

Уважаемые коллеги!

Я так думаю, что прежде всего эту книгу возьмут в руки мои товарищи по актерскому цеху, которые решили посвятить часть своей жизни театральной педагогике.

Перед вами книга, сочиненная и собранная моими непосредственными педагогами в Щукинском училище Леонидом Моисеевичем Шихматовым и Верой Константиновной Львовой. Они прожили вместе всю жизнь и всю жизнь вместе преподавали, вместе до такой степени, что я не могу уверенно сказать, кто же из них был художественным руководителем моего курса.

«Сценические этюды» переиздаются не в первый раз. В предшествующем издании ее готовил к печати и редактировал подбор этюдов мой однокурсник Юра Катин-Ярцев. В предлагаемом вашему вниманию варианте ответственность за педагогическую редактуру взял на себя Михаил Петрович Семаков, который окончил училище через 25 лет после меня, его художественным руководителем был Юрий Васильевич Катин-Ярцев, а на курсе преподавала Вера Константиновна Львова. Книга эта — факт и аргумент преемственности Вахтанговской театральной школы, сохранения ее традиций при постоянном обновлении

в духе времени, о котором Вахтангов призывал никогда не забывать.

В Щукинском училище всегда царили творческая вольница, импровизационность, отсутствие академичности в стиле преподавания. Мы — тогда, давно, и студенты щукинцы — теперь существовали в атмосфере творческой раскрепощенности, рождавшей ощущение свободы и радости бытия на сцене. Но для того чтобы актер мог не только сам переживать эти счастливые минуты сценического пребывания, а уметь передать их партнеру и зрителю, нужно овладеть театральным языком.

Книга «Сценические этюды» раскрывает пути овладения «алфавитом», лексикой и синтаксисом актерской профессии. И кому-то, не профессионалу, она может показаться суховатой и догматичной. Но ведь «а» или «б» — только «а» и «б», а уж от личности студента, его одаренности, квалификации педагога зависит, какое количество сочетаний «а» и «б» смогут они сотворить.

Л. М. Шихматов и В. К. Львова были настоящими интеллигентами, вахтанговцами «чистых кровей», студийцы первого набора. Они не читали нотаций, не дожимали назиданиями, не унижали нашего достоинства.

Вы почувствуете эти их качества и в книге. Призываю вас проникнуться буквой и духом предлагаемого издания и уверен — оно поможет вам в ваших собственных педагогических исканиях.

М. А. Ульянов
Художественный руководитель театра
им. Евг. Вахтангова (1987–2007),
Народный артист СССР,
Лауреат Государственной премии

ЧАСТЬ I

*Посвящается светлой памяти Евгения
Багратионовича Вахтангова*

Если вы будете твердо знать границы подлинного искусства и органические законы творческой природы, то вы не заблудитесь и будете разбираться в своих ошибках, будете иметь возможность исправлять их. Без крепких же основ, которые может дать вам искусство переживания, руководящееся законами артистической природы, вы заблудитесь, запутаетесь и потеряете критерий. Вот почему я считаю обязательным для всех без исключения артистов всех направлений изучение основ нашего искусства переживания. С этого каждый артист должен начинать школьную работу.

К. С. Станиславский

ВВЕДЕНИЕ

Книга эта посвящена первоначальным упражнениям по мастерству актера. В ней изложен тот план освоения элементов мастерства, которым я пользуюсь на занятиях с I курсом в Театральном училище имени Щукина при Театре имени Вахтангова (вуз).

Цель этой работы — ознакомить педагогов и студентов театральных училищ с теми типами практических упражнений, которые создавались для освоения начальных элементов мастерства актера.

В театральном искусстве существуют различные школы актерской игры, отличающиеся друг от друга манерой исполнения, а также формой воплощения на сцене человеческих чувств и страстей.

Актеров обучали играть различные чувства. Преподаватель садился в кресло и играл «сцену страха». Затем все ученики, подражая своему педагогу, учились изображать страх. Подобным образом они «проходили» нена-

висть, любовь и т. д. Такое внешнее, шаблонное изображение не индивидуальных чувств, присущих именно данному образу, а страстей и чувств «вообще» (страх «вообще», любовь «вообще» для всех образов и пьес) характерно для актеров «театра ремесла», подделывающихся под действительность.

Такая «внешняя», штампованная игра, при которой актер не действует, а изображает действие, не чувствует, а изображает чувства, не может быть признана искусством — это ремесло.

Теоретик театра представления, знаменитый французский актер Коклен старший писал: «Переплать роль дома и иди показывать публике результат». Актеры театра представления в периоде подготовки переживают роль — дома и на репетиции, запоминают ту форму, в которую вылились их переживания, и повторяют эту форму на спектакле. Поскольку роль действительно пережита актером в периоде подготовки, чувства его имеют индивидуальное выражение, а техника очень эффективна, — такое исполнение следует признать искусством. Подобное творчество хотя и красиво, но не глубоко — в нем форма интереснее содержания. «Ежели бы вам судьба привела видеть двух артистов, трудящихся добросовестно: одного — холодного, умного, доведшего притворство до высочайшей степени, другого — с душою пламенной, с этой божьей искрой, и ежели они равным образом посвятили себя добросовестно искусству; тогда бы вы увидели все необъятное расстояние между истинным чувством и притворством»*, — писал знаменитый русский артист М. С. Щепкин, разъясняя разницу между актером театра представления и театра переживания. «Там надо только подделаться, здесь надо сделаться», «быть, а не казаться».

Теория и практика высочайшего искусства, цель которого «в создании жизни человеческого духа роли»

* Щепкин М. С. Записки и письма. М.: Изд. Н. М. Щепкина, 1864. С. 199.

и переживания чувств заново на каждом спектакле, нашла свое всеобъемлющее выражение в системе Станиславского. Система Станиславского — высшее достижение русской театральной культуры, оказавшее огромное влияние на сценическое искусство всего мира. То, что до Станиславского было загадкой творчества ряда замечательных актеров, в которой они сами полностью не разбирались и лишь могли поделиться отдельными мыслями, приемами, ощущениями и нестройными теориями, у Станиславского вылилось в форму непреложных законов актерского творчества, подсмотренных у самой природы.

Одной из важнейших задач системы является овладение самочувствием и поведением, позволяющим на сцене мыслить, действовать и чувствовать по тем же законам, по которым мыслит, действует и чувствует каждый человек в реальной жизни.

«Как видите, наша главная задача не только в том, чтобы изображать жизнь роли в ее внешнем проявлении, но главным образом в том, чтобы создавать на сцене внутреннюю жизнь изображаемого лица и всей пьесы, приспособляя к этой чужой жизни свои собственные человеческие чувства, отдавая ей все органические элементы собственной души»^{*}, — пишет К. С. Станиславский, определяя свои театральные принципы.

Система устраняет препятствия, мешающие стать живым человеком на сцене, и подсказывает пути, какими можно подготовить студента к творческому процессу реалистического театра.

Огромным достижением Станиславского является удаление из актерского творчества насилия — того наивного приема, которым актер всеми силами старается «выжать» из себя сильные чувства (гнев, ярость, ненависть и т. п.). Тут актеры попадают под власть грубых сценических штампов — искусственного внешнего вы-

^{*} Станиславский К. С. Собр. соч. в 8 т. Т. 2. М.: Искусство, 1954. С. 25.

ражения чувства, не наполненного внутренним содержанием. Гнев изображается сжиманием бровей и кулаков, презрение — поднятием головы, опусканием углов рта и косым взглядом из-под полуопущенных век, злоба — стиснутыми зубами и вращением зрачков и т. п.

Эти шаблонные приемы легко проникают в актерское исполнение и проявляются даже у тех, кто пробует свои силы на сцене впервые.

«Откуда же у меня штампы, раз я впервые ходил по подмосткам?

— Я знаю двух девочек, никогда не видевших ни театра, ни спектакля, ни репетиции, тем не менее они разыгрывали трагедии на самых заядлых и пошлых штампах»^{*}.

Система создавалась в жесточайшей борьбе с актерскими штампами, со всеми их разновидностями и всевозможными шаблонными приемами, которые Станиславский безжалостно изгонял из искусства театра.

«Система принадлежит самой нашей органической природе, как духовной, так и физической... Мы родились с этой способностью к творчеству, с этой «системой» внутри себя»^{**}, — пишет К. С. Станиславский. На этой основе им был выработан ряд приемов психотехники, вызывающих к творчеству внутренний мир человека. Истинное чувство возникает непроизвольно, само собой, в процессе действия, от преодоления препятствий, если творческое воображение актера создает художественную сценическую жизнь действующего лица.

Каждый студент должен понять, что такое каждый из элементов актерского мастерства (внимание, свобода мышц, воображение и т. д.), и ощутить практически, как можно им овладеть. Чужой опыт здесь мало поможет: вот почему нужна самостоятельная, углубленная работа над индивидуальным овладением каждым элементом. Когда все они объединятся в сценическое самочувствие,

^{*} Станиславский К. С. Собр. соч. Т. 2. С. 39.

^{**} Там же. С. 304.

т. е. почти в нормальное человеческое состояние, студент ощутит, что значит действовать «от себя» (т. е. поступать так, как поступил бы он, а не кто-нибудь иной в жизненных столкновениях). Когда он поймет практически, что значит действовать «от себя», от своей органической природы на сцене — это даст ему возможность идти своим путем в артистическом творчестве и освободит от подражания любимым актерам или запомнившимся с детства театральным впечатлениям.

«Если вам вздумается когда-нибудь показать со сцены то, чего мы еще никогда не видели, явитесь на подмостках самим собой, таким, какой вы в жизни, т. е. не «актером», а «человеком», — пишет Станиславский, указывая ученику путь к проявлению своей индивидуальности и к самостоятельному творчеству.

Научиться органически действовать «от себя» в начале сценического воспитания очень важно для студента, так как актер создает художественный образ, опираясь на свои чувства и переживания, аналогичные чувствам и переживаниям своего героя. Но само сценическое самочувствие, необходимое для творчества актера, еще не создает роли или художественного образа. Оно только начальная ступень или фундамент, на котором может быть построено здание роли. «Система — путеводитель при подходе к творчеству, но не самоцель», — напоминает К. С. Станиславский.

Система Станиславского не мыслится без его учения о «сверхзадаче» — стремлении к той гражданской и художественной идее, ради которой ставится пьеса, играет роль и вообще существует театральное искусство.

Вот почему вопрос о «сверхзадаче», о том, что хочет сказать актер зрителю своим исполнением, должен ставиться уже в небольших упражнениях и этюдах*, имеющих сюжетный характер.

* Под этюдами мы понимаем упражнения импровизационного характера, имеющие небольшой сюжет. — (Примеч. авт.).

На совещании в 1954 г. о работе на I курсе в театральных училищах было высказано пожелание создать этюдный «задачник» для актеров, учеников и педагогов театральных школ, и к нам обратились с предложением составить такой «задачник». Мы не сочли возможным взяться за эту работу потому, что многие упражнения и этюды быстро морально стареют. Каждое новое поколение студентов приносит с собой свои темы и сюжеты, непрерывное движение всей жизни раскрывает перед искусством все новые и новые горизонты. Кроме того, каждый коллектив преподавателей и учащихся неповторим и заставляет искать свои пути к раскрытию индивидуальности будущих актеров.

Но у нас имеются записи упражнений и этюдов, которые исполнялись студентами Училища им. Б. Щукина при Театре им. Евг. Вахтангова на первом курсе во время наших с ними занятий. Мы считаем возможным в порядке обмена опытом познакомить товарищей, интересующихся этим вопросом, с той частью записей, которая на наш взгляд не устарела и сегодня.

Мы являемся учениками Вахтангова, и основные сведения о системе Станиславского нами получены непосредственно от Евгения Багратионовича.

К. С. Станиславский пишет о Е. Б. Вахтангове: «... В числе их оказался покойный Евгений Багратионович Вахтангов, которому суждено было сыграть видную роль в истории нашего театра. В качестве одного из первых питомцев «системы» он явился ее ярким сторонником и пропагандистом»*. Е. Б. Вахтангов в то время считался лучшим учеником Станиславского, увлеченным открытиями своего учителя, проверившим на себе все положения системы, не делавшим никаких тайн из того, что он постиг, считавшим своим долгом передать все, что он узнал от К. С. Станиславского, своим ученикам.

* Станиславский К. С. Собр. соч. Т. 1. С. 348.

В одной из своих записей Вахтангов пишет: «Главная ошибка школ та, что они берутся обучать, между тем как надо воспитывать»^{*}.

Театральное воспитание Вахтангов рассматривал не только как овладение актерским мастерством, но главным образом как формирование мировоззрения художника, воспитание в нем острого чувства современности, любви к родине, умения видеть жизнь творчески, угадывать ее требования, посвятить свое искусство служению идеалам народа. Исключительный педагогический талант Вахтангова сказался в его умении увлечь каждого ученика самостоятельной проверкой на себе теоретических положений системы, пробудить в нем вкус к самостоятельной работе и творческую инициативу. Вахтангов приглашал в качестве преподавателей крупных актеров, устраивал беседы и концерты выдающихся деятелей самых разнообразных искусств, независимо от их творческих направлений — никогда не замыкался в узкой среде студии. Его ученики имели счастливую возможность заниматься и с К. С. Станиславским.

Каждого вновь поступившего в студию поражала и увлекала та творческая атмосфера, которая царила на уроках Вахтангова, на занятиях студии и в перерывах между занятиями. Молодежь в студии была простая и серьезная, порой веселая и насмешливая, но никто ничего не наигрывал, никого не изображал, в общении чувствовалось уважение друг к другу. Не было ни грубости, ни фамильярности. Отношение к работе характеризовалось той тишиной, которая была в студии во время занятий Вахтангова. Если кто-нибудь опаздывал, то на цыпочках подходил к выходу на сцену и там, едва дыша, не смея выдать себя, напряженно прислушивался к происходящему на уроке. Во всем чувствовалась продуманная, сознательная дисциплина, направленная на создание атмосферы подлинного творчества.

^{*} *Вахтангов Е. Б. Записки. Письма. Статьи. М.; Л.: Искусство, 1939. С. 131.*

Скромная обстановка студии пленяла строгостью художественного вкуса. Идеальную чистоту поддерживали сами студийцы. Если Вахтангов видел на полу бумажку или окурок (что было большой редкостью), то, не говоря ни слова, сам поднимал их и клал в урну, заставляя нас краснеть за небрежность. Эта особенность студии, в которой все приходилось делать своими руками, была сильнейшим средством воспитания отношения к театру, к искусству, для овладения которым надо многим жертвовать, неустанно работать, сделать его главным в своей жизни.

Первое, что предлагалось поступившим в студию — работа на сцене в качестве рабочего по перестановкам во время исполнительских вечеров студии. Для большинства это предложение было неожиданным: театра мы еще не знали и предполагали, что перестановки совершают какие-то невидимые люди. Но пример старших товарищей, охотно и быстро убравших сцену, был так заразителен, что через короткое время эта работа увлекла нас своей четкостью, быстротой и слаженностью: она давала возможность понять, что такое закулисное течение спектакля, воспитывала ответственность за тишину и быстроту перестановок.

Нам, рабочим сцены, предлагалось не торопиться, а спокойно и бесшумно делать перестановку, предварительно точно рассчитав движения и приготовив предметы, которые использовались в представлении. Само собой разумеется, касаться занавеса и сукон было строжайше запрещено. Некоторые «чистые» перемены* шли с виртуозной быстротой. Например, в чеховской «Свадьбе» гости выстраивались за кулисами в очередь в том порядке, в котором они сидели за столом. Каждый нес свой стул и прибор. На сцене ставились столы и тридцать исполнителей бесшумно шли на свои места, каждый ставил свой стул, свои приборы и блюда, вся перемена продолжалась менее одной минуты, занавес открывался,

* «Чистая» перемена — перестановка декораций между картинами без антракта.

и за большим, богато обставленным столом сидела и веселилась большая группа гостей. Те, кто не был занят в качестве актеров, работали костюмерами, реквизиторами, дежурными по зрительному залу. В зрительном зале было всего 52 места, подмостков и рампы не было, маленькая сцена находилась на полу комнаты в двух шагах от зрителя, но благодаря изобретательности режиссера и студийцев, на ней удавалось создавать оформление, поражавшее своей убедительностью. На фоне серых сукон — мебель и необходимые детали. Остальное создавалось светом. То источник света прятался в краюху хлеба, лежавшую на столе, и освещал лицо актера, то лучи света падали сбоку, сообщая сцене глубину и перспективу. Во втором варианте «Чуда св. Антония» М. Метерлинка нижняя часть сцены закрывалась нижней падугой, и все происходившее на сцене напоминало барельеф. Студийный исполнительский вечер создавал впечатление высокой артистической культуры, благородства, серьезности, человечности исполнения. Не было актеров с великолепно поставленными голосами, не было рычащих злодеев с перекошенными лицами. Всё — правда, всё — жизнь с ее мельчайшими изменениями настроения, человеческими мыслями, подлинным драматизмом в сдержанной форме, полной настоящего благородства и обаяния молодости.

Учеба у Вахтангова для нас незабываема не только потому, что он был выдающимся режиссером, актером и руководителем театра. Кроме этого, он обладал исключительным талантом театрального педагога. Е. Б. Вахтангов, ведя урок, имел обыкновение сидеть у задней стены маленького зрительного зала на особой скамье. Все студийцы сидели перед ним. Во время просмотра отрывка он не только внимательнейшим образом, не упуская ни одной мелочи, следил за происходящим на сцене и затем делал подробные замечания исполнителям, но мог рассказать, как воспринимал отрывок, о чем думал и что делал каждый из студийцев, сидевших в зрительном зале. Эта необыкновенная наблюдатель-

ность не была жонглерством изоощренного внимания артиста, она органически отвечала потребности воспитателя, знающего, какие качества надо развивать в своих воспитанниках. Вахтангов сам владел в совершенстве умением на репетиции, на уроке отдавать себя искусству всецело, с предельным увлечением работать над решением той художественной задачи, которую поставила для себя студия на репетиции. «Творчество — наивысшая сосредоточенность. Когда вся натура устремлена — может хватить энергии творить» *. Для Вахтангова репетиции — творческий акт, который неповторим и возникает в данный момент, в данном сочетании пьесы, актеров и режиссера. Он относился отрицательно к тем режиссерам, которые, разработав дома рисунок мизансцены, повторяли на репетиции результат своей кабинетной работы, и не признавал творчества без вдохновения.

Обладая богатейшей художественной интуицией, он ценил моменты рождения на репетиции актерской краски, звучания сцены, решения образа. Он говорил нам, что по какому-нибудь предмету он может восстановить жизнь людей той эпохи, их быт, манеры, взаимоотношения, этику, и доказывал это на практике. Например, в пьесе «Чудо св. Антония» М. Метерлинка он вызывал на сцену персонажей и участников массовой сцены и, как он выражался, «лепил» фигуры, т. е. подсказывал грим, прически, одежду, жесты, манеру держаться.

Затем, уже после смерти Вахтангова, эту пьесу, рисующую жизнь французской провинции, нам пришлось играть в Париже. На нас лежала большая ответственность, потому что французы весьма придирчиво критикуют все, что относится к Франции, но победа была полной, и французская критика с восторгом отметила прекрасное изображение типов французов. К этому надо прибавить, что Вахтангов никогда не жил во французской провинции.

* По записи В. К. Львовой, заслуженного деятеля искусств РСФСР.

Однако вахтанговская интуиция, вахтанговское вдохновение не имеют ничего общего с «озарением свыше». «Из ничего нельзя ничего и создать, вот почему нельзя сыграть роли без работы — по „вдохновению“»^{*}. Для Вахтангова источником вдохновения было сознательное накопление материала, помогающего понять явление искусства, та громадная подготовительная работа воображения, которая на репетиции давала театральные решения и находки, озаренные огнем блистательного таланта.

«Вдохновение — это момент, когда бессознание скомбинировало материал предшествовавших работ и без участия сознания только по зову его — дает всему одну форму»^{**}.

Требование Вахтангова, чтобы каждый урок, репетиция, спектакль были праздником искусства, тесно связано с его мыслями об ответственности художника перед народом.

У Вахтангова был дар по окончании работы взглянуть на нее глазами непосредственного зрителя, откинув требования режиссера, руководителя, педагога. Возможно, эта особая способность и предопределяла то сильное впечатление и умение проникнуть в душу зрителя, которыми отличались вахтанговские спектакли. «Быть актером для себя самого, у себя в комнате — значит находиться в экстазе, но это не есть искусство театра, которое заключается в способности возбудить в себе мысль и чувство и заразить ими зрителя, в умении чувствовать публику и вести ее за собой»^{***}, — говорил Вахтангов.

С первых дней Великой Октябрьской революции, принятой Вахтанговым всем сердцем художника, он понял, что его место «вместе с народом, творящим революцию». С этих позиций он, воспитывая актерскую молодежь,

^{*} Вахтангов Е. Б. Записки. Письма. Статьи. С. 128.

^{**} Там же.

^{***} По записи В. К. Львовой.

окружавшую его, и многие из его учеников во главе с Б. В. Щукиным с честью выполнили свой долг перед советским народом.

Все творчество Вахтангова проникнуто горячей любовью к человеку и ненавистью к старому миру. Бездушные и эгоизм уходящей эпохи волновали его в «Потопе», заставляли искать острую форму для бичевания буржуа в «Чуде св. Антония» и мещанства в чеховской «Свадьбе», где трагически звучал призыв к человеку с большой буквы: «Человек, выведи меня! Человек!»

Вахтангов был чужд слепому подражанию. Будучи верным учеником и последователем Станиславского, принимая его систему как единственный путь для творчества актера, он мечтал о возвращении в театр подлинной театральности. К. С. Станиславский и В. И. Немирович-Данченко поддерживали его в этом стремлении и оценивали его победы как «украшение имени Художественного театра» (Немирович-Данченко), а Станиславский назвал его «первым плодом нашего обновленного искусства».

Вахтангова не так легко понять, не принимая во внимание того времени, в которое он жил. Его последняя работа была дописана в самом начале 1922 г., тогда, когда еще не ставили советских пьес, и мечты Вахтангова о народном театре, «где революционный народ найдет все, что есть у этого народа», еще не могли быть осуществлены. «Когда началась революция, мы почувствовали, что в искусстве не должно быть так, как раньше». Резкий протест вызывал у Вахтангова натурализм, который сильно влиял на предреволюционный театр. «Все натуралисты равны друг другу. Постановку одного можно принять за постановку другого»^{*}.

Все это заставляло Вахтангова искать пути к пробуждению у своих учеников актерской инициативы, творческой смелости: актеру с приглушенным темпераментом дается задание показать отрывок, требующий бурного

^{*} Захава Б. Вахтангов и его студия. Л.: Academia, 1927. С. 125.

Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно

в интернет-магазине

«Электронный универс»

e-Univers.ru