

## СЛОВО О ШРАЙМАНЕ

Имя Виктора Шраймана хорошо известно в каждой магнитогорской семье. Если не все поколения, то школьники старших классов и их родители несомненно хранят в памяти замечательные, незабываемые спектакли театра «Буратино», столь впечатлявшие благодаря таланту и мастерству их постановщика. 25 лет прошло с тех пор, как молодой режиссер, только что окончивший крупнейший в нашей стране театральный вуз — Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии — избрал Магнитку местом приложения своих творческих сил, реализации смелых художественных замыслов. Не зря ему пришлось по душе предложение руководства города создать здесь профессиональный кукольный театр.

Начало 70-х годов было временем бурного расцвета этого древнего вида театрального искусства, когда весомо заявляли о себе новые идеи, замыслы спектаклей для взрослых и другие поиски энтузиастов. Их вдохновляла потребность сделать личность актера-кукольника более значимой в раскрытии образов и персонажей спектакля, в реализации его художественной концепции, воплощаемой не в едином, стереотипном исполнении, а во множественности интерпретаций. Другими словами, искусство театра кукол шло к тому, чтобы неживые куклы в руках актера-творца не оставались бы изо дня в день только

одинаковыми подобиями изображаемых персонажей, а несли зрителю обширную гамму живых человеческих чувств, воплощаемых актером-кукловодом как подлинным артистом-художником. Поиски и тенденции эти, как видно, затрагивали какие-то особые струны сердца молодого режиссера и вдохновляли его на создание в Магнитогорске яркого, неповторимого театрального организма, который стал называться «театром куклы и актера». А потому и имя ему было дано соответствующее «Буратино». Такой поворот дела, как нередко бывает в творческой сфере, не был случайным. Ведь в юности будущий создатель «Буратино» в течение нескольких лет был актером именно театра кукол (это было в Харькове, где Виктор Львович и родился в 1945 году). Примечательно, что впоследствии он овладевал в вузе профессией режиссера драматического театра. Видимо, скрещивание этих двух разных тенденций, двух различных ипостасей театральной профессии и подсказало идею необычного кукольного театра, каким под его руководством в сравнительно непродолжительное время стал «Буратино».

К Шрайману очень скоро пришло не только все-союзное, но и международное признание. Уже восемь лет спустя, в 1980 году Магнитогорский театр куклы и актера стал лауреатом Международного театрального фестиваля, а через два года завоевал премию аналогичного фестиваля во Франции. Прошло в общем совсем немного лет, и возглавляемый В. Шрайманом «Буратино» прочно привлек к себе внимание мировой театральной общественности. О нем с восхищением отзывались писатели и драматурги Исидор Шток, Александр Володин, Григорий Горин, актеры и режиссеры Сергей Юрский, Эльдар Рязанов, Зиновий Гердт и другие. Стали появляться

книги и статьи, посвященные творческим свершениям и людям этого театра — спектаклям, артистам, режиссеру. Вместе с успехами театра к Шрайману пришло и широкое общественное признание. Он участвует в театральных конгрессах и фестивалях во многих странах. Среди них — Франция и Италия, США и Япония, Норвегия и Польша. Режиссера из Магнитогорска избирают персональным членом Международной театральной организации «УНИМА», вскоре он входит в состав ее правления. Виктор Львович ставит спектакли во многих отечественных и зарубежных театрах. Было время, когда и в Магнитогорске пространство творческой деятельности режиссера расширялось — в течение определенного периода он одновременно руководил Драматическим театром имени А.С. Пушкина. Но наступает 1990 год — эмиграция, пять с лишним лет работы вне России. И хотя эти годы не были отмечены «творческим простоем», ностальгия по русской культуре, любимому городу и выпестованному театральному коллективу, как говорит Виктор Львович, не покидала его все это время.

Вместе с культурной общественностью Магнитогорска мы с большим удовлетворением восприняли согласие Виктора Львовича приехать в Россию, чтобы стать главным режиссером нового, создаваемого ныне в нашем городе театрального организма — музыкального театра.

Впрочем, Виктор Шрайман ныне приехал в Магнитку не только как режиссер — он также принял на себя руководство кафедрой актерского мастерства в молодой Магнитогорской консерватории, стал ее профессором. Поэтому книга, которую держит в руках читатель, знаменательна. Это — плод глубоких раздумий автора о сложном и радостном пути теа-

трального становления, с которыми он неизменно входит в учебные аудитории и репетиционные залы нового художественного вуза, и так нужное его студентам современное учебное пособие.

В этой работе, подчеркну это, отражена многогранная личность ее автора — художника и человека. Пожелаем ей заслуженного признания специалистов и учеников.

*А. Н. Якупов, доктор искусствоведения,  
профессор, заслуженный  
деятель искусств России*

*Посвящается моей дорогой  
театральной семье —  
театру «Буратино»*

## **К ЧИТАТЕЛЮ**

Несколько слов о себе.

В юности я служил актером детского театра в Харькове. Режиссерское образование получил в Ленинградском государственном институте театра, музыки и кинематографии. Вместе со своими коллегами создал в Магнитогорске театр куклы и актера «Буратино», которым руководил около девятнадцати лет. В 1990 году я уехал в Израиль. Снимался в кино, работал журналистом, ставил спектакли и писал эту книжку. В сентябре 1996 года по приглашению ректора консерватории Александра Николаевича Якупова приехал в Россию для работы на кафедре актерского мастерства.

Работу эту адресую моим студентам и коллегам.

*Виктор Шрайман, заведующий  
кафедрой, профессор Магнитогорской  
государственной консерватории*

Сентябрь, 1996 год

## ПРЕДИСЛОВИЕ

Эта книга возникла не на пустом месте. В ней — попытка синтезировать знания, полученные мною на кафедре режиссуры Ленинградского государственного института театра, музыки и кинематографии, и приобретенные в течение двух десятилетий работы в качестве главного режиссера театров в Магнитогорске и театрального педагога высшей школы актерского искусства в Израиле.

Сведения о тайнах актерского ремесла транслируются к нам из прошлого. Слабы и прерывисты сигналы, доходящие до нас с театральных планет Древней Греции. Отчетливей слышны шумы театральных подмостков Средневековья, но как слабы голоса лицедеев, как тяжело вслушиваться в них, пробиваясь сквозь помехи Времени!

Голоса прошлого удаётся уловить лишь в конце XIX века. На это оказалось способным чуткое ухо русского артиста, режиссера и педагога Станиславского. Конечный смысл поисков всей его жизни — постижение практических приемов работы над ролью, создание такой методологии, с помощью которой творческая работа над сценическим образом велась бы не по наитию, а была бы сознательным актом. В кажущейся полемике с ним, а на деле пробиваясь к нему же с другого конца тоннеля, создавал свою систему работы над ролью артист и педагог Михаил Чехов. Своими путями шли к тому же

результату режиссеры Мейерхольд, Товстоногов, Эфрос...

Сегодняшние деятели театра, хотят они этого или не хотят, знают об этом или не знают, продолжают эту великую эстафету, осваивая театральный опыт прошлого по своему разумению и привнося в него свои открытия.

Эстафета искусства не прерывается никогда. Сделаю же и я попытку примкнуть к этому движению и передать читателям книги свой театрально-педагогический опыт по воспитанию актера.

## РАЗВИТИЕ ПСИХОФИЗИЧЕСКОГО АППАРАТА

В жизненных обстоятельствах мы совершаем непрерывные действия, подчиненные нужной нам цели, бессознательно или сознательно.

Импульсом к действию является то или иное желание. Существенно для нас в данном случае то, что желания эти, реализуемые через простые или сложные действия, являются органичными для нас. Они возникают как необходимость, находятся в гармонии с нашей волей и сознанием.

Для их осуществления, разумеется, необходима та или иная степень волевого усилия, но следует помнить, что волевые усилия предпринимаются нами для осуществления наших интересов, и, как бы ни была высока концентрация волевого акта, он, этот акт, оправдан нашим подлинным, личным интересом, желанием, хотением. Его мотивация высока.

Хочу ли я утолить жажду, сложить вещи, навести порядок в комнате (простые физические действия), или польстить гостю, высмеять труса, заинтриговать приятеля (сложные психофизические действия), я делаю это, потому что я хочу это сделать.

Совсем иначе протекают процессы в психике актера, волей автора пьесы поставленного в вымышленные сценические обстоятельства. Действия его персонажа, как правило, не совпадают, а чаще всего противоречат желаниям самого исполнителя.



Положим, предлагаемые обстоятельства пьесы ставят передо мной задачу обмануть партнера, развеселить его, запугать и т.д.

Допустим, что в жизни мне совершенно не свойственно совершать подобные действия. Но действия эти продиктованы мне, актеру, фантазией автора, и я должен их выполнять несмотря на то, что они, как правило, не находятся в соответствии с моими желаниями, характером, этикой и т.д.

Таким образом, сценические обстоятельства, в которые поставлен актер, вызывают дисгармонию всего его психофизического аппарата. В мозг, в психику поступают противоречивые команды. Личные желания исполнителя, скажем, диктуют ему потребность порадоваться примирению с женой или продвижению по службе, а сценические обстоятельства приводят его на свежую могилу к возлюбленной. Но именно сценические обстоятельства являются доминантными, именно им он должен подчиниться, пренебрегая личными хотениями.

Вообразим себе для наглядности пилотскую кабину современного самолета, в которой приборы неожиданно начинают подавать взаимоисключающие рекомендации и приказы пилоту. Это может привести к выходу из строя всей электронной системы и к аварии самолета.

Нечто похожее творится в душе артиста, выходящего на сцену к публике. Ему требуется большее, чем обычно, волевое усилие для того, чтобы вжиться в предлагаемые обстоятельства пьесы, сосредоточиться на цели и действиях своего персонажа.

К препятствиям, осложняющим задачу, надо отнести и публику, наблюдающую за действиями актера. Публика — сильнейший раздражитель и возбудитель. Вне публики не рождаются роль, спектакль; дыхание зри-

тельного зала — острейший возбудитель творческого акта, но достичь свободы и чувства «публичного одиночества» можно лишь путем специальных тренировок.

Вывод. Для преодоления препятствий, возникающих на пути творческого акта, необходимы специальные упражнения и этюды, тренирующие концентрацию воли и внимание исполнителя.

Рекомендуемые упражнения направлены на развитие психофизического аппарата, внутренней техники актера, на формирование умения активно включаться в творческий процесс и абстрагироваться от внешних раздражителей. Упражнения помогают преодолеть стеснительность и внутренний зажим, воспитать веру и наивность.

#### **Предлагаемые обстоятельства рекомендуемых упражнений:**

1. «Публичное одиночество».
2. Оправданное обстоятельствами органическое молчание.

#### **Упражнение 1. «Охотник и хищник»**

Охотник выслеживает в лесу опасного хищника, ищет его следы. Предлагаемое обстоятельство, обостряющее конфликт: хищник ранен, поэтому особенно опасен, и, в свою очередь, охотится за своим врагом.

#### **Упражнение 2. «Отъезд»**

Человек собирает свои вещи в чемодан, так как он должен сегодня уехать.

Предлагаемое обстоятельство, обостряющее конфликт: известие о необходимости уехать (например, срочная телеграмма — вызов к опасно заболевшему родственнику) застало его врасплох, и у него мало

времени, чтобы собраться и сообразить, какие вещи взять с собой.

### **Упражнение 3. «Письмо»**

Некто сочиняет письмо, пишет его.

Конфликтное обстоятельство: автор письма хочет сохранить хорошие отношения с адресатом и в то же время высказать ему резкую правду. Задача: сочинить письмо, отвечающее этим двум противоречивым требованиям.

В упражнении важно выстроить подробный и разнообразный внутренний процесс размышлений автора письма, поиска аргументов, сомнений и т.д.

### **Упражнение 4. «Грабитель»**

Забравшийся в дом грабитель ищет деньги или драгоценности. Обстоятельства, обостряющие конфликт: необходимость действовать в тишине (хозяева находятся дома) и в полутьме.

### **Упражнение 5. «Приготовление завтрака»**

Конфликтное препятствие: дом чужой (например, дом приятеля, которого нет дома). Нужно найти продукты, посуду, приборы, приготовить завтрак (можно еще обострить: полутьма на кухне).

### **Упражнение 6. «Охота за воображаемой мухой»**

(Упражнение не требует комментариев).

### **Упражнение 7. «Выбор продуктов в супермаркете»**

Конфликтное обстоятельство: покупатель не знает языка, не может прочесть надписи на продуктах.

## ТРЕНИРОВКА ВНИМАНИЯ

Воспитание навыков сценического внимания, такого, казалось бы, само собой разумеющегося и очевидного сценического элемента, до такой степени значимо в профессии актера, что можно сказать определенно: человек, не владеющий навыками сценического внимания, не может быть актером.

Посмотрим на пьесу как на форму художественного отражения жизни. Анатомия пьесы есть цепь событий, возникающих и разрешающихся тем или иным образом в результате воздействия направленных на них волевых импульсов персонажей или обстоятельств. Вне сценической борьбы нет движения, то есть — нет жизни. Сценическая же борьба, в свою очередь, возникает как результат сшибки персонажей, борющихся друг с другом за достижение собственных целей.

Движение спектакля материализуется в последовательной цепи непрерывно меняющихся сценических обстоятельств. Каждый миг сценического существования не похож на предыдущий, потому что на сцене, как и в жизни, происходит не прерываемая ни на мгновение борьба, меняющая обстоятельства. Эти изменения могут быть очевидными всей своей крупностью, могут быть скрытыми, но они существуют, находятся в непрерывном движении.

Изменения сценических обстоятельств не остаются незамеченными персонажами, которые также (как это происходит в жизни) приспособливаются

к изменившимся обстоятельствам, чтобы эффективнее воздействовать на них в своих интересах.

Для того, чтобы проследить цепь непрерывного изменения сценических обстоятельств, требуется особая концентрация сценического внимания. Каждое действие на сцене есть результат контрдействия (прямого или косвенного) партнеров, вызвавшего те или иные изменения обстоятельств. Умение верно оценить наступившие изменения обстоятельств дает возможность отреагировать на них наиболее выгодным образом. *Инструментом в этом непрерывном поединке является сценическое внимание.*

У сценического внимания много объектов. Вне оценки актера не должно пройти ни одно изменение в сценических обстоятельствах, ни крупное, ни мелкое. Все важно на сцене: и то, как сегодня, именно сегодня, отреагировал партнер на ваши действия — какой интонацией, с каким подтекстом; и малейшее изменение установленной мизансцены, темпо-ритма действия.

Чудо театрального действа (неизвестное родственному виду искусства — кинематографу) в том, что игра актеров носит импровизационный характер, и, значит, ни один спектакль не может быть совершенно похож на предыдущий. Как бы жестоко ни были закреплены мизансцены, темпо-ритмы, подтексты — живой артист внесет в сегодняшнюю постановку естественную коррекцию. Он привнесет на сцену шлейф сегодняшней реальной жизни, ее непосредственное дыхание, он проживет свою роль сегодня в иных ритмах, он сегодня обострит в роли то, что вчера казалось ему менее важным. Вне этих изменений, свойственных живому организму, нет чуда импровизации.

Жизнь, текущая за окном театра, есть самый главный режиссер постановки. Она, эта жизнь, не-

прерывно вносит в живую душу спектакля тончайшие, не всегда легко уловимые изменения, и требуется особо чуткое, профессионально развитое внимание артиста, чтобы уловить эти разнообразные изменения и адекватно отреагировать на них. Только при этом условии может завязаться подлинное, а не формальное общение партнеров на сцене. И только подлинное общение, основанное на истинном, а не показном внимании, плодотворно. Партнеры питаются друг от друга, ибо все их действия рождаются как реакция на действия партнера. Но рождаются лишь тогда, когда актер *видит*, а не смотрит, *слышит*, а не слушает. Между тем, педагогам театральных школ известно, что научить будущего актера видеть, а не смотреть, слышать, а не слушать в условиях сценического существования непросто.

Эти простейшие психофизические акты, непосредственно, бессознательно, произвольно возникающие в жизненных обстоятельствах, в сценических условиях, как правило, не рождаются сами по себе, а требуют от актера определенных волевых усилий. От педагога, в свою очередь, требуется умение вовремя заметить, что его ученик изображает внимание к партнеру а не подлинно следит за его действиями, и указать ему на это.

Позволю себе рассказать действительный случай из своей режиссерско-педагогической практики. Скажу лишь прежде, что я заметил в работе с актерами одну устойчивую закономерность. Когда начинаются первые этюдные пробы на площадке, исполнители, как правило, внимательны друг к другу. Они и не могут не быть внимательны, потому что еще не установлены мизансцены, им неизвестно, как поведут себя партнеры. Эти обстоятельства вынуждают начинающего актера с подлинным вниманием следить за

жизнью на сцене, отмечать все малейшие изменения в действиях партнеров.

После многократных повторов сцены ее участники как бы успокаиваются и расслабляются: они уже «знают» все, что произойдет. Происходит самое губительное для роли: из нее выветривается импровизационность. А ведь импровизационность сценического существования — неперенное и, наверно, самое важное условие создания на сцене живой правдивой жизни.

Импровизационность — залог долголетия спектакля. Некоторые наивно понимают под этим умение актеров дополнить текст роли своими словами, умение неожиданно изменить установленную мизансцену. Разумеется, это не импровизационность. Это — не профессионализм. Импровизационность выявляется в способности актера подлинно слышать и видеть на сцене, чутко улавливать малейшие изменения в игре партнеров и адекватно реагировать на них. Уместно здесь также сказать о том, что высшее проявление способности актера к импровизации сценического поведения выявляется в умении принести на сцену шлейф, дыхание жизни за окнами театра. Ибо жизнь не может не корректировать идейный и художественный замыслы спектакля, поскольку текущее время смещает прежние смысловые акценты, эстетические нормы, даже этические установки. Эти естественные изменения должны отразиться в манере актерской игры; их способно уловить лишь чуткое ухо, ухо актера, психотехника которого восприимчива к приему внешних сигналов.

Актер, о котором я сказал выше, повторяя сцену многократно, стал утрачивать импровизационность сценического существования. По замыслу сцены он должен был войти в «комнату» и, отыскав глазами находящегося там человека, обратиться к нему.

На первой репетиции он подлинно искал партнера, потом в его действиях появилась моторность. Входя на сцену, он пропускал оценку поиска партнера, заранее зная, где он стоит. Я незаметно для актера попросил партнера сменить мизансцену, стать за дверью.

Началась репетиция. Актер вошел в комнату, привычно направился к тому месту, где прежде находился его партнер, и... растерялся, не обнаружив его там. Мало того, он уже успел обратиться к несуществующему партнеру. Остановившись на полуслове, он сделал то, что должен был сделать, войдя на сцену: стал подлинно искать партнера.

В тех случаях, когда в действиях актера от многократного повторения появляется моторность, я советую в учебных целях неожиданно для исполнителя менять у его партнера мизансцены, подтексты, темп-ритмы и приспособления. Это великолепный способ заставить артиста действовать импровизационно (упражнение 1).

## **Упражнение 2**

Разложите на столе какие-нибудь привычные вещи, предметы: авторучку, платок, очки, книгу, расческу, монеты, перчатки, конверт.

Предложите ученику внимательно осмотреть вещи в течение недолгого времени, затем отвернуться и перечислить их по памяти. Задачу следует усложнять постепенно за счет увеличения количества предметов и сокращения времени на осмотр.

## **Упражнение 3**

Предложите учащемуся рассмотреть рисунок, сложный орнамент, изображение нестандартную ар-



Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно

в интернет-магазине

«Электронный универс»

[e-Univers.ru](http://e-Univers.ru)