пб. 2001. С. 73.

своего в вас родилось переживание, можно сказать, удвоенное, и вы оказались особенно увлечены действием”<sup>19</sup>.

Интересно было бы проанализировать, какие упражнения и задания, используемые в разных “мастерских” на первых четырех семестрах обучения используются чаще других и как они воспринимаются самими студентами в процессе работы над ними и позже, когда начинается работа над отрывками из прозы, драматургии и, наконец, над ролью в учебном спектакле. Это могло бы помочь определить существующие и наметить новые пути студийной работы, прямо или косвенно ведущие к освоению первых ролей в учебном спектакле и, в конце концов, облегчить преодоление барьера между “аудиторной” педагогией и сценической практикой на учебной сцене.

### Глава III.

Обратимся к истории театральной педагогики. Попытки создания спектаклей, построенных не на чисто драматургическом материале предпринимались с середины 60-х годов. Первым и самым блестящим опытом стала “Зримая песня”, поставленная на курсе Г.А. Товстоногова. Среди других спектаклей – “Наш цирк” курса З.Я. Корогодского, “Как нарисовать птицу” курса И.П. Владимирова, “Огонек на Моховой” В.В. Петрова и А.И. Кацмана, “Ах, эти звезды!” А.И. Кацмана, “Игра в 44 руки” С.Д. Черкасского, “Тувинский метеорит” курса В.В. Норенко и не только эти. Рамки настоящей работы не позволяют подробно проанализировать все аспекты, связанные с заявленной темой, однако авторы сочли возможным остановиться на некоторых из них, представляющихся им наиболее яркими и значимыми. При отборе иссле-

---

<sup>19</sup> Эфрос А.В. Профессия: режиссер. М. 1979. С. 296.

дуемого материала мы действовали по следующим направлениям анализа:

От упражнения – к замыслу спектакля

Трансформация упражнения в элемент спектакля

Импровизационное самочувствие и репетиционный процесс

Взаимосвязь “процесса” и “результата”

Становление творческой индивидуальности в процессе подготовки и проката учебного спектакля.

Обычно на зачетах и экзаменах первого, второго и третьего семестров обучения программа включает в себя упражнения по темам “Цирк”, “Животные”, “Люди и вещи”, “Наблюдения”, “Синхро-буфф”, “Зарисовки и пародии”. Наиболее удачные из них вызывают самый бурный прием у аудитории, состоящей в основном из студентов других мастерских, родственников и друзей исполнителей. Стоит ли говорить о том, какое значение имеет удачный показ на экзамене в плане морально-психологического состояния студентов? Для них экзамен – спектакль, учебная площадка аудитории - настоящая сцена, зрители сегодня и есть та театральная среда, которая их окружает. Позволим себе привести слова Л.И. Гительмана, подтверждающие эту мысль: “И поэтому с первых же дней своего пребывания на актерском курсе студенты обязаны почувствовать и осознать, как их собственная человеческая суть, их художническая природа “повязаны” конкретным временем, сиюминутным восприятием всего того, что происходит в них самих, в их окружении, в сфере реальной жизни, в искусстве. И что это ощущение сегодня определяет их творчество. Притом что завтра это творчество станет меняться”<sup>20</sup>

В. Сахновский-Панкеев в "Заметках об Учебном театре" с любовью вспоминает об особом интересе зрителей к учебным студенче-

---

<sup>20</sup> Гительман Л.И. Уроки истории театра // Как рождаются актеры. Под ред. В.М. Фильштинского и Л.В. Грачевой. С-Пб. 2001. С. 117.



ским спектаклям, о том, что порой "зрителей оказывалось в зале больше, чем мест - жались у стенок, пристраивались на ступеньках, повергая в отчаяние дирекцию. А в первый день каждой декады с самого раннего утра из окон института всегда была видна терпеливая очередь и - если открыть окно - слышен голос, выкликающий фамилии - запись энтузиастов начинали проверять задолго до дня продажи билетов".<sup>21</sup>

До сих пор многие ленинградцы, теперь уже петербуржцы, помнят, какие очереди выстраивались за билетами в Учебный театр, бывший брянцевский ТЮЗ. Сотни людей мечтающих о лишнем билетике, некоторые из них стояли уже с самого начала Моховой и с надеждой спрашивали каждого проходящего: "Лишнего билетика не найдется?". Некоторые изобретательные зрители умудрялись проявить удивительную фантазию, чтобы попасть на тот или иной спектакль Учебного театра. Так Б. Смолкин, тогда студент курса И.А. Гриншпуна, а ныне заслуженный артист театра Музыкальной комедии, помогая билетерам на зрительском входе, пропустил без билета человека, да еще с большим почтением, который назвался автором пьесы "Зримая песня". Как это получилось, Борис Смолкин сам не понимал и смеялся над этим позже, ведь он прекрасно знал, что спектакль сочинялся студентами курса Г.А. Товстоногова, но, видимо, человек представившийся автором был настолько убедителен, что не пустить его было нельзя.<sup>22</sup>

С того времени прошло много лет и о театре на Моховой почти забыли. Ведь много лет он стоял в строительных лесах, с темными окнами, без афиш. Некоторым студентам так и не пришлось ощутить пространство большой сцены во время учебы в театральном ВУЗе. Не довелось научиться владеть таким залом, где требуется умение

---

<sup>21</sup>Сахновский-Панкеев В.А. Заметки об Учебном театре // сб. статей ЛГИТМиК, Л. 1971. С.168 .

<sup>22</sup> Рассказано сокурсников Б.Смолкина М. Карнауховым Н. Бочкаревой 17 марта 2003.

говорить так, чтобы тебя услышали в каждом уголке этого необычного зала, где должен быть понятен и внятен каждый жест, и вместе с тем, должны быть видны тончайшие нюансы душевных переживаний. Нескольким поколениям студентов не довелось во время учебы почувствовать дыхание большого зрительного зала. Насколько это важно для студентов не следует и объяснять.

Поэтому большим праздником для всех, кто учится и работает сейчас в Академии, для тех, кто учился и работал ранее, да и надемся, для зрителей, стало открытие Учебного театра в сезоне 2001 – 2002гг.

Но вернемся к самой теме учебных спектаклей. Из большой плеяды учебных спектаклей нас интересуют спектакли особые, основанные на учебных заданиях, упражнениях. Не имеющие закрепленной драматургической основы, определенной каким либо автором. Спектакли - концерты. Своеобразные самостоятельные творческие работы в основном самих студентов. И совершенно естественно, что не начать этот разговор с наиболее знакового спектакля, а именно со "Зримой песни", просто нельзя.

О замечательном, ярком учебном спектакле Г.А. Товстоногова написано много статей в журналах, газетах, много упоминаний в различных театральных книгах, научных исследованиях, диссертациях. Для нас представляет интерес прежде всего то, как из студенческого упражнения по инсценировке песен появился спектакль, ставший легендой советского театра 60-х годов XX века.

Многие выпускники Г.А. Товстоногова до сих пор вспоминают о годах учебы в институте, о спектаклях, которые неизменно вызывали большой интерес публики, об уроках самого Мастера, о необычном для того времени совместном обучении актеров и режиссеров и, конечно же, о том, как начиналась работа над учебным спектаклем "Зримая песня".

Ученик А. Товстоногова Б. Гершт, который сейчас работает в нашей академии в качестве педагога и руководителя курса, на страницах журнала "Театральная жизнь" вспоминает о том, что в те годы довольно громко раздавались многочисленные скептические голоса против отклонения от традиционной учебной программы, о сомнительной пользе эксперимента. (Имеется в виду впервые тогда введенное Г.А. Товстоноговым совместное обучение режиссеров и актеров. Прим. авт.)

А начиналась работа над будущим спектаклем под названием "Зримая песня" с общего задания: "... задание у каждого режиссера было одно: через музыкальную и пластическую форму передать мысль той или иной песни, то есть поставить песню как драматическое произведение."<sup>23</sup>

Стоит привести и воспоминания сокурсников Б.И. Гершта – В.В. Яковлева и Т.Г. Котиковой о том, что предшествовало этому заданию. Г.А. Товстоногов в то время вернулся из поездки в Польшу, где видел студенческие опыты по инсценировке песен. Эти опыты очень его заинтересовали своей необычной для того времени яркой формой. И, надо же случиться такому совпадению, его собственные студенты примерно в то же время разыгрывали "в коридорах" института очень популярную в то время нехитрую песенку "На острове Гаити жил негр Тити-Мити". Песенка сопровождалась озорной иллюстрацией похождениям ее героев: самого негра, Красавицы из Сити, и попугая Коко. Это не было заданием педагогов, а являлось "самодеятельностью" студентов. Они, "дурачась", срывали воображаемые бананы с пальм, били в воображаемые там-тамы, "стрелялись" из-за неприступной красавицы и т.п. Песенку показали Товстоногову, которому она очень понравилась. Он дал задание режиссерам-студентам подготовить с

---

<sup>23</sup> Б.И. Гершт Назв. Ст. // Театральная жизнь. N. 15. М/ 1968. С. 14,15

актерской группой еще несколько песен и показать ему.<sup>24</sup> Так началась "Зримая песня". (Добавим, что песенка о Тити-Мити в сам спектакль уже не вошла).

Пролог и финал были представлены как "музыкальная рамка" сделанная на материале "Песни о Песнях" О. Фельцмана. "Песню любят, песню знают, песню люди понимают" - так начинался спектакль. Пересказать этот спектакль также трудно, как и описать музыку. На сцене не было декораций, артисты в строгих черных костюмах, подчеркивающих, что спектакль играют студенты. Иногда этот наряд дополняется отдельными деталями - пестрым платочком, зонтиком, веером или фуражкой. Нет ни париков, ни грима... И все-таки перед нами разворачивалось непрерывное действие.

Молодые студенты-режиссеры обнаружили широкий круг различных музыкальных симпатий. 18, (по другим источникам - 16 и в редакции театра им. Ленинского комсомола -18 . Прим авт.), миниатюр поставленных на основе песен разных времен, жанров, национальной принадлежности, различного музыкально-поэтического качества, но любимых зрительской аудиторией (режиссеры- педагоги - А Кацман и М. Рехельс).

В "Зримую песню" вошли: русская народная песня "Хуторок", решенная в юмористической трактовке (режиссеры студенты - В. Воробьев и Б. Гершт) и песня В. Захарова "И кто его знает", поставленная студентами Балашовым и Сошниковым как острая пародия на заумно- торжественное исполнение народных песен некоторых хоровых коллективов. Другим, например студенту С. Кацу, по душе скорее мягкая улыбка в изящной подаче материала (Песенка о короле Анри IV и песня современного польского композитора П. Хортелла "Зонтики"). "На сцене девушки и юноши одетые в темные костюмы, с красными стульями в руках. Вот они становятся на стулья и смотрят как бы

---

<sup>24</sup> Беседа с В.В. Яковлевыи и Т.Г. Котиковой. Запись Е. Ганелина 20.03.03.

из окна вниз; вот поднимают стулья над головой, превращая их то в крышу, то в зонтики. Молодые голоса звучат громко и весело. Перед зрителями разыгрывается маленькая новелла о дожде, о проказах природы и хорошем настроении" - так описывается эта миниатюра в журнале "Театральная жизнь" за 1966 год.<sup>25</sup>

В спектакле звучали баллада о Мекки-Ноже на музыку К. Вайля из "Трехгрошовой оперы" Б.Брехта и немецкая песня "Болотные солдаты", созданная узниками немецкого концлагеря, и запомнившаяся многим "До свидания, мальчики" П. Окуджавы. Выхваченные прожектором из темноты фигуры марширующих мальчиков-солдат вырастают на заднем плане до огромных размеров. Юноши и девушки танцуют свой последний вальс. Вот они замерли в последнем объятии... "До свидания, мальчики! Мальчики, постарайтесь вернуться назад!". Очень медленно луч света угасал.....

Эта миниатюра, поставленная Е. Падве, одна из лучших в спектакле по лаконичности, по психологическому проникновению в образной строй песни, по мужественной интонации, в которой сказался личный взгляд художника.

Все музыкальные номера студенты исполняли сами, сами играли на музыкальных инструментах. Актерское пение - особый жанр, если так можно выразиться. У него есть свои поклонники и противники. И, естественно, что музыкальные критики находили недостатки, особенно по музыкальной части. Приведем в пример статью В. Петрова из журнала "Советская музыка": "Разумеется, студийная работа не свободна от изъянов и шероховатостей. ... Кое-где отмечается иллюстративность, во многих сценах песни целиком поют все артисты, причем делают это по-любительски, не очень чисто, не очень стройно, требует усовершенствования музыкальное сопровождение спектакля. Сейчас он идет под аккомпанемент небольшого ансамбля (рояль, ги-

---

<sup>25</sup> Азарян Р. Зрители смотрят песню. // Театральная жизнь. N 8. М. 1966. М. С. 9.

тара, контрабас, ударные). К сожалению, его участники студенты того же курса, владеют инструментами не более чем сносно. Словом, музыкальная часть спектакля на голову ниже, чем сценическая, ритмическая и пластическая, и это досадно. Тем не менее, проделанный эксперимент очень важен. Сходные задачи ставил в свое время в ГИТИСе перед будущими оперными режиссерами Л. Баратов. В обучении же режиссеров драматических театров это первый опыт, преследующий далеко идущие цели. Ученики Товстоногова окончат институт и встретятся на практике с необходимостью работать над музыкой в спектакле. От их вкуса, культуры, музыкальности зависит, станет ли она верным другом и опорой режиссера и исполнителей"<sup>26</sup>.

Конечно, различные по характеру произведения решены были начинающими режиссерами - постановщиками по-разному. Да и сами режиссеры отличались друг от друга по творческим склонностям. Когда педагоги предложили режиссерам 3 курса поработать над постановкой песен, им была предоставлена свобода выбора. Вот именно эта свобода выбора, личная заинтересованность студента в том или ином материале, пожалуй, и определила тот необыкновенный запал творчества этого спектакля. Ученики Товстоногова пытались увидеть в каждой песне прежде всего игровой материал, исходя из синтетического единства драматического искусства, поэзии и музыки.

И.Б. Малочевская в книге, посвященной режиссерской школе Г.А. Товстоногова пишет о том, что особое место в истории режиссерской школы Товстоногова занимал спектакль "Зримая песня" (1965 г.) и созданные на тех же творческих принципах "Песни памяти" (1985 г.), а также "Все сначала" 1989г. и выделяет основные требования такой работы:

- “1. Гармония, соразмерность всех компонентов зрелища;
2. лаконизм театрального языка;

---

<sup>26</sup> В. Петров. Журнал «Советская музыка» №8. 1958г. С. 154-155

3. точность поэтического, музыкального ходов;
4. выразительность сценической метафоры;
5. проникновение в эмоциональный смысл песни, стихов, а не иллюстрация сюжетов – вот основные "законы" создания "зримой песни", "зримых стихов".<sup>26</sup>

Работа над таким материалом воспитывала в студентах конкретность образного мышления, обостренное чувство ритма, умение пластически выразить свою мысль, развивала фантазию и воображение. Студенты искали соответствия способа сценического воплощения жанра песни. И вместе с тем, работа со студентами-актерами требовала неизведанного для них еще подхода к заданному материалу.

Известный режиссер и педагог Е. Падве, выпускавший наряду с другими студентами "Зримую песню", так анализировал методические достижения и промахи студенческой режиссуры постановки: "...наверное, система Станиславского должна быть впитана нами в кровь, должна быть пройденной и в то же время всегда живой необходимостью. Как часто мы приступаем к работе с живым видением и ощущением сцены, но все разбивается о неумение найти тот клапан в актерском аппарате, который раскрылся бы и отозвался, пришел бы нам на помощь, а порой и повел за собой. И тогда у нас не хватает терпения; мы навязывает актеру не родившиеся в нем слова и интонации, строим заранее мертвую схему, и все только потому, что пренебрегаем или не знаем, или просто не умеем пользоваться теми приемами, благодаря которым другие добиваются чудес"<sup>27</sup>. Е. Падве приводит в пример один из номеров "Зримой песни", использовавший приемы довольно прямолинейно, и главное совершенно не вскрывая содержание. "Товстоногов не

---

<sup>26</sup> Малочевская И.Б. Режиссерская школа Товстоногова. С-ПбГАТИ, 2003 г. С. 92-93.

<sup>27</sup> Падве Е. "Контурсы профессии". // "Театральная жизнь"/..N 11.М. 1977. М. С. 24-25

проявил в отличие от нас восторга, но разрешил включить в программу спектакля. Однако на публике этот номер не прошел, из-за того, что не вскрыто содержание. Но это мы поняли позднее".<sup>28</sup>

На каких упражнениях базировалось задание к "Зримой песне"? Прежде всего, это упражнения, в которых подвижность телесная провоцирует эмоциональную подвижность, постепенно закрепляя у студентов осознание выразительности тела. Важно отметить, что материал, на котором строились упражнения, предлагался ими самими, предполагая тем самым повышенную ответственность исполнителей за результат показа. Кроме того, важным методическим приемом стали упражнения по темпо-ритму: действия в двух темпо-ритмах, наблюдения за темпо-ритмом отдельного человека, нескольких в группе, большого скопления людей. Осваивалось развитие композиционного мышления - понятия завязки, кульминации, развязки, но учитывая особый характер сценического произведения. Это важно не только для режиссеров, но и для актеров. Стоит сказать еще и о том, что сама игровая музыкальная форма спектакля провоцировала исполнителей на импровизационное самочувствие, которое присуще прежде всего студийной работе. Этот тезис подтверждается словами одного из наших коллег, активно занимающегося научно-практическими исследованиями в области импровизации, А.В. Толшина: "... игры в оркестр, цирк, эстраду, инсценировка басен, показ явлений природы, животных, подражание известным актерам, реклама, телевизионные шоу, пантомимы, песни и т.д. раскрывают темперамент, богатство и разнообразие чувств, выявляют волю и артистизм".<sup>29</sup> Эти качества и были проявлены создателями "Зримой песни" в полной мере и обеспечили этому блестящему учебному спектаклю долгую и успешную профессиональную жизнь.

---

<sup>28</sup> Там же.

<sup>29</sup> Толшин А.В. "Импровизация в процессе обучения актера" Методическое пособие. С-Пб. 2002. С. 48.



Говоря о “Зримой песне”, нельзя обойти стороной еще один вопрос, который, может быть и становится самым главным, применительно к таким произведениям. Спектакль отвечал прежде всего духу времени, в нем отразились надежды поколения на перемены, которые несла с собой хрущевская “оттепель” и первые относительно либеральные годы брежневского периода. Отход от традиционной драматургии, “бедность” условного оформления, высокая духовность песенного материала, фрондерство и нонконформизм бесстрашно шагнули прямо из студенческой аудитории на сцену Учебного театра и вызвали потрясающий отклик у молодого поколения зрителей, “зараженного” теми же нравственными и эстетическими ценностями. Это соответствие “сверхзадачи” спектакля “сверхожиданиям” публики во многом и предопределило феноменальный успех спектакля.

В С-ПБГАТИ многие годы с огромным успехом работает кафедра эстрадного искусства, на которой уже многие годы преподает профессор И.Р. Штокбант. Выпускники сразу нескольких его курсов составляют труппу замечательного театра “Буфф”, спектакли которого неизменно проходят при аншлагах и вызывают пристальное внимание театральной общественности. Мастер и ныне воспитывает студентов в Академии, которые готовятся пополнить труппу театра. Смелое сочетание драматического и эстрадного способа существования исполнителей, индивидуальная яркость и разноплановость актерской игры позволяют говорить об успехе в деле подготовки современно мыслящего синтетического актера. Большинство спектаклей появилось на свет в результате студийной работы в Академии, студенческие опыты развились в профессиональные постановки. Поэтому обращение к И.Р. Штокбанту по поводу исследуемой темы представляется не только закономерным, но и необходимым.<sup>30</sup>

---

<sup>30</sup> Беседа с И.Р. Штокбантом. Запись Н. Бочкаревой 5. 02 .2003.

- С чего на Ваш взгляд начинается работа над учебным спектаклем на кафедре эстрадного искусства?

- Я об учебном спектакле начинаю думать на втором курсе, не раньше. На первом курсе думать об учебном спектакле просто бесполезно, потому что у нас еще "сырой" материал: студенты, которых, с одной стороны, мы еще не очень знаем, а с другой - недостаточно обучили. Поэтому на первом курсе мы занимаемся только школой актерского мастерства. Никаких у нас нет особенностей на кафедре эстрады, которые бы говорили, что мы начинаем с чего-то совершенно другого. Но, тем не менее, тем не менее. Мы особое внимание на первом курсе уделяем так называемым "зачинам". Во время зачина более ярко раскрываются будущие актеры эстрадного искусства, потому что "зачин" - это придумки, какие-то маленькие этюды, какие-то сценки, шутки, какие-то игровые анекдоты. Это "предтечи", которые могут быть будущим номером. В результате этого первого курса мы стараемся понять, в каком направлении будет развиваться тот или иной студент, потому что эстрадное искусство включает в себя и слово, и вокал, и танец, и оригинальный жанр. Поэтому говорить на первом курсе о спектакле преждевременно. Эта тема возникает, как правило, на втором курсе.

- Вы говорите о втором семестре? Или раньше?

- Я имею в виду четвертый семестр, когда проходит обычно экзамен по мастерству, и мы заканчиваем его эстрадным представлением.

- Да я помню, и на этом Вашем курсе и на прошлом всегда были эстрадные представления, я даже помню некоторые номера.

- Да, это у нас всегда. Первая работа, которую мы показываем на пути в профессию будущего артиста эстрады - это такой эстрадный концерт. Эстрадное представление из тех номеров, которые возникли на базе тех зачинов, которые мы играли в течение 2-х лет. Всякий раз, когда ребята показывают удачный зачин, я говорю о том, что этот за-

чин мы положим в копилку, потому что из него может вырасти номер. А другие зачины: - хорошо, что показали, повеселились, пошумели, и - достаточно. Они сделали свое дело. И вот у нас есть тетрадь, в которую мы записываем те зачины, которые могут стать будущим номером, если над ним работать. И таким образом у нас набирается достаточное количество зачинов, из которых в дальнейшем делаются эстрадные номера. На втором курсе, параллельно делая новые зачины, мы возвращаемся к старым, просматривая то, что мы отобрали, записываем в эту особую тетрадь. И начинаем над ними работать.

- Как строится эта работа?

- Работа идет таким образом: даем студентам задание показать тот или иной зачин с добавлением. Для того, чтобы их определить, надо несколько слов сказать об эстрадном искусстве и эстрадном номере. Вообще эстрада - это искусство номеров. Недаром в концертах раньше говорили: первым номером нашей программы, следующим номером нашей программы и т.д. Если в театре единицей измерения считается спектакль - у такого-то театра столько-то спектаклей, такой-то репертуар, то в эстрадном искусстве единицей измерения считается номер. Потому что номер - это самостоятельный предмет искусства. Номер, он - сам по себе. Он может быть вставлен в концерт, этот или другой, может перемещаться из концерта в концерт, может быть убран. Номер всегда самодостаточен. И потому, параллельно занятиям по актерскому мастерству, делая этюды и отрывки, как и на всех других курсах, мы начинаем вести занятия по искусству эстрады. Мы начинаем знакомиться, начинаем разговаривать о том, что есть такое эстрада.

- Итак, особенности. Вы начинаете разговор со студентами об эстраде. Что такое эстрадный способ игры?

- Это способ открытого существования "с отсутствием четвертой стены". Обязательно. Это такой способ, когда главным партнером актера

на сцене становится зритель, а не тот, кто стоит рядом на сцене. Я даю определение номера. Потому что нигде это не сформулировано четко, если посмотреть нашу эстрадную литературу. А надо, чтобы студенты понимали параметры номера, его особенности, чтобы в дальнейшем уметь самостоятельно работать над номером. У нас в институте что-то такое часто делают, и называют это номером, и идет это 15 минут! Ну, не может номер идти 15 минут. Потому что эстрадное шоу состоит из номеров, которые идут 3 - 4 минуты. Песня обычно 3 минуты идет. И вдруг возникает номер на 15 минут, это сразу останавливает действие. Как если дом строить из кирпичей и вдруг посередине положить огромный камень. Так и концерт собирается из номеров как из кирпичиков. Они должны по своим размерам, по своей конструкции приблизительно одинаково измеряться в каких-то очень конкретных минутах. Итак, эстрадный номер - номер, который выполнен особым способом игры, в основе которого лежит то или иное сценическое действие. Номер может реализовываться и исполняться конкретным актером. Он построен по всем законам драматургии, ограничен во времени в минутах (не должно превышать 8 - 10 минут, это - максимум).

Номер всегда действенен, как и в любом спектакле. Когда я говорю "то или иное сценическое действие", то имею в виду, что это могут быть речевое действие, словесное, когда читается монолог или фельетон и т.д. - эстрадный разговорный жанр. Это может быть хореографическое действие, когда эстрадный номер построен на танце. Это может быть вокальное действие. Всегда действие. Почему действие? Потому что, во-первых, там налицо взаимодействие со зрителем. А раз есть взаимодействие, есть и действие. Я действую, воздействую на зрителей. Это не вообще, так сказать, что-то заоблачное, какие-то раздумья и прочее. Эстрада очень конкретна и действенна. Эстрада эмоциональна. Она вторгается в зал. Вторгается в сознание,

в души зрителей. Поэтому эстрадный концерт предполагает очень активную работу публики. Публика смеется, аплодирует.

Все это должны знать студенты на втором курсе. Важно научиться переводить тот материал из зачинов (материал, который сочинили сами студенты) в эстрадный номер.

- А в какой мере Вы учитываете, к примеру, что такой-то номер у студента может быть не очень яркий, не так интересен, как другие. Вы ведь все равно вставляете его в программу, чтобы показаться студенту?

- Обязательно. Во-первых, педагогика есть педагогика. Но мы говорим ребятам: кто ничего не покажет, зачем тогда учиться?! Вы за два года должны были чему-то научиться и поэтому...

- Обид не должно быть. У кого-то больше номеров, у кого-то один.

- Важно понимать, что такое эстрадное представление. Вот 2 -ой спектакль на этом курсе был "Любовь без границ". Это пьеса, по ходу которой исполнители поют, танцуют, исполняются различные эстрадные реминисценции. Является ли этот спектакль эстрадным? Не является. Это драматический спектакль. Это музыкальный спектакль. Музыкальная комедия, допустим. Все номера там подчинены драматургии, и сами по себе не могут существовать. Вот идет словесное действие и вдруг актер начинает петь или танцевать. На это всегда есть какой-то драматургический повод. Не просто взяли и запели. Здесь музыкальные фрагменты являются подчиненными драматургии. Такой спектакль может быть сыгран, по сути, и без этих номеров. Они вставные. Не являются основообразующими, не самостоятельны. Подчинены этому спектаклю. У нас такие спектакли: "Любовь без границ", "Мандрагора". На эстраде драматургия несколько иная. Мы не можем сказать, что есть более важное искусство и менее важное. Есть хорошее и плохое. Создать веселое представление, создать праздничное настроение в зале гораздо труднее, чем вызвать слезы.

- В основе эстрадного представления на втором курсе - студенческий зачин. А на четвертом? курсе? Какие задания? Упражнения? Верно, есть какие-то особые упражнения, задания, из которых может родиться в дальнейшем эстрадный спектакль?

- Я Вам скажу, что здесь нет никакой тайны. Вот говорят: из сосуда может вытечь то, что в нем есть. Так и номер. Это чисто индивидуальное творчество. Я говорю, что номер это конкретное выступление конкретного артиста. Номер сделан из кожи, мяса, чувства вот этого артиста. Вот на курсе, где учился Ветров, учился студент Румянцев. Оба владели баяном. На уровне детской музыкальной школы. И я им говорю, давайте придумайте и покажите музыкальный номер. Приходят с баянами, сыграли частушки. Ну, это уже было, это не очень интересно. А Вы можете сыграть оба на одном баяне? Приходите в следующий раз, покажите. Показывают. Хороший баян. Один играет здесь, другой там, перехватывают. И я им: а давайте сделаем такую штуку. Достанем старые меха, склеим и увеличим баян. Метра на три. И тогда один играет на одной стороне, другой на другой стороне. Но только, чтобы играть надо ходить, бегать, растягивать. Получился очень смешной номер. Они баян растягивали, они в него закручивались, раскручивались, делали восьмерки. Забавный, озорной номер вышел. Но он вышел потому, что они умели *играть на баяне*.

- Я знаю, что Вы даете студентам специальные музыкальные задания.

Расскажите, пожалуйста, об этом.

- На первом курсе мы также занимаемся упражнениями, этюдами. Обычными. Как и на всех других курсах. А музыкальные.... Это не этюды, а маленькие музыкальные упражнения. Давайте, говорю, к примеру, возьмем «Времена года» Чайковского. Возьмите каждый по месяцу, там январь, февраль и т.д. Могут по двое студентов взять одну тему. Попробуйте, придумайте такой этюд, сценку, которую Вы

разыгрываете в этой музыке. Идет это две с половиной минуты и что-то такое надо сыграть, что соответствует музыкальной драматургии. Послушайте внимательно эту музыку. “Август”. Что это такое? Почувствуйте эту музыку, насытитесь ею. И попытайтесь сыграть. Мы не можем это назвать академическим этюдом. Академический этюд предполагает жизнь человеческого духа, человека в конкретных предлагаемых условиях, обстоятельствах. Есть событие. В этюде он работает очень подробно. А здесь всего 2-3 минуты.

- А что вырабатывают такие упражнения?
- Я Вам скажу, что вырабатывают. Во-первых, вырабатывают умение исполнителя существовать и действовать в соответствии с музыкальной драматургией. Это очень важно. Жить в музыке. Для артиста эстрады музыка является основой. Вне музыкальной структуры эстрада не существует”.

И.Р. Штокбант, как видим, подчеркивает огромную важность глубокого постижения специфики эстрадного искусства; обратную связь между публикой и актером в процессе исполнения эстрадного номера в концерте. Это представляется особенно актуальным сегодня, когда, увлечение части педагогов тренингом и чисто студийной работой, что особенно модно на Западе, приводит к тому, что студент побаивается зрителя, не имеет достаточного опыта публичных выступлений. Театр же есть искусство общения. “Студенты должны с первых же наших бесед почти физически ощутить творческую подвижность, гибкость того уникального явления, которое со времен древних греков называется театром. Ведь театр отныне стал для наших учеников средой обитания”.<sup>31</sup> Эти слова Л.И. Гительмана, крупнейшего знатока театра, актуальны, как никогда, ибо их автор не понаслышке знает состояние дел в театральной педагогике, активно следит не только за педагогиче-

---

<sup>31</sup> Гительман Л.И. Уроки истории театра // Как рождаются актеры. Под ред. В.М. Фильштинского и Л.В. Грачевой. С-Пб. 2001. С. 117.

ским процессом в Академии, но и за творческим ростом вчерашних студентов в условиях профессиональной сцены. Поэтому самостоятельная проба, с безусловным правом на ошибку должна стать непреложным правилом нашей театральной педагогики. Без нее невозможно творческое развитие индивидуума, становление творческой личности, что порой подменяется ныне натаскиванием...

И действительно, наиболее удачные и совершенные пробы становятся не только первыми удачами молодых исполнителей, но и становятся “золотым багажом” курса, которым, при желании и при вдумчивом подходе руководителя к будущему своих питомцев, можно умело и с толком распорядиться. Так и произошло в 1978 году, когда два мастера курсов, принадлежащих к разным театрально-педагогическим направлениям, но объединенных единым пониманием нравственных ценностей театральной школы и почти фанатической привязанностью к своим ученикам, создали спектакль, ставший не просто “гвоздем” двух сезонов, но и давший жизнь целому направлению в репертуарной политике Учебного театра. Стоит сказать, что идеи, заложенные в этой постановке позже оказались не просто востребованными, но зачастую и просто украденными без ссылок на авторство в бесчисленном количестве коммерческих римейков “Огонька на Моховой”.

Основой спектакля стали упражнения, задания, подготовленные к зачетам и экзаменам второго и третьего курсов мастерских А.И. Кацмана и В.В. Петрова. Многие из них относятся к темам, приведенным выше, а многие появились на свет благодаря “зачинам”, которые активно использовал на своих уроках А.И. Кацман и самостоятельным студенческим капустникам, которые всегда проводились на курсе В.В. Петрова. В декабре 1977 года на зачете актерского курса В.В. Петрова был показан ряд упражнений и наблюдений по теме “синхро-буфф”, пародий на популярные в те годы телепередачи, на известных преподавателей института (в те годы Ленинградского государственного ин-



ститута театра, музыки и кинематографии) В.Е. Боровского, Л.И. Гительмана, Н.Н. Громова и других, на популярных поэтов Турсуна Заде, Р. Рождественского, известных певцов, телеведущих и т.д. Стоит сказать, что эти упражнения составили второе отделение зачета, а в первом, по традиции, студенты исполняли драматические отрывки из классических и современных пьес.

Любопытно то, что сам мастер курса В.В. Петров не планировал показывать на зачете подобный “экзотический” материал. В течение третьего семестра он предложил курсу работу над наблюдениями, которые включали бы в себя элементы внутренней и внешней характеристики. Давая само задание, В.В. Петров обращал внимание студентов на следующие элементы:

1. Внешняя характеристика, возникающая непроизвольно, в результате выявления внутренней жизни образа (вследствие органичного освоения внутренней характеристики).

2. Внешняя характеристика, самосуществующая, сама по себе обуславливающая возникновение определенной внутренней жизни образа (в первую очередь, индивидуальность самого актера).

В этих наблюдениях, упражнениях шел поиск того, о чем писал применительно к работе над ролью К.С. Станиславский: “...дело не в том, чтобы “уйти от себя”, а в том, чтобы в действиях роли вы окружили себя предлагаемыми обстоятельствами роли, и так с ними сливались, что уже не знаете – где я, а где – роль.” ...Стать другим, оставаясь самим собой, это значит, что правда внутренней жизни остается своей, а особенности выявления этой правды делают актера иным...”<sup>32</sup> Поиск характера определялся задачей проникновения в образ мышления другого человека. Об этом очень емко говорил друг и сподвижник В.В. Петрова, известный московский театральный педагог Ю.А. Стромов: “Определить характер – это значит подметить как че-

---

<sup>32</sup> Станиславский К.С. Собр. Соч. в 8-и томах. Т. 3. М.1954 С.379,382.

ловец преимущественно относится к явлениям жизни и людям”<sup>33</sup>. Видимо этим и руководствовался В.В. Петров, предложив своим студентам не просто упражнения – наблюдения, а широкий спектр музыкальных, речевых, национальных, пластических и иных пародий, в которых принцип “узнавания” объекта пародии публикой был бы необходимым, но не достаточным для создания сценического образа. Так в упражнении “Поэт”, в котором В. Богданов и Е. Ганелин отдельно друг от друга пытались пародировать Турсуна – Заде и Р. Рождественского, популярных поэтов советской эпохи, мастер потребовал “соединить” их в едином номере, когда оба мэтра по форме спорят друг с другом, но, по сути, занимаются тем, что И.А. Крылов называл “кукушка хвалит петуха, за то, что хвалит он кукушку”. Мастер предложил и форму номера: отрывок из популярной в те годы телепередачи “Встречи в концертной студии Останкино”. Сама форма номера подталкивала исполнителей к высокопарной, официозной манере поведения. Стоит сказать, текст стихов, исполняемых “поэтами” был сочинен специально для номера студентом К. Гершовым и тоже вписывался в псевдоромантический пафос социалистического строительства, ставший объектом пародии. Немаловажная деталь: в ходе каждого исполнения студентам позволялись некоторые отступления от утвержденного текста, иные элементы импровизации, отзывавшиеся на реальные события в жизни страны того периода. Не всегда эти импровизации были удачными, но многие из них настолько органично вписывались в номер, что сам мастер их приветствовал. Стоит добавить, что номер прожил долгую жизнь и в последний раз был исполнен в 1997 году.

Представляется необходимым привести в настоящей работе полный текст беседы с В.В. Петровым, поскольку его взгляды на “строительство” характера в упражнении на площадке аудитории и на

---

<sup>33</sup> Стромов Ю.А. Путь актера к творческому перевоплощению. 2-е издание. М. 1980. С. 38.

учебной сцене представляют огромную научно-практическую ценность.

- Владимир Викторович, хотелось бы поговорить сегодня об одном Вашем спектакле. Спектакль «Огонек на Моховой». Это ведь курс, где учились Ганелин, Малич, Котов, Толшин, Богданов. Как начиналась эта работа? Ведь вначале не было намерения сделать такой спектакль?

- Я Вам скажу, получилось это из шалости. На одном из уроков принесли магнитофон, микрофоны, записи всяких песен, песен из кинофильмов. Включалась аппаратура, и ребята «пели» голосами тех героев, персонажей, за которыми наблюдали, просматривали материалы. Все хохотали.

- Что это давало студентам? Какую пользу?

- Пользу эти упражнения принесли. Студенты увлеклись. Слова, мелодия, то, чего ради написана песня, куда она призывает – все помогало соприкоснуться с наиважнейшим таинством искусства - перевоплощением. Были принесены довольно занятные, запоминающиеся песни. Актерская природа на это откликнулась. Это был толчок. Ведь чтобы стать другим, недостаточно только внешняя имитация персонажа, надо и внутренне переменить отношение к происходящему. В этом, пожалуй, была определенная польза. Вот, - и таким образом была сыграна одна песня, потом вторая. Это все было в аудитории. К нам прибегали соседние ребята. Смотрели, хохотали. Каждый раз, когда мы заводили эту «шарманку», у дверей стояла толпа и спрашивала разрешения посмотреть. Что это было? Это еще не был спектакль. Что-то такое, что потом получило название синхро-буфф. Ни о каком спектакле мы и не думали. Потом было чье-то предложение, а не перенести ли это на сцену, сделать спектакль? (Предложил Сережа

Иванов.<sup>1)</sup> А каждый спектакль просматривался комиссией. И довольно суровой.

- Комиссия была институтской или ... ?

- И институтская и, самое главное, были представители райкома и горкома партии. Тем более, это был пародийный спектакль. При слове «пародия» многие управленцы уже вздрагивали. Мы сочиняли все сами. Нам сказали, что надо написать сценарий и сдать его на проверку в райком партии. И тут появилась статья некоего товарища, который закончил наш институт по театроведению. Очень неприятная статья была. Он “разбомбил” всю нашу затею. Статья была явно по заказу сверху.

- А Вы еще не показывали спектакль?!

- То есть статья появилась не только до выхода спектакля, но и до написания сценария?

- Да, да. «Дайте сценарий, а потом мы посмотрим - будете вы играть или нет», – так говорили нам. Таким образом, этот товарищ написал отрицательную статью, что, мол, не смешно и т.д. А мы все хохотали! И как это можно проверять по записям? Ерунда какая-то. Хорошо, что у Любы Мочалиной,<sup>2</sup> которая участвовала в этом спектакле, была мама, работающая в райкоме партии. Был уже назначен день. Вечером спектакль.

- А у Вас еще не было разрешения на спектакль?

- Да. Никто точно не знал, будет ли спектакль. А если не разрешат?! Любочка позвонила маме. Она с кем-то там переговорила. И меня послали со сценарием уже в конкретную комнату в райком партии. Там товарищ такой, довольно суровый. «У Вас есть сценарий?» - «Да, вот». Бах! И подписал. Я пытался еще что-то начать говорить. «Не надо ничего говорить, пожалуйста. Играйте». Я прибежал, и через па-

---

<sup>1</sup>С.И. Иванов. Преподаватель кафедры актерского мастерства, с 1978 г. по 1983г. – директор Учебного театра.

<sup>2</sup>Л.Р. Мочалина – студентка курса В.В. Петрова.

ру часов мы начали играть на зрителя. Спектакль имел успех. Потому что это было необычно для института. Синхро-буфф. Я ведь подсмотрел это случайно, работая в свое время в Высшей профсоюзной школе. Там были болгарские студенты. А у них были вот такие упражнения, и они показали. Аркадий Иосифович<sup>1</sup> тоже увлекся этим делом и сделал уже у себя спектакль. Потом появились «Ах, эти звезды!» После нас. А тогда мы с ним играли вместе спектакль в двух отделениях. Я сейчас не помню, кто был в первом, кто во втором. Работали вместе.

- То есть одно отделение играли Вы, а другое кацмановцы?

- Да. А потом, позже это было, какой-то юбилей Ленфильма, и мы сочинили «Семнадцать мгновений кино».

- На основе этих же упражнений?

- Да. Их, конечно же, отбирали специально. В основном это были песни из кинофильмов «Цирк», «Веселые ребята», концертные номера Утесова из кинофильмов. Все это лихо принималось. Азартно было сделано. А «Семнадцать мгновений кино» - это была история кино.

- А Вы не помните, как это началось? Вы говорили, что принесли магнитофон, записи. Вы ведь, наверное, что-то предлагали студентам?

- Началось все с песни какой-то. Юра Карпенко и Володя Богданов, кажется, что-то пели на два голоса ... Вопрос – ответ, ответ – вопрос. Начали с этого. Так, случайно принесли. Начали смеяться, хохотать. И потом уже организовывали систематическую работу.

- А как это организовывалось? Что Вы увидели в этом? Может ли это чем-то помочь студентам? Что это - зрелищно?

- Мы говорили так... Ведь все родилось как шутка. Просто сами наслаждались. Но не надо забывать, какое было время. Шутка шуткой... Но не сильно поощрялось это. А работать все равно продолжа-

---

<sup>1</sup>А.И. Кацман – прим. Н.Б.

ли. Это было полезно. Вырабатывалось чувство меры, чувство вкуса. Юмор. Умение пластически выразить персонаж. Создавать образ в некоем особом жанре. Заставляло исполнителей быть ...

- Кем-то другим?

- Да, именно. Так начиналось. А потом уже пошло увлечение. Везде синхро-буфф, синхро-буфф. Очень хорошее упражнение, особенно для кафедры эстрады. Полезно было. Вырабатывалось чувство меры, чувство вкуса. Юмор. Умение пластически выразить персонаж. Создавать образ в некоем особом жанре. Заставляло исполнителей быть ...

- Кем-то другим?

- Да, именно. Так начиналось. А потом уже пошло увлечение. Везде синхро-буфф, синхро-буфф.

- Но Вы почти на каждом курсе стараетесь давать такие упражнения. На зачетах показываете синхро-буфф.

- У меня нет сейчас задачи сделать спектакль. Ну, можно опять взять Утесова, Орлову, и т.д. А новых песен я не знаю. Ну, две-три, которые можно переложить. Но в основном сейчас какие-то все ударные. Меня не увлекает.

- У Барышевой Г.А. поставлен спектакль по песням. Не знаю, видели ли Вы?<sup>34</sup>

- Там ведь взяты песни довоенные, военные и некоторые зарубежные песни 40-х - 60-х годов. Ребята поют сами. Они ведь курс эстрады. С каким удовольствием слушает, смотрит публика этот спектакль.

- Потому что хорошие песни.

- Да. А может ребята сумели найти в этих песнях что-то свое современное? Ведь там есть и ирония, и пародия.

- Пародия бывает разной. Здесь добрая. Вызывает теплые чувства.

- А у Вас были лирические номера?

- Были. И лирические.

---

<sup>34</sup> имеется в виду спектакль курса Г.А. Барышевой «Голоса ушедшего века» - прим. Н.Б.

- У Товстоногова в “Зримой песне” прекрасные были военные песни – Окуджавы.
- Все были сильные номера. Товстоногов «Зримая песня»... Это ведь упражнение для режиссеров Товстоногов привез из Польши.
- Да именно для режиссеров. Поставить песню как маленький спектакль.
- Да, тоже имел большой успех у зрителей этот спектакль. Очень хорошее упражнение, особенно для кафедры эстрады. А водевили, Вы понимаете, это совсем другое. Они сейчас уже начинают играть водевили как эстраду, а вот мне это надо в них переломить. В водевиле необходимо доверие к зрительному залу. Водевиль нельзя играть без зрительного зала. Потому что там - апарт, который адресуется в зал. А если зал пустой, это тяжело очень. Каждый раз играть водевиль, чтобы было смешно, - трудно. Я им говорю, не старайтесь, чтобы было смешно. Это значит, вы заваливаете все. Исчезает сквозное действие. Все, - конец. И куплеты рождаются, как пик самочувствия. Я доверяю зрителю! Вот где мой друг! Вот кому я могу исповедаться! В эстраде этого нет. Поэтому я возвращаюсь к тому, что движет героем, чем он обеспокоен. Не отдельно по номерам и куплетам. А к чему ведет весь спектакль.
- Владимир Викторович, а помните на Ваш курсе, приезжал педагог из Германии, известный клоун.. Делал со студентами серию упражнений. И потом на основе этих упражнений показали в конце занятий контрольный урок. Я помню очень хорошо. Настолько эти показы были замечательны, что можно было сделать как спектакль и показывать зрителям. (Первый был по «Ромео и Джульетте». Это был самостоятельный зачин. Все были с клоунскими носами. Казалось сначала просто треп такой. И вдруг сцена Ромео и Джульетты. И такая пронзительная нота искренности, детскости. А свадьбу они делали очень смешно, танцевали еврейский танец «Семь сорок», вообще там было

намешано, казалось, всего. Сочетание несочетаемых вещей. И вместе с тем такая задорность, озорство. А в последних сценах этого действия такая трогательная нота зазвучала. Произносилась со сцены “ тарабарщина”, но как! Студенты не произносили текст Шекспира, а изъяснялись неким языком, вернее звуками, когда лишь угадывались отдельные слова. Но трагичность этой любви, это по-настоящему была трагедия, вызывала слезы у зрителей. Это был обыкновенный урок: педагоги курса, аспиранты, кто-то из прежних выпускников В.В. Петрова сидели в этот день на уроке. И вместе с тем это был необыкновенный урок! Второй урок на основе этих упражнений студенты показали после отъезда немецкого педагога. Работали уже с педагогом по речи Н.А. Латышевой по греческим мифам. Там уже был текст и очень сложный, но природа существования такая же. Клоунский нос, яркая внешняя характеристика, острая пародийность и абсолютное проживание).

- Это очень трудные задания. Я был на этих уроках. Сидел, смотрел, когда он предлагал выйти на площадку....

- Очень многие не хотели, боялись выходить.

- Да, потому что боялись кривляния.

- Кроме актерской смелости там ведь еще что-то предполагалось?

- Трудно так сразу ответить... В какой-то степени подталкиваем ... Мы всегда говорим характеристика, перевоплощение. Это не совсем простая вещь. Неизвестно откуда может осенить исполнителя. Да, мы работаем в методике, так сказать, задачи, психотехника. Но есть ведь вещи, которые не объяснить. Откуда это у него возникло. Возникло блистательно. А повторит ли он? Повторил! Значит, если я мучаюсь, рождая какой-то характер, образ, это обязательно как-то откликнется во мне в какой-то степени.

- Владимир Викторович, Вы много играли на сцене. Мучались. Искали. А использовали для ролей что-то от наблюдений за кем-то?



- Было. Я, знаете ли, работал с разнообразным успехом....
- Ну, иначе ведь и не бывает.
- А где-то у меня роли были, которые до сих пор вспоминаю. Я потом стал задумываться: а что я делал тогда? В этой роли с чего началось? Я в своих записях пишу и говорю, что на курсе обязательно должен быть актер. Второй педагог, третий, не знаю. Но обязательно. Потому что он проживает то, что, мы требуем от студента. Вот это место... Как надо ... Вот я же иногда показываю студентам. Когда я начал работать преподавателем, я все думал и вспоминал, как сам учился. Макарьев<sup>35</sup>, он ведь показывал гениально. А Сойникова<sup>36</sup> говорила: “ни в коем случае нельзя показывать!”. Я все думал – почему? И Леонид Федорович, как-то в минуту откровения, говорит: “тот не показывает, кто не может”. Я что-то схватывал от его показов, но бывало, что я немел. Он так показывал...
- Что Вас это “зажимало?”
- Бывало и так. Потому что надо знать, что показать и как. Товстоногов тоже показывал. Я же помню, я работал на курсе. Но как показывал!
- Скорее направление показывал.
- Да, да, конечно.
- Вы рассказывали, как показывал Лебедев<sup>37</sup>. После него вообще никто не мог выйти на площадку.
- Он был косноязычен. И потому больше показывал.

У него была богатейшая фантазия. Он сцену строил, я помню Островского, «Не все коту масленица», он такое напридумывал, навертел такое. И все - туда, все - туда. Откуда такое? Вспыхивал сразу!.. А когда начинаешь объяснять задачи, сверхзадачи, понимаешь, да? Учитель<sup>38</sup> владел этим. Он выделял слово. И в этот момент ни звука. Он ничего не играл. Он передавал ощущение роли. Важно,

---

<sup>35</sup> Л.Ф. Макарьев – педагог, руководитель курса, где учился В.В. Петров

<sup>36</sup> Сойникова Т.Г. – педагог институт, профессор.

<sup>37</sup> Е. Лебедев – актер театра БДТ, Народный артист СССР.

чтобы актер был такой на курсе. А потом я так скажу... Вообще, все просто. Мы все говорим – какое перевоплощение, перевоплощение. Это уже все было. Было, когда это слово считалось безграмотным. Что это такое?! Перевоплощение?! Все было. Сейчас тоже творится такое. В Гамлета Васю превратить... Так что видишь, такое дело. Перевоплощение - полезно. Вот вы говорите: “от упражнения (синхро-буфф и т.д.) к спектаклю”. Возьмем ваш спектакль “Тувинский метеорит”...

- Там не только синхро-буфф, наблюдения, зарисовки, танцевальные этюды, национальные песни, многое.

- Да, да. Студент не сам по себе и “от себя.” Ему дана уже какая-то платформа. Я - Утесов. Это ведь не как Петров поет. А что-то от Утесова есть. Его жест. Физика. А что такое - физика? Это и есть перевоплощение. От физики идем. Я не могу пройти простым шагом, я должен шагать ИМ. Мне это диктует музыка, темп, настроение, тембр голоса. Это полезное упражнение.

Перевоплощение происходит и за счет способа говорения. Как приспособления. А вообще я так скажу, где собака зарыта в определении таланта. Допустим мы в общении. Первое - это восприятие того, что я слышу, то, что я получаю информацию. У меня происходит смена объектов. Я вырабатываю свои взаимоотношения с объектом. Новое отношение возникает. Значит, вот это вера в новые отношения, вера, степень веры и есть талант. А потом рождается действие и т.д. Но мне надо выработать отношение. В нем и сказывается талант. Это другое дело, что все эти этапы могут происходить в секунды, доли секунды.

- Хотелось бы затронуть проблему повтора. Как в концерте, в номере? Чем отличается от спектакля?

- Все также. Такая же сверхзадача. Такое же развитие. Я все время говорю, что в студенте надо воспитывать увлеченность материалом. Начиная с упражнений на ПФД.<sup>39</sup> Чему мы учим? Игре. Может маленький человек играть без увлечения? Для него это не игра. Только увлекшись, он играет. Да?

Вот где работать начинает воображение. Вот как сделать идеальный курс. Я бы занялся этим, если бы уже возраст не тот. Потому что уже не успею. Студенты будут равнодушны, если я буду лекарства принимать, они могут жалеть. А я должен быть вместе с ними, понимаешь. А, давайте вот это, подождите, а это и т.д. Чтобы они видели, что я творю вместе с ними. А не учу их.

- А бывают у Вас моменты, когда Вы думаете о них, студентах, что они неблагодарные, невнимательные. Когда не хочется работать, когда опускаются руки.

- Конечно, было. Кто-то опаздывает, сочиняет какую-то ерунду. И сразу настроение пропадает, готовишься же к уроку. Вот упражнение такое есть. Условно его называем "Шантеклер". Я в свое время хотел сделать такой спектакль. Птицы всякие, звери. Что это мне дает? Помогает определить природу юмора. Есть такое упражнение. Животное и человек-животное. Ребята всегда с удовольствием идут на эти упражнения. Говорят, кривляются. А я всегда говорю, когда меня упрекают: а что еще они могут?! Пускай не боятся этого. Чтобы не кривляться, надо лет десять после института отработать в театре. А опыта-то у них нет. Мы задерживаемся на этом - все от себя, от себя. Понятно, что от себя. Себя-то я никуда не дену. И потому у меня в аудитории висит плакат: «Оставаясь самим собой, стать другим человеком». Вот это и есть смысл. Когда я с ними увлекаюсь в игре, когда они перестают видеть во мне педагога, а видят единомышленника, тогда они загораются. У меня всегда игра. Слово ИГРА. У Станислав-

---

<sup>39</sup> Память Физических Действий

ского в записях, или у Горчакова о Станиславском, точно не помню. Когда Станиславский что-то репетировал с актерами, одна актриса пришла с ребенком, 3 – 4 года. Какие-то тряпки, посадили в угол и говорят: сиди и молчи. Станиславский репетирует, потом – посмотрите на ребенка. Ребенок сидел-сидел, скучал-скучал. Потом завернула тряпочку и начала качать. А-А-А! Укачивает. Что предшествует? Фантазия, воображение. Увлеченность. Вот если бы удалось, что бы в институте у каждого студента был бы свой мир фантазии, воображения. Чтобы каждое упражнение увлеченно. Обязательно. Я делаю упражнение на ПФД. Увлеченно. Это главное. И тогда и к роли, когда берем пьесу, я подхожу увлеченно. Не передать нам методику. Ну, они заучат, что такое действие, задача. Потом смотрите: мы все время говорим, привычка уже пошла,- внимание, воображение, действие и т.д. А у Станиславского – сценическое внимание, сценическое действие. Этим сказано все. У нас задачи, действие, а у детей – куклы, тряпочки... Мама рассказывала, когда мы жили в Оренбурге, - так вот, у мамы был брат, младше ее. И когда они были детьми и играли, то он всегда был гостем. Ну, там девочки какие-то: Маша, Даша. Готовили из песка всякие блюда. Из глины. Приходил гость, мой дядя. Его приглашали к столу есть. И он ел взаправду. И моя бабушка страдала очень. Представляете, по-настоящему, ел песок, глину. Ему, ведь, говорили, если хочешь с нами играть, то надо есть. И он ел...! А мы, я помню, увлекались мушкетерами, штаги и т.д. Все на игре. Я понимаю, сейчас - другое. Но это обязательно должно быть. И очень важно, когда мы здесь их просматриваем на консультациях, на турах, пытаемся понять какие они. Один наигрывать начинает вдруг. Чего-то ему мало. Он оказывается - характерный, острый. Он должен загородиться чем-то. Ему неудобно от себя. Я часто бываю у вахтанговцев. Люблю эту школу. У меня масса знакомых там. Я признаю эту Школу. Вот почему “Принцесса Турандот” возникла. Я мог гордиться этим

спектаклем. Маски. Все это от Вахтангова. Сколько я литературы тогда прочитал на эту тему. Там, в Италии, театр был же диалектным. В каждой итальянской губернии свое наречие. Я как-то Троуготу<sup>40</sup> говорю, а давай ответь партнеру “по-хохляцки”: “Ты можешь, «Пан Батько!», можешь?” А он мне: “Ну что Вы, Владимир Викторович, этот же итальянцы!” А на одном спектакле сделал. В зрительном зале - гомерический хохот. Он: “Извините, Владимир Викторович, я только попробовал.” “Ничего!” - говорю. Потом они стали стихи сочинять, пьеса позволяли. Что-то такое “Он не любит лишних слов, это царь наш ...” И весь зал – “Горбачев!”. Хорошо играли ребята. Возникает свобода. Импровизация. Юмор. А начинается с увлеченности. С игры! <sup>41</sup>

Продолжая разговор об “Огоньке на Моховой” необходимо привести те направления, по которым велась работа над упражнениями, ставшими материалом спектакля:

Речевая и социальная пародия	Музыкально пластическая пародия	“Портретная копия” с элементами шаржа
1. Любители – кактусисты	1. Дуэт и танец из фильма “Кабаре”	1. Клавдия Шульженко
2. Поэты	2. Алла Пугачева	2. Леонид Утесов
3. Спортсмены	3. Клоун – мим	3. Игорь Ильинский
4. Старый джаз	4. Чаплин, Пат, Паташон	4. Всеволод Санаев
5. Кабачок “13 стульев”	5. Японские самураи	5. Лайза Минелли
6. Театральный критик	6. Цыганский ансамбль	
7. Преподаватель истории искусства	7. Песня “My name’s Christine”	
8. В мире животных		

<sup>40</sup> Троугот Г.В. – актер театра Ленсовета, ученик В.В. Петрова, выпуск 1988г.

<sup>41</sup> Интервью с В. В. Петровым 27.01.03. Запись Н. Бочкаревой.

9. Итальянский неореалисти- ческий фильм		
------------------------------------------------	--	--

Конечно же, в этой таблице приведены далеко не все упражнения, из которых появились номера, исполнявшиеся на сцене Учебного театра. Практически каждый студент курса в аудитории проделал по 4-5 упражнений по каждой теме, причем отметим, что часто это были самостоятельно придуманные упражнения, а порой В.В. Петров давал конкретные задания тому или иному студенту. Так было с Л. Мочалиной, которой Мастер посоветовал приглядеться к манере пения К.М. Шульженко, и это упражнение было с блеском выполнено. По его просьбе был подготовлен номер “Джазовый оркестр”, в котором студенты “играя” на специально изготовленных во много раз уменьшенных копиях музыкальных инструментов, шаржировано воспроизводили манеру поведения опытных джазменов. Кое-какие работы не могли быть перенесены на большую сцену в силу технических условий, ибо качественная фонограмма часто отсутствовала, или, в силу существовавшей в то время техники ее чистка и перезапись были невозможны. Многие яркие пародии оказались “за бортом” спектакля в силу соображений цензурного характера. Причем, как это ни жалко, текст большинства номеров на большой сцене звучал абсолютно по другому, чем на уроках в аудитории. Понятно, что и это было вызвано также цензурными запретами. Тем не менее, “Огонек на Моховой” стал настоящим глотком творческой свободы для его участников и зрителей и запомнился театральному Ленинграду на долгие годы. Конечно же этому способствовало и “соседство” с ним во втором отделении замечательного представления “Если бы! Если бы!”, поставленного А.И. Кацманом со студентами его курса. Это представление было по-

строено также на упражнениях и самостоятельных работах, но построено по несколько иным принципам.

Выпускник курса А.И. Кацмана 1979 г. Валерий Кухарешин не только принимал активное участие в создании “Если бы! Если бы!”, но и долгие годы по окончании института выступал на эстраде с номерами, специально созданными для этого учебного спектакля. Он вспоминает, что его знаменитый “Фокусник” родился из упражнения на внутреннюю характерность, предложенного А.И. Кацманом. Студент пытался воспроизвести на площадке поведение неумелого, неопытного фокусника, старающегося поразить публику своей ловкостью. Он изучил и воспроизвел трюк с “наливанием шампанского” в кулек, свернутый из журнала. По правилам трюка, жидкость должна была попасть в специальные потайные полости, подклеенные исполнителем к журнальным листам. Однако, в момент первого исполнения, волнение сыграло с Кухарешиним злую шутку: вода лилась мимо, как назло. Исполнитель, в щегольском цилиндре и слегка тесноватом фраке старался “перекрыть” свой промах очаровательной улыбкой и репликами, мало относящимися к происходящему: “пожалуйста, будьте любезны!”, подчеркивая смущение и простодушие своего персонажа. На третий раз фокус удался к его полному восторгу, - торжествующий крик “пожалуйста, будьте любезны!”, цилиндр срывался актером с головы, необыкновенно церемонные поклоны подчеркивали безмерное счастье хвастунишки – фокусника.

Актер рассказывает, что не собирался “ошибаться” в исполнении трюка, однако волнение подтолкнуло его к поистине счастливой ошибке: ему не пришлось играть неудачника, - ему пришлось неоднократно усердно повторять последовательные действия, без которых фокус так и не удался бы. Однако именно это обстоятельства и способствовали тому, что на глазах сокурсников их товарищ превратился в тот персонаж, который он заявил для показа в упражнении. Характер по-

явился не как “заготовка”, а как результат исполнения определенных действий, избранных для себя исполнителем. Эту особенность немедленно оценил А.И. Кацман и предложил В. Кухарешину доработать номер, значительно его расширив. Остается добавить, что к трюку с “шампанским” был добавлен номер с цыплятами и “глотанием” бритв. Естественно, в ходе занятий на курсе и репетиций “Огонька” характер персонажа претерпел некоторые изменения: появился “лоск”, некоторая наглость, но доминирующие черты неуверенности и простодушие остались неизменными. Сам исполнитель полагает, что поиск характера в упражнении, построенном на настоящем “натуральном” выполнении циркового трюка стал для него необходимым элементом построения характера в учебном спектакле.<sup>42</sup> Стоит сказать, что такой подход, когда студенту приходилось осваивать цирковые приемы акробатики, ходьбы на ходулях и другие широко применялся А.И. Кацманом, убежденным в том, что именно освоение точного физического рисунка номера не позволит исполнителю кривляться и наигрывать. Такой подход тесно смыкается “натуральным” стилем работы над “Братьями и сестрами”, когда для изучения быта и уклада жизни своих героев, студенты отправились в Архангельскую область, где они провели более месяца. Стоит отметить, что в мастерской А.И. Кацмана метод “погружения” студентов в обстоятельства жизни героев всегда был основополагающим, ибо помогал сформировать человеческий информационный и эмоциональный опыт, на который исполнитель опирается в процессе работы над ролью, обогащая его внутренними видениями – предтечей верного психофизического действия. Об этом емко говорит В.А. Галендеев, много лет разрабатывающий тему связи действия и внутренних видений: “состояние “я есмь” - термин, позднее показавшийся Станиславскому то ли не слишком ясным, то ли неточным, во всяком случае, нет свидетельств, что он

---

<sup>42</sup> Беседа с В. Кухарешиним. Запись Е. Ганелина 22.03.03.



употреблял его в практическом репетиционном процессе, хотя при подготовке книги к изданию в 1937 году все же от него не отказался. Человек в центре вымышленных условий сохраняет способность перемещать отношение к зримому, слышимому, осязаемому, а главное - координировать сиюминутно воспринимаемую действительность с тем, что Станиславский назвал “видениями внутреннего зрения”. Все это еще не создает действия. Но это необходимый комплекс предпосылок для него, сигнал о том, что человек - артист способен действовать. Совершенно те же условия необходимы для действия словом”.<sup>43</sup>

Еще один выпускник курса А.И. Кацмана, известный артист театра и кино С. Кошонин вспоминает, что еще на первом курсе педагогов не оставляла мысль на основе упражнений и “зачинов”, перенесенных Л.А. Додиним в практику обучения курса из мастерской З.Я. Корогодского, подготовить юмористическое представление для показа на публике.<sup>44</sup> Такой спектакль, об этом уже упоминалось в интервью с В.В. Петровым, состоялся в сезоне 1978 года и состоял из двух отделений, первое – “Если бы, если бы!” курса А.И. Кацмана, - второе – “Огонек на Моховой” курса В.В. Петрова. При том, что подходы обоих мастеров к этой постановке никак нельзя назвать схожими, многие общие закономерности работы при переходе от упражнения к репетициям учебного спектакля проявились в полной мере.

С. Кошонин подчеркивает, что особенно на первом курсе и А.И. Кацман и Л.А. Додин очень благосклонно относились к “зачинам”, сделанным по принципу “зримых песен”. Он считает, что оба педагога не прочь были бы развить успешный опыт знаменитого спектакля. Кстати, уже позднее, в годы работы артиста в Молодежном театре, подобные разговоры не раз возникали по инициативе С.Я. Спивака, видимо тоже не оставлявшего надежды повторить с молодой труппой

---

<sup>43</sup> Галендеев В.Н. Основы словесного действия в книге К.С. Станиславского «Работа актера над собой» (видения). // Как рождаются актеры. Под ред. В.М. Фильштинского и Л.В. Грачевой. С-Пб. 2001. С.82-83.

<sup>44</sup> Беседа с С. Кошониним. Запись Е. Ганелина 29.04.03

попытку создания подобного жанра. Но, как это часто случается, первые удачи курса А.И. Кацмана были связаны не со “зримыми песнями”. В конце первого курса на контрольных уроках по теме “Цирк” произошло событие, во многом определившее дальнейшую судьбу курса. Студенты С. Власов, В. Захарьев, С. Бехтерев, И. Иванов показали пародийный цирковой номер “Индийские йоги”. Ценность номера состояла в том, что его участники блестяще продемонстрировали “адаптацию” древнего искусства йогов к условиям современной цивилизации. Они жарили на груди друг у друга настоящую яичницу на сковородке, сажали друг друга на длинный острый металлический шип и т.д., сохраняя высочайшую серьезность и сосредоточенность, присущую настоящим йогом. Комический эффект усиливался находками, присущими цирковым иллюзионистам: так сковорода предварительно раскалялась с внутренней стороны за кулисами, а ее низ представлял собой асбестовую холодную пластину, которую безболезненно ставили на грудь исполнителю. Важно и то, как “готовились, собирались” актеры к очередному “подвигу”. Это было погружение в мир восточной философии, с дыхательными пассажами, сопровождающими действия актеров. И необыкновенно значительным игрался финал трюков, когда слегка утомленные, но гордые своими победами йоги почтительно раскланивались друг с другом и публикой.

С. Кошонин отмечает и ряд других номеров, показанных в это время. Это и укротитель “диких кобылиц” И. Скляр и его “подопечные” Е. Попова, Г. Щепетнова, Л. Никитина и замечательных маленьких человечков из песни В. Высоцкого “Ой, Вань! Гляди – какие клоуны...” в исполнении Н. Акимовой, А. Краско, А. Завьялова и Л. Никитиной. Очень важно отметить, что номер претерпел с момента его первого показа значительные изменения. Педагоги добивались не просто филигранного попадания исполнения в фонограмму В. Высоцкого, но требовали создания характеров знаковых, социально узнаваемых. От-

сюда шел тщательнейший отбор жестов, деталей костюмов, элементов причесок и макияжа. Создавалась не просто жанровая картинка, а социальная пародия, в которой не было мелочей и проходных деталей: все работало на образы героев, и каждый жест и прищур глаза несли глубокую действенную нагрузку. К слову сказать, этот номер имел долгую счастливую жизнь на эстраде и после того, как спектакль сошел с афиши Учебного театра, неоднократно показывался по телевидению, так точно и глубоко он был профессионально подготовлен.

Не станем перечислять все номера, подготовленные к этому спектаклю. Отметим лишь еще два. Первый из них, “Фокусник”, разработанный В. Кухарешиним, описан нами выше, а второй - “Факир со змеей” И. Иванова, интересен тем, что студент в течение нескольких месяцев приучал себя не бояться “партнера”, обходиться с ним по-своему, демонстрировать публике артистизм в работе с настоящей змеей. Коллеги Иванова уверяют, что студент тренировался со змеей часами, невзирая на укусы и ссадины. Это очень типично для принципа работы, исповедуемого тогда А.И. Кацманом. Он требовал необыкновенно достоверного, профессионально точного поведения актера на площадке: если ты работаешь со змеей, - учись вести себя как профессиональный факир, работаешь с фокусами, - соответствуй уровню циркового артиста, - ходишь по канату, - учись балансировать и доказывай свое право на это. А.И. Кацман придавал огромное значение воспитанию этих навыков, как важнейших элементов раскрепощения актера. Вместе с тем, педагоги искали в представлении театральный эквивалент трюка, поощряя актерскую фантазию и импровизацию. Недаром один из номеров так и был построен, когда Е. Соловьева шла и по воображаемому и по настоящему натянутому канату и делала и то и другое одинаково увлеченно и умело, вызывая неизменные овации зала.

Хотелось бы отметить еще один принцип, использованный педагогами в работе над спектаклем. Чем активнее был принос упражнений студентами, тем строже был отбор номеров для работы над спектаклем. Кроме высочайшей требовательности педагогов к этому побуждало еще одно обстоятельство. В те годы подобные постановки не поощрялись в нашем театральном-педагогическом мире, часто обвинялись в глупом трюкачестве. Поэтому и педагоги, взвалившие на себя такую ношу, обязаны были представить на суд зрителей и не всегда доброжелательно настроенных коллег номера, упражнения, "обреченные на успех". Подготовить же их, сохранить студенческий запал импровизационного самочувствия, придумать фабулу представления, скомпоновать, расставить ритмические акценты такого шоу – задача гигантской сложности. Но если удастся выдержать все эти испытания, то результат может превзойти все ожидания, недаром же такие спектакли, если они удачны, живут долго, многие вписаны в театральную историю города и страны.

Обратимся к опыту работы над спектаклем "Тувинский метеорит", созданного на основе самостоятельных эстрадных номеров студентов, пародий, шуток, народных песен, танцев. Как все рождалось? Кажется, просто из шутки. Нам было самим очень интересно придумывать, радоваться неожиданным творческим подаркам, сюрпризам студентов, поощрять их в смелости, оригинальности исполнения. Даже представить себе было сложно, что тувинский студент, уже в силу своей необычной внешности, сможет удачно спародировать известных артистов, ведущих известных телепрограмм. Однако это произошло! И самое интересное, что наши зрители прекрасно принимают и узнают сразу эту пародию. Студенты были очень увлечены заданием по наблюдениям и "синхро-буфф". Некоторых персонажей, которых они пародировали, мы, педагоги, увидели в нескольких вариантах, причем пробы, яркие и интересные, были, как со стороны тувин-

ской части курса, так и “русской”. Так именно и родились несколько номеров, когда на площадке появлялся один и тот же персонаж в нескольких “проявлениях”. Номер “Анжелика Варум” с ведущим номера В. Вульфom в ярком исполнении с абсолютным “попаданием” в героя (студент Н. Гришпун). «Вульф» с некоторой неторопливостью, даже важностью, выходил со своим стулом, ставил его, усаживался, устраивал аккуратно рядом с собой серебряный шар, вытягивал и скрещивал перед собой руки, осматривал внимательно публику и начинал рассказ об эстраде, которую он не то чтобы недолюбливает, отнюдь, он ее несколько побаивается; и о “молодом даровании”, которое его восхитило. Появлялась первая “Анжелика”, с утрированными “крутящимися” движениями, молодая и задорная (студентка Ю. Типанова). Вторая, более томная, с присущими певице характерными движениями, тоненькая и невероятно изящная (студентка С. Ооржак). Третью “Анжелику” (ст. Е. Бедных), выносил «Вульф», ставил на пол, сам влезал на стул. Затем поднимал воображаемые нити к которым как бы была привязана кукла, начинала звучать фонограмма песни “Вся в твоих руках...”. Гаснет свет и вот уже три “Анжелики” вместе, сначала под фонограмму, исполняют песню «Ля, ля, фа! Эти ноты!...», а потом берут микрофоны и “вживую” продолжают петь. Зрители всегда прекрасно принимали этот номер. Каждое новое появление “Анжелики” встречалось более бурными аплодисментами.

В другом номере “Show must go on” появление двух “Фредди Меркьюри” (студенты С. Монгуш и Э. Ибрагимов) было решено, как неожиданное появление опоздавшего исполнителя: “Как уже есть один?!”. Тогда ничего другого не остается, как продемонстрировать, что только я настоящий, а этот, другой, мне мешает. В конце номера второй “Фредди” ухитряется изловчиться и “вырубить” первого, разводя руки, как бы говоря: “А что было делать?!”

И тот, и другой номер появился на свет благодаря пробам разных студентов курса на один и тот же персонаж. Хотя поначалу, многие студенты высказывались, что не надо показывать еще кому-то, если первая заявка была уже кем-то выбрана. У некоторых была обида, на то, что еще кто-то кроме них показывает его героя. Педагоги старались создать на курсе такую творческую атмосферу, которая способствовала бы поискам разных выразительных средств, актерской конкуренции, состязательности. Если номер “Анжелики” с самого начала придумывался студентами, как номер с несколькими героинями, (хотя вначале пробы, естественно, были отдельными), то номер “Show must go on” получился таким потому, что оба исполнителя в равной степени предъявили очень интересные заготовки, и только затем педагоги предложили объединить номера, придумав некий единый сюжет.

Другой номер “Танцующий оперный певец” (студент А. Быды-Сааган) также начинался с предисловия Вульфа. Он рассказывал историю про “Леночку” Образцову, которая якобы была на гастролях в республике Тува. В конце рассказа произносилась умопомрачительная фраза: “Гастроли закончились, Леночка уехала в Москву, так никогда и не узнав, что в далекой Туве у нее родился сын”. Эта фраза встречалась публикой громовым смехом и аплодисментами. После небольшого затемнения, на сцене появлялся певец, - высокий, элегантный, в белой манишке, бабочке. Он начинал петь арию. Руки его взлетали в такт музыке по-балетному. Он спохватывался, пытался остановить эти движения, и вдруг, ноги тоже становились “балетными”, - на полупальцах “певец” выплывал из-за небольшой тумбы. Он делал “батманы”, садился на шпагат, в конце номера, не заметив, с размаху “влетал” в стену, и, шатаясь, красиво уходил за кулисы.

Надо заметить, что приведенные примеры номеров из спектакля “Тувинский метеорит” выделялись тем, что исполнялись совместно как

студентами тувинцами так и “русскоязычными” студентами. В самом спектакле были и отдельные национальные номера. Спектакль начинался мужским тувинским танцем с шаманом. Его исполняли только тувинцы. Также было замечательно интересное соревнование двух национальных певцов с горловым пением в одном из номеров. И рядом с этим - ансамбли с русскими песнями: разудалую песню “За рекой, за речкою!” в ярко-красной русской рубахе исполнял тувинский студент Сайдаш Монгуш; очень-очень тихая поначалу песня “Ой, вы ветры-ветерочки”, становилась мощной, сильной, казалось, что все стены гудят в театре, и снова затихала в полупшепоте... Эти замечательные работы вошли в спектакль благодаря усилиям педагога по ансамблевому пению Н.А. Морозова.

Многие театральные педагоги уделяют спектаклю – концерту своих студентов исключительно важное воспитательное значение. Так профессор Л.В. Честнокова, рассказывая о своей огромном педагогическом опыте, отмечает, что учебные спектакли-концерты были на многих курсах. На курсах В.В. Меркурьева такие концерты были всегда: Он придавал им большое значение. *“Студенты приобретают огромную практику. В концерт обычно входили работы по смежным дисциплинам: по танцу, вокалу, движению. Шло все это в форме рассказа - как мы учимся, как становятся актерами. В концертах были ведущие: или сами студенты, а иногда я сама вела. Надо сказать, что это пользовалось большим успехом у зрителей. Ингуши, чеченцы, (1973 г. выпуска), объездили всю Камчатку, два месяца они ездили по стройотрядам на Дальнем Востоке. Успех был огромный. Но это возможно только при условии, если с ними педагог. Очень полезно для них были эти поездки. Потому что, живя здесь, в 4-х стенах, с утра до вечера в институте... Мы ходили в музеи, куда-то еще, встречались с интересными людьми, и потом непосредственная реакция зрителя после концертов – обсуждения, разгово-*

*ры и т.д. Это было полезно, они росли на этом. Мы были такого мнения, что если все правильно задумано и педагог следит за всем, работает подробно со студентами, то польза от этого большая. Но обязательно должен быть разбор и обсуждение. Какие ошибки, достижения. Тогда это учеба, и имеет смысл".<sup>45</sup>*

А вот как пишет в своей книге "Начало" З.Я. Корогодский о творческом росте студентов театральных ВУЗов: "Постигнет ли он тайны профессии, требующей упорства, веры, постоянного совершенствования и даже подвижничества или станет ремесленником? Все определяется, как ни странно, уже в начале актерского пути, на первом курсе театрального вуза"<sup>46</sup>. Азарт творчества – определяющая составляющая успеха в нашей профессии.

Одним из важных моментов обучения становится способность студента самостоятельно учиться. Нередко бывает, что на приемных экзаменах кто-то привлекает к себе сразу внимание, и внешностью, и своими творческими способностями, педагоги сразу хватаются за такого абитуриента, но вот проходит время, вот уже показ на первом зачете, и когда-то привлечший внимание на вступительных экзаменах студент почему-то в основном отсиживается на местах для зрителей.

Мастерская З.Я. Корогодского отличалась насыщенной творческой жизнью с самого начала. Именно у него на уроках возникают особые объявления к началу урока, конкурсы, составление и оформление плана урока, необычные стенгазеты, листки, даже названия бригад, которые отвечают за чистоту в аудитории, свет, музыку. Не просто студенты, отвечающие за свет, музыку, а группа "Светить везде" (электрики), "Двенадцать стульев и столов" (монтировщики) и т.д. "Уже в этих "пустяках" тренируется фантазия, прилежание, творческая изобретательность, то есть нестандартное отношение ко всему в уче-

---

<sup>45</sup> Интервью с Л.Ч. Честноковой 18 сентября 2003 года, запись Бочкаревой Н.В.

<sup>46</sup> Корогодский З.Я. «Начало». С-Пб. 1996. С. 7,8



бе и работе над собой. Адаптация к упражнениям, к учебным играм-ритуалам, к товарищам, педагогам - губительна. Необходимо немало усилий, педагогической находчивости, чтобы не дать ученикам привыкнуть к форме и содержанию творчества. Все должно быть, как в первый раз, сиюминутно, то есть импровизационно, а значит свободно и радостно".<sup>47</sup> Разнообразная "художественная самодеятельность": сочинение песен, стихов, гимнов - все это провоцировало творчество, способствовало созданию таких известных спектаклей как «Наш, только наш», «Цирк», «Открытый урок», «Здравствуйтесь, здравствуйтесь, здравствуйтесь!» и других.

Возвращаясь к спектаклю «Тувинский метеорит», хочется отметить особую курсовую атмосферу. В общих песнях, танцах, во всем ощущалось сплоченность курса, его заинтересованность во всем, что происходит на сцене. Студенты были азартны, заразительны. Сейчас, когда тувинский курс закончил обучение, вспоминается с каким удовольствием они принимали участие в тренингах, играх, как много раз просили: давайте еще поиграем. Как часто они сами становились режиссерами номеров, предлагая тот или иное решение. Конечно, все это пришло не сразу. Пожалуй, вкус к тому, что они выпускают вот такой спектакль у них появился ближе к концу первого курса, когда несколько номеров были уже показаны на зачетах, и имели успех у публики, пришедшей на зачет и экзамен по мастерству актера.

Очень часто и в тренингах и в просто играх мы добивались, чтобы любое задание сопровождалось необходимостью, потребностью придумать так, "как еще не было". И не только придумать, а главное - показать. Показать на площадке. Задействовать весь организм студента. И еще очень важное, это часто повторяет профессор Петров, – надо помочь увлечься студенту, надо научить его этому.

---

<sup>47</sup> Там же. С. 101.

Если говорить об активности работы над наблюдениями, то стоит сказать, что всего было показано около шестидесяти упражнений. Естественно говорить о равномерности участия студентов в работе над ними довольно сложно, - некоторые по несколько раз пробовали себя в них, а иные так и не вышли на площадку. Это и понятно, так как многие ученики не сразу решаются попробовать себя в острой форме “характерного” существования.

В таблице, приводимой ниже, приведены наиболее удачные упражнения, которые были показаны в аудитории. Все они прошли большой путь исправлений, уточнений, переделок. Часть из них с успехом была показана на семестровом зачете, но лишь некоторые вошли в спектакль “Тувинский метеорит”.

<i><b>Наблюдения, речевые пародии, показанные на уроках</b></i>	<i><b>Наблюдения, пародии, вошедшие в спектакль</b></i>
<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Старик, “помогающий” соседке-старухе растопить печь</li> <li>2. Пожилая учительница математики в тувинской сельской школе</li> <li>3. Пародия на Р. Дубовицкую</li> <li>4. Пародия на популярную ведущую украинского телевидения</li> <li>5. Три пародии на В. Вульфа</li> <li>6. Милиционер – охранник на студенческой дискотеке</li> <li>7. Философствующая пьянчужка, живущая на рынке</li> <li>8. Пародия на В. Норенко</li> <li>9. Два азербайджанских торговца – конкурента на базаре</li> <li>10. Пародия на Э. Радзинского</li> <li>11. Пародия на популярного тувинского певца (репетиция перед концертом)</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Пародия на Р. Дубовицкую</li> <li>2. Пародия на В. Вульфа</li> <li>3. Пародия на Э. Радзинского</li> <li>4. Философствующая пьянчужка, живущая на рынке (переделка сюжета упражнения с сохранением характера)</li> <li>5. Азербайджанец – торговец на рынке, любящий эстраду, (переделка парного наблюдения в одиночное)</li> <li>6. Финская любительница русского театра</li> <li>7. Пародия на телеведущую Т. Максимова</li> </ol>

<p>12. Пожилая петербурженка, в день получения пенсии кормящая голубей</p> <p>13. Два друга – тувинца наутро после танцев в сельском клубе</p> <p>14. Завсегдатай одесского дворика</p> <p>15. Профсоюзный лидер – пенсионер и его соседка Люська</p> <p>16. Старый татарин и работница сбербанка</p> <p>17. Финская любительница русского театра</p> <p>18. Пародия на телеведущую Т. Максимову</p> <p>19. Моя мама – портной говорит с заказчиком по телефону</p> <p>20. Колхозник – ветеран и его соседка</p>	
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--

Каковы же были критерии, по которым были отобраны упражнения, вошедшие в спектакль? Ответы на это вопрос можно сгруппировать по трем направлениям.

1. Точное и уверенное владение элементами внутренней и внешней характерности.

2. Способность к импровизации в выбранном характере.

3. Увлеченность исполнителя работой над упражнением.

Понятно, что упражнение само по себе, даже если оно исполнено удачно, редко представляет готовый результат, который можно использовать в спектакле в виде эпизода или номера. “Заготовка” – говорим мы и порой не вполне отдаем себе отчет в том, что помимо значения неполной готовности и некоторого несовершенства, само понятие заготовки несет в себе смысл накопления, создания запаса, условий для развития. Для студента именно это накопление важно

чрезвычайно. На наш взгляд, несколько не вполне удачных проб, подготовленных самостоятельно, приносят гораздо больше пользы, чем блистательно подготовленный и поставленный режиссером или педагогом “номер” им же и сочиненный. Дело прежде всего в том, что студент, принося не вполне доработанные пробы, анализируя неудачи, совершенствует свою наблюдательность, “шлифует” свой аппарат отбора тех или иных черт, оттенков чувств лица, жизнь которого он воспроизводит, тренирует свою нервную систему. Об этом очень точно написал С.В. Гиппиус: “Тренинг, усовершенствуя сенсорную культуру наблюдения, сенсорные и моторные умения, изменяет природу чувствительности человека в заданном направлении, углубляет интеллектуальную и эмоциональную стороны актерской индивидуальности. Сознательное владение сенсорным механизмом — это умение использовать свои возможности, а обогащение арсенала чувств — это увеличение своих возможностей на пути естественного возбуждения творчества органической природы.

Работа по направленному изменению чувствительности может сочетаться с работой над отдельными качествами характера: над избирательными отношениями к людям, к явлениям и к собственной личности (самооценкой), над коммуникативными чертами личности (умением подойти к другому человеку и понять его), над волевыми и трудовыми свойствами и навыками, над чертами мировоззрения. Эта работа не может не привести к изменению характера личности, а всякое движение в сторону такого изменения отражается и на темпераменте человека, изменяет темперамент в той мере, в какой изменяются составляющие его величины. Именно так преобразуется тип нервной системы”<sup>48</sup>.

---

<sup>48</sup> С.В. Гиппиус. Тренинг развития креативности. Гимнастика чувств. С-Пб. 2001. С. 334-335.

Говоря о важности самостоятельных “заготовок”, приведем один пример. Студентка, принимавшая активное участие в “Тувинском метеорите”, Е. Басова, долгое время никак не могла себя проявить в упражнениях на “характерность”. Обладая яркой внешностью и небольшим ростом, она неоднократно пробовала играть древних старух, “странных” женщин бальзаковского возраста, эстрадных див и т.д. Студентка пыталась передать зрителю свое отношение к пародируемому объекту, но делала это почти всегда грубовато, навязчиво. В результате на сцене появлялись плоские необаятельные персонажи, часто крикливые и все “без изюминки” – внутренней характерности, с явным перебором внешней. И, наконец, два маленьких “чуда” вскоре произошли. Студентка показала музыкальную пародию “синхро-буфф” на известного певца И. Николаева. Удивительно, но студентке практически ничего не пришлось менять во внешности. Широкий костюм и обувь в стиле “юнисекс”, ее длинные светлые волосы, зачесанные за уши, создали удивительно точную пародию на манеру поведения “симпатяги-плейбоя”, упивающегося своим успехом. Единственная внешняя деталь, усиливающая эффект узнавания и комизма, были пышные пшеничные усы “а – la Николаев”, намеренно сделанные чуть больше и гуще, чем носит сам певец.

Через небольшую деталь студентка сделала этот персонаж “своим”, близким своей органике. Почти такой же прием Басова использовала и в следующем номере “Прогноз погоды”. Повторим, студентка очень невысокого роста, она пародировала плавные, “зазывные” движения, с которыми телеведущие, смахивающие на фотомодели, демонстрируют не только и не столько прогноз погоды в разных странах, но и достоинства своих фигур и нарядов. Студентка усугубила этот эффект, раздеваясь по ходу чтения прогноза до известных пределов, и фактически предлагала “теле-стриптиз”. Это было очень точное, психологически выверенное попадание в жанр пародии. Стоит

отметить, что, несмотря на постоянную неровность исполнения описанных зарисовок, оба номера вошли в спектакль. Как известно, характер не может существовать вне действия, а оно, в свою очередь “выталкивается” глубоко личным и выстраданным отношением актера к сценическим обстоятельствам, сочиненным им самим же в такого рода спектаклях. Вот как об этом говорит В.Н. Галендеев, много лет исследующий вопросы природы сценического действия: “Станиславский накрепко связывает понятия “действие” и “воображение” Первое - продукт второго, производное от него. Истина несложная, но часто предаваемая забвению на практике. Действие интимно по своей природе. Оно возможно лишь от собственного лица субъекта. Если бы не кто-нибудь, а я и только я, оказавшись в данных “предполагаемых обстоятельствах”... Но актер способен поверить в вымышленные обстоятельства, лишь окружив себя многими и многими “вымыслами воображения”.<sup>49</sup>

Репетиционный процесс учебного спектакля такого рода имеет свои существенные особенности. Дело в том, что отбор номеров и зарисовок для готовящегося спектакля не заканчивается почти до самого его выпуска. Это доказывает опыт и “Огонька на Моховой”, и “Тувинского метеорита”, и показанного на экзамене режиссерского курса Ю.М. Красовского в мае 2003г. представления “Клоунада” и многих других постановок. Зарисовки, поначалу казавшиеся удачными, в ходе доводки на репетициях, уступали место другим. Это связано не только и не столько с желанием педагогов “предъявить товар лицом”, но с тем, что многие студенты довольствуются тем, что, добившись “узнавания” в своих характерах, перестают “расти” в них. Тому бывают самые разные причины. Часто это связано с борьбой актерских самолюбий, когда замечания педагогов студенту – “лидеру” воспринимается

---

<sup>49</sup> Галендеев В.Н. Основы словесного действия в книге К.С. Станиславского “Работа актера над собой” (видения). // Как рождаются актеры. Под ред. В.М. Фильштинского и Л.В. Грачевой. С-Пб. 2001. С.82-83.

им как попытка творческого давления. Часто это обычная лень неофи-тов, сделавших удачные пробы и не старающихся продвинуться в своем развитии. Иногда причина в неверном направлении развития упражнения, предложенном самим педагогом. В репетициях учебного спектакля такого рода следует, как нам кажется учитывать четыре важных психологических принципа работы:

1. Максимальная поддержка самостоятельных проб студентов, которым подобные упражнения даются труднее всего.

2. Максимальная требовательность к наиболее успешным студентам.

3. Создание в процессе работы “конкурентной среды”, провоцирующей группу на наиболее активную работу.

4. Занятость студентов в работе таким образом, чтобы большинство из них чередовали “главные роли” в номерах с непрерывным участием в общих сценах, песнях, танцах и т.п.

Соблюдение этих принципов позволяет не просто равномерно “загрузить” большинство студентов курса работой, а организовать “команду”, работающую в одном направлении в условиях обязательной в театральном деле конкуренции. Вместе с тем, по сути своей импровизационные задания, предполагающие юмор и веселое расположение духа, помогают “раскрыться” робким студентам, теряющимся в группе в более “серьезной” работе над отрывками и этюдами. Импровизационное самочувствие – основа работы над такими спектаклями. Вот как говорит об этом педагог А.В. Толшин: “Выделим одну - важную функцию импровизации - сохранение свежести и непосредственности актерского исполнения, устранение неточностей и затяжек в процессе самого спектакля. Инструментом такой работы может быть этюд - разведка, этюд – импровизация. Хочется обратить внимание на самостоятельные коррективы, которые вносят актёры в свою игру в результате таких репетиций. Ни один режиссёр не внесёт те поправки,

которые возникают в подсознании актёра, пробуждённом импровизационным творчеством”<sup>50</sup>. Хотя в этой цитате речь идет о репетициях спектаклей “традиционных”, приведенное высказывание в полной мере можно отнести и к спектаклю, составленному из упражнений, наблюдений и т.п.

Работа над спектаклями, построенными на основе самостоятельных работ студентов, помогает решить не только узкопрофессиональные педагогические задачи. По сути своей она воспитывает нравственность, культуру и вкус исполнителя, обогащает личность, развивает “мыслетворчество”, по выражению выдающегося театрального педагога Л.Ф. Макарьева. Он всегда придавал исключительно важное значение подготовке не просто исполнителя, а воспитанию творца, поэта сцены, способного самостоятельно ставить перед собой и решать сложные художественные задачи. “Основа личности – нравственное содержание. Но оно определяется, укрепляется и формируется только в непрерывном культурном развитии (общественно-исторический фактор). И только на основе взаимодействия культуры и нравственности формируется решающая для театра (как зрелища) творческая особенность художественной индивидуальности – вкус (эстетическая сторона).

А где же пресловутая техника? Она начинается в физических данных артиста, получает свое подкрепление в психике его и достигает своего совершенства в органическом слиянии цели действия и “соображения понятий”.<sup>51</sup>

Здесь необходимо подчеркнуть важность преемственности педагогических традиций ленинградско-петербургской театральной школы. Л.Ф. Макарьев, приверженец метода обучения, связанного с именем Е.Б. Вахтангова, - учитель, а позже старший коллега В.В. Петрова, ко-

---

<sup>50</sup> Толшин А.В. Импровизация в процессе обучения актёра. Методическое пособие. С-Пб. 2003

<sup>51</sup> Макарьев Л.Ф. “Театрально-педагогический дневник. Фрагменты. // “Леонид Макарьев”. (Ред.-сост.) В.Н. Дмитриевский. М. 1985. С. 95.



торый в настоящее время руководит кафедрой основ актерского мастерства С-ПБГАТИ. В своей практической и научной деятельности В.В. Петров многие десятилетия активно и плодотворно развивает принципы педагогики Е.Б. Вахтангова, Л.Ф. Макарьева, многие из которых изложены в его неопубликованной до сих пор рукописи “Введение в методологию актерской науки”.<sup>5253</sup> Этот фундаментальный труд содержит богатейший научно-практический материал для исследователей и практиков театрального дела.

Педагоги, решившиеся на постановку учебного спектакля на основе упражнений, должны ответить себе на вопрос, готовы ли студенты и они сами к длительной кропотливой работе по “сочинению” упражнений, каждодневному совершенствованию их исполнения, превращения упражнений в “мини-спектакли”, к литературной работе над общим сценарием постановки, ее музыкальным и художественным оформлением. Чаще всего речь идет о создании веселого, пронизанного сатирой и юмором, музыкального представления. Юность всегда равнодушна к комическому на сцене, недаром именно в студенческой среде рождаются самые удачные капустники, многие из которых исполняются по несколько раз не только в стенах Академии, но и на сцене СТД, других престижных площадках города. Между тем, как говорил все тот же Л.Ф. Макарьев, “... комедию-то играть труднее. Правда, все зависит от того, какие задачи ставит перед собой педагог и какие задачи в своей работе со студентами педагогически он вправе ставить.

Учебный спектакль никогда не должен рассматриваться, как товар для сбыта на театральный рынок. А если так, то, естественно, и задачи должны быть поставлены точно и продуманно.

---

<sup>52</sup> Макарьев Л.Ф. “Введение в методологию актерской науки”. Рукопись из архива В.В. Петрова. Подарена Л.Ф. Макарьевым В.В. Петрову в 1963 г. В настоящее время рукопись готовится к публикации

Если мы хотим студента чему-то научить (а учим мы не таланту – этому научить нельзя ни в каких случаях даже и при наличии способного состава курса, то и выбор учебного репертуара должен производиться в соответствии с этим. Здесь дело сводится к тому только, насколько сам педагог отдает себе отчет в том, чему он хочет научить и может ли этому научить, то есть знает ли он сам, как можно этому научить”.<sup>54</sup>

В этой связи стоит коснуться вопроса, который обсуждается в театральном—педагогической литературе нечасто, поскольку он находится на стыке нескольких наук, в частности социальной психологии, этики и общей педагогики. Как складываются взаимоотношения между педагогами и студентами в процессе повседневных уроков, чем в этом смысле отличается период подготовки спектакля? Как выстраиваются взаимоотношения внутри курса после набора, в процессе учебы и выпуска спектакля?

Обратимся к нашей повседневной педагогической практике. Любой абитуриент, поступающий в российский театральный ВУЗ на вопрос “К кому ты поступаешь?” ответит: “К Петрову” или “К Красовскому”, а чаще всего - “К тому, кто возьмет”. Да и в самом вопросе уже заложен подход, который определяет нашу театральную школу, как до известной степени автократическую. В этом ее глубокое отличие от большинства европейских и американских театральных школ. Само имя Мастера подразумевает его персональную ответственность за нравственные основы жизни курса, методику преподавания, выбор репертуара для учебных работ и будущих спектаклей. По сути своей Мастер претендует на роль харизматического лидера курса на протяжении всего срока обучения. Если перейти на язык социальной психологии, то речь идет о формировании “малой группы” и установлении в

---

<sup>54</sup> Макарьев Л.Ф. “Театрально-педагогический дневник. Фрагменты. // “Леонид Макарьев”. (Ред.-сост.) В.Н. Дмитриевский. М. 1985. С. 100.

ней взаимоотношений, присущих не только этой конкретной группе, но и всем подобным коллективам, осуществляющим такую же социальную функцию, связанную с получением высшего гуманитарного образования и специализированной профессиональной подготовкой будущих актеров.

Известный специалист в области социальной психологии В.Е. Сидоренко так определяет основные особенности поведения, присущие харизматическому лидеру: “Общая концепция харизматического лидерства предполагает, что такой лидер проявляет следующие черты:

- 1) постоянно подчеркивает важность общих ценностей и общего видения будущего;
- 2) постоянно подчеркивает идентичность; сосредоточен на развитии связующих уз между своими последователями и формировании у них чувства “кто мы есть” и “за что мы стоим” как организация;
- 3) моделирует желаемое поведение: проявляет личную приверженность ценностям, идентичности и целям, которые он (или она) продвигает, проявляет самопожертвование, свидетельствующее о приверженности этим целям и ценностям;
- 4) выражает силу: создает и производит впечатление уверенности в себе, физической и социальной смелости, решительности, оптимизации новаторства”<sup>55</sup>.

Стоит сделать оговорку, - автор рассуждает о группе, “команде”, не “привязываясь” к ее профессиональной ориентации. Тем важнее его замечания, ибо эти рассуждения носят, как мы убеждены, общий характер.

“Заражение” группы идеями, стимулирующими творческую активность, всегда связано с выявлением в ней студентов – лидеров,

---

<sup>55</sup> Сидоренко Е.В. Тренинг влияния и противостояния влиянию. С-Пб. 2001. С.49.

которые наиболее ярко проявляют себя в курсовых “капустниках”, зачинах, поздравлениях сокурсников с днем рождения, студенческих чтецких и вокальных конкурсов. Так произошло и в случае с “Тувинским метеоритом”. Несколько студенток, обладавших хорошими вокальными данными и имеющих начальное музыкальное образование, на многих курсовых праздниках выходили на сцену с тувинскими и русскими народными песнями, исполняя их либо в подчеркнута шутиливой, либо в нарочито серьезной манере, переделывая текст на злобу дня. Одна из них почти всегда выступала в роли хормейстера, - другая в роли балетмейстера. В определенный момент педагоги поняли, что сложилась устойчивая активно работающая группа, увлеченная фольклорными музыкально-пластическими и вокальными задачами. Мы предложили им попытаться попробовать себя еще и роли “поп-звезд”. Так появился один из самых ярких номеров спектакля – пародия на группу “Spice girls”. Стоит добавить, что эта пародия исполнялась в достаточно необычной для упражнения “синхро-буфф” манере: девушки пели сами, причем вместе с их голосами звучала оригинальная фонограмма “Spice girls”, что намного усиливало эффект.

Так было и в случае со студентом Н. Гриншпуном, когда педагоги настойчиво предлагали ему упражнение – наблюдение “Критик Виталий Вульф”. Надо сказать, что получилось оно не сразу, а после того, как педагог “показал” студенту манеру поведения Вульфа, манеру его речи. Главное в том, что студент развил этот показ, освоив особенности, присущие своему герою и написав текст, наиболее точно выражающий “зерно” его характера. В другом случае, тому же Гриншпуну была предложена пародия на жанр оперетты в память о его деде, выдающемся специалисте этого жанра И.А. Гриншпуне. Семейные воспоминания, как “личные мотивы”, сыграли здесь очень важную роль, ибо студент принес на урок очень любопытную заготовку упражнения,

в которой пародия сочеталась с проникновенностью, пародоксальность поведения с его искренностью. Впоследствии номер “Дуэт из оперетты “Мистер Икс” стал украшением спектакля.

В определенном смысле, с точки зрения социологии, педагог часто выступает в роли манипулятора, ибо: “Манипуляция — это промежуточная ступень от варварства к цивилизованному влиянию. Манипулятор побеждает не силой, а хитростью и выдержкой. Его задача — принудить человека сделать что-то нужное, но так, чтобы человеку казалось, что он сам решил это сделать, причем принял это решение не под угрозой наказания, а по своей доброй воле.

На самом же деле он действует под влиянием тех мыслей и чувств, которые смог вызвать в нем манипулятор, затронув значимые для адресата “струны души”, или мотивы. Манипулятор — это мастер игры на чужих мотивационных структурах, или струнах чужой души. И он тем тоньше и искусней, чем большее количество струн в чужой душе может распознать и затронуть”<sup>56</sup>.

Естественно, нельзя и переоценивать роль педагога – лидера, абсолютизировать ее. Дело в том, что в педагогике важное место занимает дидактический принцип сознательности в обучении. Никакой лидер не сможет “научить” людей, добровольно и сознательно не стремящихся постичь азы, а позже и глубины театрального дела. Точно так же невозможно навязывать курсу постановку учебного спектакля по упражнениям и наблюдениям, руководствуясь лишь собственными амбициями, ощущениями от предыдущих удач, удачных опытов коллег по цеху. Выбор материала – постоянный поиск, с правом на ошибку, с обязанностью сомневаться, но не бояться экспериментировать. Здесь, по нашему мнению, уместно вспомнить высказывание Л.И. Гительмана, посвященное творческому методу Вс.Э. Мейерхольда: “Не случайно Всеволод Эмильевич Мейерхольд любил по-

---

<sup>56</sup> Там же. С. 49.

вторять что он недостижимая мишень для его эстетических оппонентов, ибо в тот момент, когда они предают его анафеме за последний спектакль, он уже сам готов отречься от него, так как одержим новыми художественными идеями и ищет новые средства, новые формы для их воплощения на сцене”<sup>57</sup>.

Важно помнить, что выбирая подобный материал для работы не обойтись не просто без единомышленников, а без команды, нацеленной на решение задач, сознательно и добровольно ею перед собой поставленных. С точки зрения все той же психологии процесс формирования команды в интеллектуальной сфере необыкновенно увлекателен, но и столь же труден. Как считают многие психологи, оптимальное количество членов такой команды колеблется от пяти до девяти. В иных случаях перед нею возникают дополнительные трудности, связанные с возникновением дополнительных конфликтов, срывов в нормальной ее работе, личных неприязненных отношений, болезней и так далее. Как правило, количество студентов курса колеблется в пределах тридцати человек. Понятно, насколько нелегко организовать творческий процесс в такой группе, тем не менее, мотивация каждого ее члена должна быть очень высокой. Поэтому одной из важных задач педагога, а по сути руководителя такой команды является поддержание высокого мотивационного уровня эффективной ее деятельности. Группа петербургских ученых – психологов, занимающихся управленческими моделями в сфере интеллектуальной деятельности, в том числе в области искусства, считает в этой связи главными в деятельности руководителя принципы:

- укрепления положительного психологического климата взаимного сотрудничества всех членов команды;

---

<sup>57</sup> Гительман Л.И. Уроки истории театра // Как рождаются актеры. Под ред. В.М. Фильштинского и Л.В. Грачевой. С-Пб. 2001. С. 117.

- последовательной реализации мотивационных стимулов (различного характера) отдельных членов команды.

“Следует отметить определенную разницу между неформальной интеллектуальной командой и просто группой специалистов—единомышленников.

Суть различия заключается в том, что неформальная интеллектуальная команда является определенной неформальной организационной структурой, планомерно и целенаправленно действующей в интересах стратегического развития конкретной организации, учреждения, предприятия, фирмы.

Просто группа единомышленников представляет собой скорее определенный информационный клуб по интересам, чем действенный механизм развития какой-либо организации. Примеров такого типа клубов или объединений единомышленников особенно много в гуманитарной сфере, начиная со знаменитой российской композиторской “Могучей кучки” и заканчивая Санкт-Петербургским деловым клубом.

При формировании команды руководитель должен не забывать главное правило классического менеджмента: “Создавай команду не на основе дружеских (родственных) связей, а дружеские связи формируй на основе успешного командного сотрудничества”<sup>58</sup>. К сожалению, принципы студийности образца семидесятых – восьмидесятых годов XX века сегодня абсолютно непригодны в работе профессионального театрального организма. Творческое “единомыслие”, если о нем вообще можно говорить, непременно должно быть подтверждено высочайшим уровнем владения широким спектром профессиональных навыков, готовностью моментально отзываться на режиссерское предложение, а в случае отсутствия такового, готовностью к “саморежиссуре”. Никто не утверждает, что это и есть лучший путь развития актерской индивидуальности, но сегодняшние условия, в которых раз-

---

<sup>58</sup> Зинкевич-Евстигнеева Т., Фролов Д., Грабенко Т. Технология создания команды. С-Пб. 2002. С16-17.

вивается театр, в том числе и экономические, диктуют именно такой “индивидуалистический” подход к профессии. Другое дело – найти себя в коллективе, сначала в студенческой группе, а позднее в труппе театра, занять в ней достойное место и определить перспективы саморазвития, стараясь при этом “не подтолкнуть споткнувшегося” коллегу. Это тоже – вопросы профессиональной подготовки, в данном случае - театральной этики. Вопросы болезненные, непростые, но обходить их нельзя, ибо невнимание к ним в конечном итоге может привести к нравственному, а значит и профессиональному краху. Мы уверены, что работа над “самостоятельным” учебным спектаклем как нельзя лучше способствует решению подобных вопросов. В ней студент получает драгоценный опыт самостоятельного творчества, постигает нравственные азы коллективной работы и, если повезет, ощущает плоды первого в его жизни творческого успеха, которые он делит с сокурсниками и педагогами. Нам очень бы хотелось, чтобы эти первые пробы как можно чаще становились яркими праздниками для студентов и для зрителей, чтобы наших выпускников всю их творческую жизнь сопровождал счастливый вопрос “нет ли лишнего билета”, впервые услышанный ими на Моховой.

В этой работе авторы коснулись лишь некоторых вопросов, связанных с тем, как упражнение может стать основой учебного спектакля. Мы старались обратить внимание коллег и любителей театра на то, как можно, сохраняя задор и энтузиазм и подлинную искренность неопита, дать ему почувствовать вкус сцены, радость первого успешного выхода на подмостки. Есть целый ряд вопросов, которые требуют дальнейшего осмысления, систематизации, анализа, что выходит за рамки настоящей работы. Надеемся на то, что она явится еще одним толчком к дальнейшим исследованиям и будущим постановкам такого типа, которые вновь и вновь будут радовать зрителя яркостью и непосредственностью чувств...



Уолту Диснею часто задавали вопрос: “Как Вам удается создавать фильмы, которые с таким удовольствием смотрят люди разных поколений?” И он отвечал что, он просто делает то, что нравится. В мире гораздо больше людей, которые любят хорошие истории с хорошим концом, как в доброй старой сказке, и что может быть лучше, чем быть как в детстве, это самое лучшее время...

## Оглавление

Введение

Глава I

Глава II

Глава III

### Литература.

Азарян Р. Зрители смотрят песню. // Театральная жизнь. N 8. М. 1966.

Брехт Бертольт. Театр. М. 1965.

Брокгауз Ф.А., Ефрон И.А. Энциклопедический словарь ХLI т. С-Пб. 1890.

Брук Питер. Пустое пространство. Перевод с английского. М. 1976.

Галендеев В.Н. Основы словесного действия в книге К.С. Станиславского

«Работа актера над собой» (видения). // Как рождаются актеры.

Под ред. В.М. Фильштинского и Л.В. Грачевой. С-Пб. 2001.

- Ганелин Е.Р. Проблемы современной театральной педагогики и любительский театр. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. С-Пб. 2000.
- Ганелин Е.Р. Школьный театр. С-Пб. 1999.
- Гершт Б.И. Назв. Ст. // Театральная жизнь. N. 15. М/ 1968.
- Гиппиус С.В. Тренинг развития креативности. Гимнастика чувств. С-Пб. 2001.
- Гительман Л.И. Уроки истории театра // Как рождаются актеры. Под ред. В.М. Фильштинского и Л.В. Грачевой. С-Пб. 2001.
- Грачева Л.В. О тренировке воображения // Как рождаются актеры. Под ред. В.М. Фильштинского и Л.В. Грачевой. С-Пб. 2001.
- Зинкевич-Евстигнеева Т., Фролов Д., Грабенко Т. Технология создания команды. С-Пб. 2002. С16-17.
- Каган М.С. Философия культуры. С-Пб. 1996.
- Корогодский З.Я. «Начало». С-Пб. 1996.
- Кох И.Э. Основы сценического движения. Л. 1970.
- Макарьев Л.Ф. «Театрально-педагогический дневник. Фрагменты. // «Леонид Макарьев». (Ред.-сост.) В.Н. Дмитриевский. М. 1985.
- Малочевская И.Б. Режиссерская школа Товстоногова. С-ПбГАТИ, 2003.
- Падве Е. "Контурсы профессии". // "Театральная жизнь"/..N 11.М. 1977.
- Петров В.В. Характер и характерность. Педагогические заметки.  
Запись беседы Е. Ганелина 6.10.1998
- Рождественская Н.В. Новое поколение студентов глазами психолога. // Азы актерского мастерства. (Отв. Ред. Н.В. Рождественская. Сост. Е.Р. Ганелин). С-Пб. 2002
- Романцов А.И. Снова об упражнении на память физических действий // Азы актерского мастерства. (Отв. Ред. Н.В. Рождественская. Сост. Е.Р. Ганелин). СПб. 2002.
- Савина Н.А. От учебного спектакля – к спектаклю в театре.

(проблемы адаптации) // Спектакль

в сценической педагогике. С-Пб. 2004

Сахновский-Панкеев В.А. Заметки об Учебном театре // сб. статей  
ЛГИТМиК, Л. 1971.

Сидоренко Е.В. Тренинг влияния и противостояния влиянию. С-Пб.  
2001

Станиславский К.С. Собр. Соч. в 8–и томах. Т. 3. М.1954

Стромов Ю.А. Путь актера к творческому перевоплощению. 2–е изда-  
ние. М. 1980.

Толшин А.В. "Импровизация в процессе обучения актера"

Методическое пособие. С-Пб. 2002

Чехов Михаил. Литературное наследие. Т 1. М. Искусство. 1986

Эфрос А.В. Профессия: режиссер. М. 1979.