

СОСТАВИТЕЛЬ — П. Е. ЛЮБИМЦЕВ

# ВАХТАНГОВСКАЯ ТЕАТРАЛЬНАЯ ШКОЛА

ОТ 30-Х ГОДОВ XX ВЕКА  
ДО НАШИХ ДНЕЙ



**Павел Евгеньевич Любимцев**  
**Вахтанговская театральная**  
**школа. От 30-х годов**  
**XX века до наших дней**

*Текст предоставлен правообладателем*

*[http://www.litres.ru/pages/biblio\\_book/?art=66701174](http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=66701174)*

*Вахтанговская театральная школа. От 30-х годов XX века до наших дней: учебно-методическое пособие / П. Е. Любимцев (сост., общ. ред):*

*Лань: Планета музыки; Санкт-Петербург; 2021*

*ISBN 978-5-8114-8386-0*

### **Аннотация**

Сборник «Вахтанговская театральная школа. От 30-х годов XX века до наших дней» продолжает рассказ о творческих принципах Вахтанговской театральной школы – явления яркого, многообразного и постоянно развивающегося. В 1-й части сборника вниманию читателей предлагается фундаментальная классическая работа Иосифа Рапопорта «Работа актера», не издававшаяся с 1940 года. 2-я часть – статьи ныне работающих педагогов Театрального Института им. Бориса Щукина на самые разные темы: от истории национальных студий Щукинского вуза до последних экспериментов Школы в областях, связанных с Учением Михаила Чехова и с работой учащихся в законах Итальянской комедии масок.

Сборник адресован прежде всего практикам театра – актерам, режиссерам и педагогам, но может заинтересовать и любителей, хорошо знающих театральное искусство.

В формате PDF A4 сохранён издательский дизайн.

# Содержание

Предисловие	7
Часть первая	13
Работа актёра	13
Введение	13
Органическое внимание	17
О проведении занятий	21
Упражнения	24
Органы внимания и объект внимания	27
Мышечное напряжение	34
Внимание и мышцы	35
Свобода мышц	36
Оправдание	40
Оправдание позы	40
Оправдание заданных движений	45
Творческая фантазия	46
Сценическое отношение	49
Упражнения на отношение	51
Конец ознакомительного фрагмента.	59

**Вахтанговская  
театральная школа. От  
30-х годов XX века до  
наших дней: учебно-  
методическое пособие  
Составление, общая  
редакция П. Е. Любимцева**

The collection “The Vakhtangov Theater School. Since the 1930s to the present day” continues the story about the creative principles of the Vakhtangov theater school – a bright, diverse and constantly evolving phenomenon. In the first part of the collection, the fundamental classical “The Work of an Actor” by Joseph Rapoport, which has not been published since 1940, is offered to readers. The second part includes articles by currently working teachers of the Boris Shchukin Theater Institute on a variety of topics: from the history of the national studios of the Shchukin University to the latest experiments of the School in areas related to the Teaching of Mikhail Chekhov and the work of students in the laws of the Italian commedia dell’arte.

The collection is addressed primarily to the practitioners of the theater – actors, directors and teachers, but it may also interest amateurs, the connoisseurs of a theater art.

*В оформлении обложки использован эскиз декорации к 7-й картине «Принцессы Турандот» И. Нивинского*



ЛАНЬ

ПЛАНЕТА  
МУЗЫКИ



• САНКТ-ПЕТЕРБУРГ •  
• МОСКВА •  
• КРАСНОДАР •

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2021

© П. Е. Любимцев (составление), коллектив авторов, 2021

© Театральный институт им. Бориса Щукина, 2021

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», художественное оформление, 2021

# Предисловие

В первой части сборника учебно-методических пособий, предлагаемого ныне вниманию читателей, вновь публикуется фундаментальная работа одного из крупнейших педагогов Вахтанговской театральной школы, – **«Работа актера»** Йосифа Матвеевича Рапопорта. Эта великолепная книга была написана в середине 30-х годов прошлого столетия и в последний раз печаталась в 1940 году.

Творческий путь **Йосифа Матвеевича Рапопорта** был одновременно блестящ и... непрост.

Он начинал в Шаляпинской студии, организованной в 1918 году. Этот коллектив, работавший под опекой Федора Ивановича Шаляпина, не стал впоследствии театром, но сыграл, тем не менее, значительную роль в истории Российского сценического искусства XX века.

Достаточно перечислить тех, кто начинал в Шаляпинской студии, занимавшей часть дома № 15 по Большому Николопесковскому переулку (теперь это здание принадлежит Театральному институту имени Бориса Щукина). Итак: **Рубен Симонов, Андрей Лобанов, Осип Абдулов, Ольга Андровская, Михаил Астангов...**

Именно в Шаляпинской студии произошла встреча юного Й. М. Рапопорта с Евгением Багратионовичем Вахтанговым, которого в то время «разрывали на части» чуть ли не восемь

московских театральных групп.

Гений Вахтангова ярко осветил путь всех, кто с ним работал, и в частности, – Рапопорта. Но в студию имени Вахтангова Йосиф Матвеевич пришёл уже после кончины Евгения Багратионовича, – в 1924 году.

В театре имени Вахтангова Рапопорт стал одним из ведущих характерных актеров (к примеру, легендой был его Филька-анархист из «Интервенции»), серьёзным и глубоким режиссёром...

А в Вахтанговской школе середины 20-х годов (ещё не носившей имя Б. В. Щукина) Йосиф Матвеевич начал свой преподавательский путь...

Но «стеснён вахтанговскими рамками» Й. М. Рапопорт не был! И «география» его режиссёрских и педагогических работ оказалась весьма широкой.

Свой первый спектакль он выпустил на сцене Армянской студии («Пэппо» Г. Сундукяна; 1925 год).

Затем успешно ставил в Центральном Детском театре и в Московской оперетте, а преподавал – во ВГИКе, в Студии при театре Оперетты, в ГИТИСе – на факультете музыкальной режиссуры...

Будучи убежденным правоверным вахтанговцем (это явствует и из его книги «Работа актера»!) Рапопорт в своём родном доме оказался «несколько в тени». Из его постановок только шекспировская комедия «**Много шума из ничего**» была оценена по достоинству (спектакль прожил дол-

гую и счастливую жизнь и был сыгран несколько сотен раз и экранизирован). Критик Вадим Гаевский писал: *«Не только легкомыслия, но и мужества потребовало вахтанговское «Ля-ля., ляля... ля-ля-ля-ля-ля-ля-ля-ля» (на музыку Тихона Хренникова), пропетое зимой 1937 года на веселом спектакле «Много шума из ничего», обличавшем доносы и тайный разбой, славившем дружбу, любовь и верность.»*

...В Щукинское училище Йосиф Матвеевич пришёл достаточно поздно – в 1953 году. Как художественный руководитель выпустил два великолепных курса. Опять-таки, простое перечисление его учеников говорит само за себя...

В 1958 году из стен Вахтанговской школы вышли: **Вячеслав Шалевич, Василий Ливанов, Лилия Алешникова, Кюна Игнатова, Валерия Разинкова, Дмитрий Гошев,** замечательный чтец **Вадим Маратов** и удивительные педагоги-щукинцы **Марина Пантелеева и Альберт Буров...**

А в 1962 году на курсе Й. М. Рапопорта получили дипломы: **Ольга Яковлева, Андрей Миронов, Виктория Лепко, Николай Волков, Юрий Волынцев, Михаил Воронцов, Валентина Шарыкина,** режиссёр **Юрий Мочалов...**

Свою «теорию актёрского мастерства» Й. М. Рапопорт создавал параллельно с аналогичной работой Б. Е. Захавы, книга которого **«Мастерство актера и режиссера»** была впервые издана в 1963 году (в 30-е годы Борис Захава разрабатывал и публиковал отдельные положения своего главного

теоретического труда...).

Работа Й. М. Рапопорта, как и книга Б. Е. Захавы, строится на учении **К. С. Станиславского**, – в той интерпретации, которую взял за основу своей педагогической работы Евгений Вахтангов.

«Мастерство актера» отличается замечательной ясностью и конкретностью формулировок, предельной определенностью критериев, которые автор выдвигает для оценки всего, что совершается в учебном процессе. Й. М. Рапопорт проходит вместе со своими воображаемыми воспитанниками все **элементы актерской техники**: от сценического внимания до работы над образом в классической пьесе. Его повествование отличается одновременно доброжелательностью и требовательностью, бесконечным терпением и бескомпромиссной принципиальностью.

Думается, что знакомство с этой работой Й. М. Рапопорта принесёт большую пользу театральным профессионалам: актёрам, режиссёрам и педагогам, – независимо от того, каким собственным опытом они располагают. Книга будет интересна и зелёным студентам, и маститым мастерам...

Во второй части сборника помещены учебно-методические пособия педагогов Вахтанговской школы (Театральный институт имени Бориса Щукина), работающих в славном вузе в наше время (10-20-е годы XXI века).

Тут и работы практические, опирающиеся на собствен-

ный творческий опыт («История одного спектакля» А. Л. Дубровской и К. Н. Балакирева) и предложения новаторские, продвигающие методику школы в сторону итальянской «Комедии Дель Арте» («Работа с нейтральной маской» А. А. Коручекова) или внедряющие в щукинскую практику приемы, разработанные Михаилом Чеховым («Психологический жест» Ю. Ю. Авшаровой)...

...Наконец, исторические статьи, также могущие принести читателям немалую пользу («Щукинские национальные студии» Е. В. Одинцовой и «Юрий Олеша в вахтанговской традиции» Е. И. Исаевой)...

\* \* \*

Вахтанговская театральная школа – явление чрезвычайно объемное, итоги её более, чем вековой работы (с 1914 года), трудно переоценить!

Твёрдо опираясь на традиции (щукинцы никогда не забывают принцип сформулированный когда-то **Вс. Мейерхольдом**: «Школа не должна учить новациям; школа должна учить традициям!»), Вахтанговский театральный институт вместе с тем, весьма живо реагирует на новые творческие инициативы, выдвигаемые стремительно текущим временем...

И главное требование Школы (добиваться того, чтобы выпускники-щукинцы были на сцене **живыми людьми**; жи-

**ли живой органической жизнью)** может быть реализуемо в самых разных формах: от классических, реалистических, бытовых до сколь угодно условных...

В этой позиции живут простые истины театрального искусства.

*П. Е. Любимцев,  
Заведующий кафедрой мастерства актера  
Театрального института им. Бориса Щукина,  
Заслуженный деятель искусств РФ,  
Лауреат Премии Правительства России,  
Профессор*

# Часть первая

## Работа актёра И. М. Рапопорт

### Введение

Как можно определить задачу актёра? Актёр создает художественный образ путем воспроизведения на сцене действий **поведения человека**. Для того, чтобы установить законы сценического поведения, мы должны внимательнейшим образом присмотреться и разобраться в поведении человека в жизни. Мы должны установить, в чем отличие поведения сценического от поведения жизненного. Мы должны овладеть сценической простотой, правдой чувств на сцене, т. е. **быть такими же естественными и правдивыми на сцене, какими бываем мы в жизни**, и в то же время мы должны **овладеть сценической выразительностью** т. е. умением передать эти правдивые чувства зрителю в художественной форме.

Умению быть простым и правдивым в выявлении своих чувств перед зрителем может при известной работе над со-

бой научиться, собственно говоря, всякий человек.

Умению же передать свои чувства в художественно-выразительной форме, в той форме, которая заражала бы зрителя, вызывала бы в зрителе соответствующие чувства, не всякий может научиться; для этого нужно обладать тем, что мы называем **актерской «заразительностью»**, актерскими данными, той или иной степенью **Дарования актера**.

Мы знаем, что в жизни проявление чувств у разных людей носит разную форму и имеет разную степень заразительности. Бывают люди, улыбка которых заставит вас улыбаться, которые умеют рассказать что-нибудь смешное как-то так, что вы непременно засмеётесь, и тогда мы говорим о них, что они обладают юмором; а бывают улыбки неприятные, которые портят лицо, делают его противным, рассказчик пыжится, старается рассмешить нас, а нам не смешно, и мы говорим о таком человеке, что он лишен юмора.

Вот такой заразительностью – в смехе ли, в грусти ли, при передаче любого чувства – актер должен обладать в большой степени. Чем заразительней актер, тем он лучше, талантливей. Но первым необходимым свойством актера является **искренность**, умение быть правдивым в сценическом выявлении своих чувств. Этому мы должны учиться у жизни, для этого мы должны изучать жизненные процессы, законы поведения человека в жизни и, изучив эти законы, применять их на сцене, чтобы с наибольшей убедительностью воспроизвести поведение того или иного изображаемого нами лица.

Итак, улавливаемся, что мы будем внимательнейшим образом наблюдать за собой и окружающими нас людьми в самых разнообразных обстоятельствах, будем наблюдать и замечать, как они ходят, разговаривают, смотрят, жестикулируют, и т. п. и т. п. Будем развивать в себе наблюдательность, **оттачивать остроту восприятия окружающего нас мира**, тем самым увеличивая свой запас впечатлений, из которого нам потом придется выбирать нужный материал для построения сценического образа.

Одновременно с этим определим, каковы основные законы поведения человека в жизни и после этого приступим к занятиям, к упражнениям по воспроизведению их на сцене.

Мы знаем, что поведение человека находится в непосредственной зависимости от окружающей его среды, что наши мысли, чувства, любой наш поступок являются результатом воздействия на нас окружающей действительности.

Каким же образом воспринимаем мы внешнюю среду, при посредстве чего она, так сказать, «попадает» в наше сознание, вызывает в нас те или иные мысли и чувства?

При посредстве наших чувств, которых, как мы знаем, пять: зрение, слух, осязание, вкус и обоняние. При посредстве этих чувств мы познаём окружающий мир.

Нашу работу мы должны начать **с упражнений на развитие и умение правильно владеть работой наших органов чувств** или, как мы будем в дальнейшем их называть, **органов внимания**.

Предварительно установим, почему именно этим мы должны заниматься и почему мы начинаем именно с этого.

Ведь в нашу задачу входит не только научиться работать на сцене и подготовить себя к работе над ролью, но и понять, что работать нужно именно так, а не иначе.

Если раньше в старом театре у мастера сцены был ученик, то ученик этот старался просто подражать мастеру. Если ученик был талантлив, умел схватить манеру работы учителя, из него выходил толк, если менее талантлив, – он становился только подражателем. Следующий, беря пример с менее совершенного образца, становится еще грубей в своем подражании, и таким образом происходило огрубение, вырождение подлинного искусства. Рождались, конечно, отдельные таланты, которым удавалось инстинктивно ухватить настоящее, правильное зерно в искусстве и выявить свою творческую индивидуальность. В общем же в таких условиях актерская масса находилась на низком уровне как общей культуры, так и культуры профессиональной. Труппа актеров часто служила грубой оправой, в которой должно было сверкать подлинное, а иногда и фальшивое дарование главного актера – «гастролера», что быть может, было «выгодно» для последнего, но крайне невыгодно для спектакля в целом и следовательно, для зрителей.

Школы, – определенной системы работы, при которой был возможен выпуск культурных актеров, владеющих основами сценического мастерства, – такой школы не было прежде. Не

было и учета творческого опыта, не было широкой передачи выводов, основанных на наблюдении за работой лучших представителей театрального искусства.

В настоящее время наблюдения над работой и игрой крупнейших актеров разных школ, наблюдения и выводы, практически обоснованные, дали возможность передачи богатейшего опыта, систематизированного и проверенного на многих современных «поколениях» актеров.

Понятно, создать «talанты» никакая система не в состоянии, но помочь, направить, расчистить путь, уберечь от заблуждений, отшлифовать дарование актера, наконец, из материала среднего уровня создать нужный для сцены материал – в этом задача правильного обучения актера. Суть этого обучения заключается в раскрытии и развитии способностей данного актера со всеми присущими ему особенностями.

Этого пути и будем мы придерживаться.

## **Органическое внимание**

Посмотрите, как ведет себя человек, который знает, что он один, что его никто не видит. Проверьте это на себе. Вы один, вы себя чувствуете совершенно свободно, вы читаете или думаете о чем-нибудь, или просто отдыхаете, или занимаетесь чем-нибудь, играете на каком-нибудь музыкальном инструменте. Одним словом, чем бы вы ни занимались, в каком бы положении вы ни находились, ваше внимание в

каждый данный момент на что-нибудь направлено, на чем-нибудь сосредоточено, что-то либо в окружающей среде, либо в вас самих особенно привлекло ваше внимание, выделилось ярче всего остального и вас заинтересовало. Вы одновременно можете и смотреть, и слушать, и держать в руках какой-нибудь предмет (осязать), и есть, и ощущать запах, и вспоминать что-нибудь, но всегда из всего этого ряда ощущений **что-то одно будет выделяться, стоять над всем остальным, будет главным**, на что ваше внимание направлено.

Мы очень часто этого не замечаем, так как обычно не задумываемся над такого рода вещами; но, проверив себя, мы убедимся, что это так; по нашей воле или помимо нее (непроизвольно), сознательно или бессознательно, но мы всегда к чему-либо (к предмету ли вне нас или к какой-нибудь мысли, или ощущению внутри нас) бываем особенно внимательны. То, на что наше внимание в данный момент направленно, мы будем называть **объектом внимания**. Смена этих объектов внимания в жизни часто не зависит от нас, протекает порой незаметно для нашего сознания, но она существует всегда, постоянно, с той или иной степенью напряжения, на них сосредоточено.

Представьте себе, что вы читаете книгу, затем вас отвлекает стук в дверь, вы прислушиваетесь, затем на ваш нос садится муха, вам щекотно, затем вам начинает казаться, что у вас заболевает горло, вы вспоминаете, что завтра у вас ре-

петиция и начинаете к ней готовиться.

Вот перед вами цепь объектов, на каждом из них ваше внимание в какой-то мере сосредоточилось, с той степенью серьезности, которой каждый из объектов заслуживал. На мухе – меньше, на горле – больше, на репетиции – еще больше и уже надолго и т. д. **Настоящее жизненное внимание, обязательно с известной степенью интереса направленное на определенный объект, мы называем вниманием органическим.**

И вот такого внимания мы будем добиваться в первых наших упражнениях.

С первых же шагов вы увидите, что это не так просто. Мы сталкиваемся здесь с тем обстоятельством, что на выходящего на сцену, на того, кто делает упражнение, смотрят. Вот это-то обстоятельство и проводит резкую грань между поведением жизненным и сценическим. Нет ничего проще (в жизни), чем, скажем, рассматривать какую-то вещь или читать книгу, прибрать комнату. Попробуйте это же сделать перед зрителем, и вы почувствуете неловкость, скованность, вы будете действовать, выходить, садиться, брать предметы принужденно, стесненно, не так, как вы делали бы это, находясь в комнате один. Или, наоборот, будете держаться чересчур развязно, показывая своими движениями, что я, мол, не стесняюсь; но именно «показывая», «делая вид». И излишняя связанность, и излишняя развязность – результат одного и того же обстоятельства – смущения находящегося перед

зрителем человека на сцене.

И вот, в первом же упражнении вы должны добиться, чтобы, сидя перед товарищами, на глазах руководителя, ведущего занятия, потерять это ощущение беспокойства за себя, за то, как вы выглядите. Пусть упражнение заключается в том, что вы должны внимательно разглядеть спичечную коробку, вообще какой-либо предмет. Вы почувствуете, что когда вы по-настоящему, серьезно, органически заинтересуетесь предметом, т. е. будете видеть действительную коробку (а не изображать для зрителя и руководителя, что вы заинтересовались ею), прочтете все, что на ней написано, какими красками, какой на коробке рисунок, попытаетесь установить, много ли спичек об нее зажжено, аккуратно или неаккуратно она сделана и так далее, вообще, чем внимательней будете вы вглядываться в объект, тем скорей освободитесь от связанности и неловкости, которые были у вас вначале. И когда, наконец, внимание ваше станет органическим, т. е. когда вы всем своим существом (не представляя, а действительно заинтересовавшись) уйдете в разглядывание взятого вами предмета, вы сами почувствуете, а зритель увидит, что вы стали вполне свободным, серьезным, простым. Это выразится и в положении вашего тела и в выражении лица и глаз — **внешний покой будет результатом внимания, органически сосредоточенного на взятом объекте.**

## О проведении занятий

К упражнениям этим следует отнестись самым серьезным образом. Прежде всего, нужно установить дисциплину занятий. Нужно, чтобы все участники поняли и осознали, что они собрались **для совместной творческой работы**, которая требует усвоения определенных навыков, воспитания определенных свойств, без которых нельзя по-настоящему, хорошо сыграть роль.

Почему для того, чтобы хорошо сделать стол, нужно учиться столярному делу, пилить, стругать и т. д.? Почему для того, чтобы выучиться чисто писать, нужно сначала научиться выводить кружочки, палочки и всякие крючочки, из которых потом составляются буквы и слова? И только актерское мастерства иногда со стороны кажется настолько легким, что находятся люди, которые думают, что сценическая работа не требует специальной тренировки – вышел и говори слова, играй. Только «напусти бог смелости», как говорит один из персонажей Островского. Конечно, бывают и такие случаи, – по-разному можно играть, но ведь по-разному можно и столы делать и написать можно кое-как, а другой раз и вовсе так, что ничего из написанного не разберешь.

Так вот: серьезному отношению к работе с первых же шагов учат предлагаемые упражнения – это во-первых.

А во-вторых, они являются хоть и незаметной, элементар-

ной, но необходимейшей составной частью в нашей будущей работе на сцене.

Можно представить себе случай, когда человек, не научившийся управлять собой, своим вниманием, не сможет заставить себя играть в положенное для спектакля время. А ведь нужно играть не формально, не спустя рукава, а собранно, творчески, увлеченно.

Что нужно для этого? Надо уметь поставить перед собой объект и направить на него свое внимание, отбросить посторонние, рассеивающие мысли. Этому научаемся мы при посредстве соответствующих упражнений. Неоценима роль этих упражнений в репетиционной работе.

Репетиция производительна только тогда, когда она проводится в творческом состоянии, когда исполнитель легко и верно реагирует на предлагаемые обстоятельства, когда он на лету и в то же время органично схватывает указания режиссера. Но к репетиции нужно подготовиться. Заботы дня, все принесенное с собой постороннее данной работе мешает, исполнители бывают рассеяны, не собраны или собраны, но лишь внешне, формально.

И вот тут необходимо провести несколько групповых или индивидуальных упражнений (ниже нами приводимых) для того, чтобы творчески организовать исполнителей, подвести их к хорошей творческой репетиции.

Итак, на первых порах целый урок должен быть посвящен последовательному прохождению всех этих упражне-

ний. При серьезном отношении к работе не может быть ни одного уклоняющегося от занятий.

Вне зависимости от опыта, «стажа», все и каждый должны пройти через этот простейший вид работы.

**Все части системы, начиная с простейших, составляют одно целое: нарушить часть – значит нарушить все целое.**

Впоследствии работе над любой ролью мы можем сказать исполнителю: «Рассмотрите внимательно эту бумажку, а потом послушайте еще внимательнее, что слышно за стеной». «Вспомните, – скажем мы ему, – Первые упражнения на органическое внимание, больше ничего пока не требуется от вас». И, добившись органического свободного самочувствия актера мы можем продолжать успешно репетировать.

Когда у актера что-то застревает, не идет на репетиции – он напряжен, не может найти верные краски, как мы говорим, «зашоривается» (как бы надевает шоры, то, что ограничивает, мешает видеть широко) – в этом случае наилучший способ «вправить» его – это дать одно из простейших упражнений (по возможности применительно к данному сценическому положению, используя тот или иной предмет, включенный в ход действия, факт, происходящий по пьесе и пр).

И, наконец, упражнения эти способствуют простому развитию памяти, внимания и жизненной наблюдательности.

О необходимости развития всех этих свойств, в высшей степени важных для людей, занимающихся сценической ра-

ботой, мы в дальнейшем еще будем говорить.

Итак, строгое проведение для всех как групповых, так и одиночных упражнений является, безусловно, необходимым.

Впоследствии при работе над пьесой 15–20 минут на каждом занятии могут быть уделены этим упражнениям для того, чтобы ввести себя в рабочее состояние и начать репетицию.

Мы даем некоторую часть этих упражнений. В указанном направлении можно их разнообразить, усложнять по мере усвоения пройденного и придумывать новые, отвечающие тем же целям, следовательно, сохраняя должный характер упражнения.

## Упражнения

Начинаем мы с простейших упражнений на развитие внимания.

**«Снежный ком».** Все участники упражнения садятся в ряд, первый говорит слово (любой предмет, пришедший в голову, например, «стол»), второй повторяет первое слово и прибавляет свое (например, «книга»), третий повторяет два предыдущих слова и прибавляет третье, четвертый – четвертое и т. д. Если, скажем, всего принимают участие в упражнении 10 человек, то десятый должен повторить девять предыдущих слов и прибавить десятое. Первый повторяет десять

предыдущих слов и прибавляет одиннадцатое (начиная, таким образом, круг сначала) и т. д. Каждый сбившийся выбывает из упражнения, остаются только те, которые безошибочно повторяют в верном порядке называвшиеся слова.

**«Вернуть картину».** На столе раскладываются вещи в случайном положении: книжка, карандаш, спички – несколько предметов. Некоторое время внимательно приглядывайтесь и старайтесь запомнить в каком положении и соотношении друг к другу вещи находятся. Затем вы отворачиваетесь, а ведущий упражнение руководитель делает те или иные изменения в расположении вещей. Возвратившись затем к столу, вы должны вернуть вещи в прежнее положение. Руководитель и присутствующие укажут вам, точно ли вы запомнили расположение вещей.

**«Опешите подробно».** Возьмите какую-нибудь картину и, сосредоточив на ней свое внимание, постарайтесь возможно лучше ее запомнить: какие на ней предметы, какими красками они изображены, в каком положении расположены, каков сюжет картины, затем, отложив ее, постарайтесь возможно точнее рассказать ведущему упражнения все, что вы запомнили.

**«Зеркало».** Двое делающих упражнение становятся друг против друга: один делает движение, другой одновременно с ним, точно, как в зеркале, повторяет его. Руководитель проверяет и указывает, что было сделано неправильно.

**«Режиссер и актер».** Как и в предыдущем упражнении,

двое участников становятся друг перед другом (на небольшом расстоянии). Первый – «режиссер» – делает несколько шагов вперед, останавливается и показывает три или четыре простейших движения, например, протягивает руку вперед, сжимает пальцы в кулак, опускает руку вниз и отходит на место. Вслед за этим второй – «актер» – повторяет движения, проделанные «режиссером», причем и количество шагов, и быстроту движений, и походку, и положение пальцев руки, и высоту, на которую поднята рука, – словом, все детали движения «актер» должен повторить с безукоризненной точностью. Когда «актер» выполнит упражнение, «режиссер» должен сказать и показать, какие были при повторении допущены ошибки, а это обязывает его самого («режиссера») помнить все детали данного упражнения. Затем делающие упражнение меняются ролями: «актер» становится «режиссером» и показывает движение, а «режиссер», ставший «актером», повторяет их.

**«Тень».** Первый участник ходит и на ходу делает ряд движений по своему усмотрению: останавливается, поворачивается, нагибается, вообще резко меняет положение; второй же, как тень, неотступно следует за ним, стараясь уловить и повторить все, что делает первый. Характер и скорость движений – ничто не должно ускользнуть от взгляда «тени». Для этого второй, изображающий «тень», должен всегда находиться позади показывающего движения. Конечно, здесь не может быть такой точности повторения, как в упражнении

с зеркалом. Ведь движения «тени» не повторяют, а скорее совпадают с нашими, нередко подчеркивая и делая их более выразительными. Тем не менее в этом упражнении, как и в предыдущих, первый (показывающий движение) не должен торопиться, а, наоборот действия чуть-чуть замедленно, сохраняя раздельность, отчетливость прodelываемых движений.

Это же упражнение можно выполнить целой группой сразу: первый ведет, остальные гуськом, друг за другом, следят и повторяют движения предыдущего.

Все эти упражнения развивают наблюдательность в учениках и при строгом выполнении и проверке со стороны оказываются весьма полезными и дисциплинирующими для будущей работе на сцене.

## **Органы внимания и объект внимания**

Затем следуют упражнения на произвольное сосредоточение внимания на взятом объекте.

Один из группы участников выходит на сцену или место, ее заменяющее, берет какой-нибудь предмет и начинает его рассматривать. Руководитель, ведущий урок, следит за вами, как и все присутствующие. Вначале вам это будет мешать, отвлекать вас, смущать. Постарайтесь, однако, заинтересоваться разглядываемым предметом, как говорят, по существу, постарайтесь развить этот интерес, но не напоказ, не

нарочно, не для других, а сами, искренно, органически увлекитесь предметом который перед вами находится, тогда присутствие других в комнате станет для вас второстепенным, перестанет мешать вам. В самом предмете вы будете открывать все новые и новые признаки, ранее вами не замечавшиеся, хотя бы предмет был знаком вам давно. Возьмите в качестве объекта внимания, скажем, стул, табурет и разглядывайте его всесторонне, начиная с цвета, формы, качества отделки и кончая отдельными мельчайшими подробностями, заинтересуйтесь, как он был собран, когда, при каких обстоятельствах и так далее.

Постепенно интерес к предмету будет возрастать, и вы увлечетесь разглядыванием его по-настоящему, органически, – тогда упражнение можно считать выполненным.

От ведущего упражнение руководителя требуется очень осторожный и внимательный подход к делающему упражнению. **Нужно уметь отличать настоящее, органическое внимание от формального, показного.**

Проявляется это отличие в мельчайших чертах поведения, иногда почти незаметных: как держит предмет в руках, как сидит ученик и как смотрит. Уже здесь на первых порах важно направить делающего упражнение в верную сторону, но позволить ему – обмануть зрителя и тем самым уклониться самому в сторону формального показа действия, в сторону подмены подлинного действия, подлинной, внутренней активности – подделкой, формальным подражанием.

Мы должны руководиться в оценке упражнения «**чувством правды**» – свойством, необходимым актеру и еще в большей степени режиссеру. В дальнейшем мы вернемся к более подробному определению этого термина, пока же ограничимся напоминанием о том, что каждый из нас – и актер и зритель – знает по опыту: вот мы видим, что актер фальшивит, действует неправдиво, мы испытываем неприятное ощущение – в нас возмущается чувство правды. Это примерно то же, что музыкальный слух. Без слуха не может быть музыканта, **без чувства правды нет актера**. Без слуха, тем более, не может быть учителя музыки, – как же он сможет поправить сбившегося ученика? Так и без чувства правды не может быть режиссера – учителя сцены, где уклонение от правды еще сложнее и труднее уловимо, чем в музыке. Так же, как и слух в музыканте, чувство правды необходимо должно быть заложено в актере в той или иной степени и может быть развиваемо и доведено до известной степени совершенства.

Далее переходите к **упражнениям на «слух»**. Выходящий на сцену начинает слушать, устанавливает объект, скажем, шумы улицы. Чем искренней, активней увлечется он слушанием этих шумов, тем больше заинтересуется их источниками, тем верней и полезней результат упражнения.

В процессе роста активного внимания вы заметите, что вы слышите и все остальное: шум в комнате и т. п. Но при этом все слышимое, кроме установленного объекта, будет затума-

ниваться, отходить на задний план, и наоборот, будет вырастать, делаться первостепенным тот объект, на который ваш слух направлен.

Особенно ясно это становится в упражнениях на **перебрасывание внимания с объекта на объект**.

Вот вы слушаете шум улицы и сосредоточились на этом объекте; затем вы переносите внимание, скажем, на тиканье ваших часов в кармане или на руке. Сосредоточьтесь на этом некоторое время, затем начните слушать часы на стене в комнате или шум в соседней комнате и каждый раз уходите в этот объект действительно, активно, чтобы и мысли ваши были связаны с данным объектом.

Делайте далее **упражнения на осязание**. Возьмите в руки какой-нибудь предмет, скажем, ту же спичечную коробку, и старайтесь как можно внимательней ощупать ее. Ощутите и форму и поверхность ее, чем отличаются наощупь черные бока коробки от верха и низа ее; лучше при этом упражнении не глядеть на взятый объект: вспомните, как развито это чувство у слепых, которым оно заменяет зрение; вспомните, как хорошо знают ваши пальцы привычные предметы, как легко восстановить в руках ощущение арбуза, волейбольного мяча, в пальцах – ощущение пера, карандаша, папиросы.

Как бы с той же целью – запомнить ощущение от предмета – старайтесь осязать взятый вами объект, переключив все внимание в пальцы рук.

**Упражнения на развитие чувства обоняния** заключа-

ются в стремлении уловить запах – все внимание в носу.

Вы никогда, наверное, не думали о том, как пахнут спички, а они имеют свой запах и, больше того, целый ряд запахов. Старайтесь в них разобраться, принимайтесь отдельно к дереву, отдельно к спичечным головкам и т. д., и пусть вас не смущает то, что на первый взгляд это занятие может показаться странным или смешным.

**Будьте абсолютно серьезны и сосредоточьтесь на взятом объекте.** В будущей вашей работе на сцене может быть такое положение, что, нюхая высушенный цветок или платок, вы загрустите или заплачете, и заплачете именно от того, что запах цветка или старой книги, или письма напомнил вам о чем-то.

Пробуйте мелкими глотками пить воду и старайтесь запомнить вкус ее, сосредоточьтесь на этом. Определите на вкус разницу между простой водой и чуть подцвеченной чаем. Это будет **упражнением на чувство вкуса.**

Нужно отметить, что существует ряд степеней сосредоточения внимания, начиная с простого интереса к объекту и кончая полным увлечением им. Стало быть, и по ходу упражнения важно стремиться пройти через все эти степени.

**Мы должны научиться владеть нашим вниманием,** уметь его сосредоточивать на взятом объекте и уметь увлечься, взволноваться данным объектом в ходе упражнения внутренне, активно, действенно. Мы уже сказали, что на сцене мы должны быть всегда органически внимательны, так же,

как всегда мы бываем внимательны в жизни.

В тех случаях, когда мы сознательно, по своей воле направляем свое внимание на тот или иной объект (например, заставляем себя учить роль, готовить урок, обсуждать какой-нибудь вопрос и т. д.), внимание наше **произвольно**. Оно возникает **непроизвольно**, когда мы, собственно говоря, сами не замечаем, чем наше внимание занято, когда тот или иной возникающий объект как бы сам по себе привлекает наше внимание. Производя какую-либо привычную работу, мы можем начать вспоминать по случайности, т. е. от нашего сознания ускользнувшей связи (ассоциации), скажем, свое детство. В этом случае внимание наше непроизвольно, не осознанно, будет занято данными мыслями о детстве.

На сцене же мы должны произвольно, по собственному желанию направлять и сосредоточивать все свое внимание на выбранном объекте.

В этом и заключается различие между вниманием жизненным и сценическим. Для того, чтобы в результате суметь воспроизвести на сцене в художественной форме поведение человека, мы должны прежде всего понять и осознать законы жизненного поведения и, осознав, перенести их на сцену. Этим путем мы и будем идти все время в нашей работе.

Итак, мы установили, что органическое, **настоящее, живое** (а не показное, формальное) внимание возможно только при наличии настоящего интереса со стороны воспринимающего к объекту внимания, т. е. к тому, на что

внимание направлено (это может быть предмет или человек, звук, запах, вкус, мысль, высказываемая партнером или ваша собственная, то или иное событие и т. д.).

Подумайте сами, какое непосредственное, близкое отношение к сцене имеют все эти проделанные нами маленькие упражнения. Разве умение видеть на сцене окружающую обстановку, лицо партнера, слушать произносимые им слова, – вообще, разве умение смотреть и слушать просто, естественно (органически) не есть необходимейшее свойство актера?

Мы продолжаем тренировать (упражнять) наше внимание, вводя в упражнение **препятствие, которое нам нужно преодолеть**, чтобы сосредоточиться на взятом объекте. Так, выходящий на сцену пусть читает страницу книги, статью в газете. Остальные мешают ему, стараются отвлечь его от чтения шумом, разговорами, остротами на его счет и т. д. Делая упражнение должен суметь увлечься объектом, вникнуть в смысл читаемой страницы, настолько, чтобы, оставшись совершенно серьезным и сосредоточенным во время чтения, суметь затем рассказать о прочитанном.

Вспоминайте во всех подробностях, **как вы провели день** до прихода на занятия, что делали, с кем встречались, о чем говорили, старайтесь ничего не пропустить, дойдите таким образом до предыдущего дня, восстановите его в своей памяти. Это очень полезное упражнение для развития памяти и внимания. Или в мельчайших подробностях старайтесь восстановить в памяти какое-нибудь место, где вы бы-

вали часто, скажем, улицу, по которой вам приходится ходить к месту работы. Какая мостовая, какие дома, их признаки и т. д. Развивайте в себе наблюдательность. Это необходимое свойство художника создает тот источник, из которого мы будем черпать материал для построения художественного образа. Развивать, оттачивать свою наблюдательность вы должны всегда и во всех обстоятельствах. В данном случае, во время упражнения, когда вы сосредотачиваетесь на том или ином объекте, стараясь воспроизвести его в памяти, окружающие пусть вам мешают, вы же преодолевайте это препятствие и не упускайте своего объекта, думайте о нем и увлекайте себя той мыслью, которую вы выбрали себе в качестве объекта.

## **Мышечное напряжение**

Переходим теперь к следующему отделу нашей работы.

Мы уже говорили о том, что человек испытывает чувство смущения, когда замечает, что на него смотрят. На сцене или на эстраде актер или оратор, выступающий с речью, переживает это чувство смущения в более значительной степени. Сознание, что на тебя смотрит большое количество людей, вызывает инстинктивную, бессознательную мышечную реакцию. Наши мускулы как бы зажимаются, становятся чересчур напряженными, движения делаются связанными, несвободными, голос хрипнет, лицо принимает не свой-

ственное ему обычно в жизни надутое выражение, вообще, человек перестает быть самим собой, теряет простоту, которая свойственна ему в жизни. Каждому актеру, оратору, вообще человеку, выступавшему перед публикой, это чувство знакомо. Нередко желание преодолеть такую связанность от смущения приводит к другому явлению – к развязности, расхлябанности и вертлявости, некоторого рода сценической наглости в поведении актера, что по существу является тем же самым пороком, что и связанность, напряженность тела. Как излишняя связанность, так и излишняя развязность тела являются результатом смущения актера, усиливающегося от воздействия зрителя на актера, и служат одним из главных препятствий, которые необходимо преодолеть и без чего невозможно верное развитие актера.

Мы называем это препятствие **мышечным напряжением** и говорим, что актер во все время пребывания на сцене должен быть мышечно свободным.

## **Внимание и мышцы**

Помните, что **ключом к мышечному освобождению является органическое внимание**. Эти две составные части нашей системы нераздельно связаны и взаимно проникают одна в другую. Без органического внимания не может быть полного мышечного покоя. Когда вы окончательно со всей серьезностью, по-настоящему заинтересуетесь постав-

ленным перед собой объектом, вы как бы забудете о мышцах, они перестанут мешать вам. И наоборот: суметь сбросить с себя лишнее мышечное напряжение, приблизиться к мышечному покою на сцене – это значит облегчить для себя возможность органически, внимательно отнестись к установленному объекту.

## **Свобода мышц**

Что же такое свобода мышц (мускулов тела)? Во все время нашего пребывания на сцене мы производим те или иные действия. Наше сознание отдаёт приказания, наше тело, повинаясь ему, эти приказания выполняет: мы говорим, ходим, сидим, жестикулируем (т. е. стараемся выразить или подчеркнуть движением высказываемую нами мысль) и т. д. Все эти действия мы производим при помощи наших мышц тела: мы говорим при помощи мышц горла, связок, ходим при помощи мышц ног и т. д.

Мышцы наши для каждого данного занимаемого нами положения должны произвести ту или иную работу, потратить то или иное количество энергии.

В жизни мы всегда затрачиваем столько мышечной энергии, сколько нужно для положения, в котором мы находимся, – ни капли больше, ни капли меньше.

Если нам нужно поднять предмет весом в один килограмм, мы затратим силы, напряжемся на один килограмм.

Если мы стоим, то мышцы наших ног ровно настолько напряжены, насколько это нужно для поддержания тяжести нашего корпуса. И происходит это неинтенсивно, мы не думаем об этом. В жизни мы всегда мышечно свободны. Этот жизненный закон (так же, как и вопрос о внимании) обязателен и для актера на сцене. Нужно затрачивать ровно столько мышечной энергии, сколько требуется в каждом занимаемом актером положении. Не должно быть ни перегрузки мышечной энергии, ни недогрузки ее.

Для каждого данного сценического действия должно быть затрачено достаточное и необходимое количество мышечной энергии. Старайтесь овладеть вашим мышечным аппаратом, стать его хозяином, сделать его послушным в упражнениях на уроках. Иначе на сцене, когда мышцы начнут проявлять себя сами, почти вне зависимости от вашей воли, а только от смущения, от испуга перед зрителем, в результате может возникнуть – и большей частью так и бывает – очень неприятная картина: одеревенелое, напряженное и фальшивое пребывание ваше на сцене.

Итак, проверим наш мышечный аппарат и научимся управлять им.

Вот вы сидите на стуле. **Освободитесь мышечно совершенно:** руки, ноги, плечи должны стать совсем вялыми, мягкими, голова на шее еле держится, вообще человек весь должен стать как пустой, вытряхнутый мешок.

Руководитель пусть проверяет, окончательно ли вы осво-

бодились мышечно: приподнимает вашу руку, которая сама, совершенно от вас независимо, примет то положение, в которое её бросил проверяющий; качнет голову, ощупает, ослаблены ли мышцы плеч. Все это делайте очень серьезно и осторожно, чтобы не ушибить проверяемых. Здесь очень важно уследить, чтобы делающие упражнение не подыгрывали, не помогали проверяющему поднять руку, качнуть головой и т. д. Помочь сделать движение или хоть часть ему самому – это значит затратить лишнюю энергию, а здесь мы условились, что вы сидите совершенно как неодушевленный предмет.

Женскую часть группы пусть проверяет выделенная из группы занимающихся женщина.

Далее, оставаясь в том же положении, начинайте подтягивать мышцы поочередно. Скажем, мускулы правой ноги постепенно напрягаются и доводятся до предельного напряжения, а все остальные мышцы тела остаются по-прежнему в ослабленном состоянии.

Конечно, произвольно часть этого напряжения передастся и другим мускулам, как бы разольется по всему телу. Вы, однако, стремитесь именно к достижению разительного отличия чрезмерно напряженных мускулов правой ноги от освобожденных мягких мускулов левой ноги.

Затем прибавляйте напряжение правой руки и оставляйте освобожденной левую. Проверяйте себя сами, и ведущий пусть проверяет вас. Правая часть тела чрезмерно напряже-

на, левая – насколько возможно ослаблена. При одновременном ощупывании мускулов и правой, и левой стороны разница в степени напряжения должна быть особенно заметна. Сидите, стойте и ходите в таком положении. Меняйте затем последовательность. Левая сторона чрезмерно напряжена, правая, наоборот, свободна. Всё тело из расслабленного, освобожденного состояния приводите, постепенно наполняя мышечной энергией, в чрезмерно напряженное, все сразу или по частям.

Сохраняя по возможности свободным все тело, напрягите только шею, как у гуся, к этому прибавьте напряжение пальцев рук. Или чрезмерно напрягите ноги, оставляя в то же время плечи, руки, шею совершенно свободными. Затем, наоборот, ноги, корпус свободны, руки чрезмерно напряжены и т. д.

Словом, **в любой последовательности напрягайте и освобождайте мышцы своего тела.** Сидите, стойте, ходите в этих положениях. Учитесь владеть разными степенями мышечного напряжения (от предельного напряжения до полного освобождения) и переливать мышечную энергию из одной части тела в другую.

В будущем, в работе над ролью, когда вам придётся искать походку, манеру держаться, вообще выявлять образ в движении, умение владеть своим мышечным аппаратом окажет вам в этом весьма существенную помощь.

Пока же, для того чтобы быть готовым к нашим последу-

ющим упражнениям, вы должны научиться разбирать: вот у меня излишнее напряжение в плечах, убираю его – стало удобней, спокойней. Вот я хожу по комнате один, походка у меня естественная, простая. А вот хожу перед группой занимающихся, они на меня смотрят, нет ли в ногах излишнего напряжения? Какое ощущение было у меня, когда я ходил один? Вы должны научиться находить на уроке ту мышечную свободу, тот покой, который свойственен человеку в жизни, когда он не думает о том, сколько нужно затратить энергии, а **инстинктивно совершает каждое действие, затрачивая необходимое и достаточное для этого количество энергии.**

## Оправдание

### Оправдание позы

Каждый участник упражнения по знаку ведущего (хлопок в ладоши) принимает какое-нибудь положение (позу), не выдумывая его заранее, а как выйдет: самое неожиданное, пусть даже нелепое положение.

Затем, не меняя взятого положения (позы), проверьте себя: мышечно освободитесь, т. е. оставьте только необходимое и достаточное количество энергии для данной позы.

И, наконец, постарайтесь эту позу **оправдать**. Далее мы

объясним, что значит термин (название) «оправдание».

Предварительно же следует сказать, что мы подходим здесь к центральному вопросу, к самому существу нашей работы на сцене, так как в основе всего происходящего на сцене, как вы далее увидите, должно лежать оправдание.

Возвращаемся к взятому нами по хлопку движению. Допустим, оно заключается в том, что вы подняли обе руки вверх.

Сделали вы это движение случайно, не придумав его заранее, так сказать, неожиданно для самого себя. Теперь постарайтесь придумать, вообразить, с какой целью это движение могло бы быть сделано в жизни или какая причина в жизни могла бы вызвать у вас это движение. Скажем, вы подняли руки кверху, чтобы расправить висящее во дворе на веревке белье или чтобы подхватить падающую с верхней полки вагона корзину, и когда ваше воображение подскажет вам верный смысл, целесообразность сделанного вами движения, вот тут-то это движение, положение (поза) будут оправданы. Таких целей, оправдывающих одно и то же движение, может быть найдено любое количество.

Вы уже не просто будете стоять с поднятыми вверх руками, а вам будет нужно это положение для определенной цели – для поддержания воображаемой падающей корзины. Теперь, найдя оправдание, вы сами почувствуете (и ведущий упражнение увидит) разницу между неоправданным и оправданным движением.

В первом случае (по хлопку) оно будет как бы бессмысленным, во втором (после найденного оправдания) оно станет осмысленным, понятным. Пусть каждый участник найдет оправдание взятому им положению и повторит это положение, имея в виду найденное оправдание. Упражнение это можно делать поодиночке, можно и группой в 4–5 человек. Каждый участник, принявший ту или иную позу, проверив себя мышечно, оставив лишь необходимое и достаточное количество энергии для данного положения, начинает по очереди придумывать объяснение своему движению, «осмысливать» его. Он должен рассказать, как он оправдывает взятую позу, и **показать, повторить ее, но уже имея в виду найденное оправдание.**

Пока первый участник упражнения найдет оправдание, остальные могут, запомнив свою позу, принять обычное положение, пока не дойдет очередь до них. Предположим, что четыре участника упражнения по хлопку взяли такие положения:

- 1) наклонил корпус вперед и руки отвел назад за спину;
- 2) встал на одно колено и вытянул вперед обе руки;
- 3) встал с закинутой вверх головой, одна рука в кармане брюк, другая – у бокового кармана пиджака или гимнастерки;
- 4) сел, держась руками за уши.

Оправдание первой позы: зимой везу санки с дровами. Представьте себе количество дров, тяжесть саней, ищите со-

ответствующий наклон корпуса, упор в ногах, вообразите веревку, за которую вы сани тащите, вообразите, как сжаты пальцы рук в зависимости от этого, – словом, как можно подробной представьте себе, что вы везете санки с дровами, и повторите эту позу, но уже осмыслив ее найденным оправданием.

Второе оправдание той же позы: стараюсь распутать связанные за спиной руки. Третье оправдание той же позы: захожу потихоньку в комнату с подарками, спрятанными за спиной, и т. д. Вы видите, что взятую случайно, без каких бы то ни было предварительных соображений позу можно оправдать самыми различными способами: правда, в зависимости от оправдания поза несколько изменяется (наклон головы, взгляд, пальцы рук, степень мышечного напряжения и т. д.), но в основном останется прежней (взятой по хлопку).

Оправдание должно соответствовать взятой по знаку ведущего позы.

Оправдание второй позы: ищу завалившийся под стол предмет, руками приподнимаю скатерть или зажигаю спичку. Другое оправдание – стреляю из ружья на охоте.

Оправдание третьей позы: слежу за полетом самолета, руками оберегаю карманы, боюсь потерять нужные документы. Другое оправдание – ищу в кармане деньги, не нахожу, думаю, куда бы они могли деться.

Оправдание четвертой позы: мешают заниматься, шумят, сижу над книгой, заткнул уши, чтобы не отвлекаться. Вто-

рое оправдание – надеваю наушники, слушаю радио. Третье оправдание – вытряхиваю воду из ушей после купанья и т. д.

Оправданий на каждое движение можно найти сколько угодно. Чем ближе они соответствуют взятому по хлопку движению и чем легче приходят в голову делающему упражнение, тем лучше.

В случае если сам сделавший упражнение так и не сможет найти оправдания, руководитель и присутствующие могут помочь ему в этом (в виде исключения).

Выполненным упражнением можно считать тогда, когда поза с найденным оправданием повторена убедительно, естественно, не формально, как было по хлопку, а органически, мотивированно, осмысленно, когда она наполнена найденным содержанием, т. е. оправдана.

Все движения должны, как уже было сказано, получаться по хлопку ведущего непроизвольно, случайно, ни в каком случае нельзя придумывать заранее и брать штампованные движения, танцевальные «па» и т. д. Вообще не следует оправдывать движения тем, что

«я танцую» или «играю в какую – нибудь игру». Избегайте также оправданий психологических: «испугался», «обрадовался» и т. п.

Ищите возможность более конкретных оправданий, связанных с физической целесообразностью данного движения, с предметами – физическими объектами, с конкретной обстановкой.

## Оправдание заданных движений

Далее идут упражнения на оправдание заданных движений. В этом случае руководитель сам предлагает несколько движений, предпочтительно 3—4, которые должны следовать одно за другим, но также не придумывать их заранее. Например, руководитель говорит: поднять правую руку вверх, сделать шаг назад и дотронуться рукой до пола.

Вы проделываете подряд эти три движения формально, без оправдания, затем, найдя оправдание, связав их целесообразностью, единством обстановки, старайтесь повторить так, чтобы было понятно, с какой целью и по каким принципам вы данные движения делаете, т. е. оправдайте их.

Скажем: 1) трясете дерево, 2) отступаете, чтобы разглядеть, что с него упало, 3) наклонившись, подбираете.

Или: 1) достаете с полки банку, она падает и разбивается, вы поэтому 2) отступаете и 3) подбираете черепки.

Или вы пишете масляными красками картину: 1) делаете наверху мазок (облако), 2) отступаете поглядеть, что получилось, 3) наклоняетесь, чтобы промыть кисть.

Словом, вы видите, что и в этом случае оправданий может быть найдено любое количество.

Теперь пойдем дальше. Вот мы говорили: придумайте оправдание, найдите его. При помощи чего мы находим оправдание? При помощи воображения или, как мы будем

говорить, при помощи творческой фантазии.

## **Творческая фантазия**

**Человек обладает способностью творческого воображения, способностью фантазировать, т. е. сочетать, соединять различные жизненные явления в особое, новое явление.**

**Вообразить что-либо несуществующее человек не может, но соединить разные части существующего в одно новое целое, создав таким образом новый художественный образ, человек может при помощи своей творческой фантазии.**

Способность к творческому воображению – это необходимое свойство художника – мы должны всячески в себе развивать.

Начинаете вы развивать свою фантазию с того самого оправдания поз и отдельных движений, о которых мы говорили выше.

Чем подробней будет оправдание, которое подскажет вам ваша фантазия, тем полезней и верней это будет для упражнения. Мотивируйте (найдите причину), объясните себе движение как можно точнее.

В примере с первой позой (руки за спиной): куда и откуда везу дрова, зачем, как достал их, что было до этого, что после и т. д.

В примере со второй позой: какой именно предмет закатился под стол, зачем он нужен, что будет, если не найдете его, и т. д.

В примере третьей позы: где нахожусь, какой полет наблюдаю, какие документы в карманах, быть может, ждете посадки, чтобы лететь самому и т. д. Словом, в каждом данном случае пусть ваше воображение создает целый рассказ на тему данного упражнения. Это будет одновременно и оправданием взятой позы и упражнением на развитие вашей творческой фантазии.

Уточняйте и развивайте оправдание как можно подробней, точней. Чем большее количество деталей будет в нем, тем верней, убедительней будет результат упражнения.

Старайтесь, однако, удерживать вашу фантазию в рамках жизненной правды, видеть в жизненных формах все вами рассказываемое, направляя вашу фантазию на данный предмет, данный случай, который может быть придуманным, интересным, но в то же время должен быть вероятным. **Иначе, выйдя из рамок вероятного, возможного в жизни, фантазируя «вообще», так сказать, бесцельно, беспредметно, вы рискуете впасть в ошибку, подменить развитие творческой фантазии пустым, бесплодным фантазированием, не нужным актеру для создания образа.**

Актер должен обладать легко возбудимой творческой фантазией и в то же время уметь осмысливать создаваемые

его фантазией картины.

Нужно направлять фантазию к определенной цели, фантазировать целесообразно.

Назовите несколько случайных слов, скажем: лошадь, спички, камень, река и т. п.

Пусть каждый участник тут же нафантазирует и **расскажет по поводу этих слов какую-нибудь историю**, смысл которой должен быть связан с названными словами.

Рассказывать не бойтесь, преодолевайте смущение, которое может возникнуть, говорите просто, своими словами, как угодно, хотя бы и нескладно, но не в коем случае не придумывайте литературных оборотов и не старайтесь выражаться красиво.

Рассказывайте так, как если бы эти события случились с вами или при вас, чтобы слушатели могли легко поверить, что рассказ ваш – не вымысел, а правда.

Фантазируйте по поводу встреченного незнакомого человека: кто бы он мог быть, какой у него характер, как он ведет себя дома и т. д.

Роль и значение творческого воображения (фантазии) для художника и в частности для актера настолько велики, что мы постоянно будем возвращаться к их помощи. **Вся наша работа на сцене находится в прямой зависимости от богатства и возбудимости нашей творческой фантазии.**

Итак, оправдываем мы при помощи творческой фантазии.

**Оправдано же на сцене должно быть все: каждый поступок, каждый взгляд.**

На сцене все действия должны быть оправданы (вызваны какой либо причиной) и целесообразны (т. е. иметь какую-либо цель).

Иначе сценическое поведение, оставаясь немотивированным, не будет воздействовать на зрителя своей убедительностью, не будет волновать и заражать его, а следовательно, будет утерян и самый смысл нашего искусства.

## **Сценическое отношение**

Мы уже говорили, что хорошо пополнять роль – это значит убедить зрителя, заставить его поверить в то, что перед ним действительно то лицо, которое мы на сцене воспроизводим.

А произойдет это тогда, когда автор будет жить на сцене жизнью действующего лица, т. е. будет **относиться ко всему окружающему его неправдивому, театральному миру как к правде, как к живой действительности.**

Играя роль на сцене, вы должны относиться к обстановке сцены, как к тому месту, за которое мы условились ее принимать, к театральному костюму, как к нашему собственному платью, которое вы привыкли каждодневно надевать, к актеру, играющему роль отца, как к отцу, которого вы ежедневно видите; его борода, его походка, голос должны вам

быть знакомы, как борода, походка и голос вашего отца.

Ведь если разобраться, **все, что нас окружает на сцене, – неправда, условность: построенные декорации, костюмы, бутафория, загримированные партнеры, да и сами вы в гриме. Актер же должен суметь отнестись ко всему этому, как к правде, как к безусловному, как бы уверить себя в том, что все окружающее его на сцене есть живая действительность, а вместе с собой заставить в это поверить и зрителя. Здесь завязывается главный узел нашей системы в работе актера.**

Для того, чтобы найти в себе серьезное отношение к окружающей вас на сцене неправде, как к правде, вы должны это отношение оправдать; найти оправдание вы должны при помощи своей творческой фантазии. Иными словами, творческая фантазия есть путь к оправданию, оправдание есть путь к отношению, отношение же на сцене – это все. **Из ряда найденных актером для данной роли отношений (к другим действующим лицам, к событиям, к предметам) слагается в целом сценический образ.**

Работа актера над ролью в основном состоит в отборе и установлении этого ряда отношений и оправдании их при помощи своей творческой фантазии.

Об этом мы еще будем говорить в дальнейшем, а пока займемся самыми несложными упражнениями на отношение.

## Упражнения на отношение

Возьмите любой предмет, скажем **шапку**, положите ее на стол или на пол и постарайтесь отнестись к ней, как **\*\*\*рысе**, как бы поверить сценически, что это уже не шапка, а крыса; чтобы найти серьезное отношение к шапке, как **\*\*\*рысе**, оправдайте при помощи вашей творческой фантазии, что это за крыса, какой величины, какого цвета, чем можно сделать в своем воображении вашу шапку похожей на крысу. Здесь твердо поймите и запомните одно: **видеть глазами вы должны тот самый предмет, который вы взяли в качестве объекта, т. е. шапку; к ее цвету, форме, ко всем ее признакам вы должны найти внутреннее отношение, как если бы это была не шапка, а крыса**, как если бы признаки шапки (форма, цвет, материал) были не признаками шапки, а признаками крысы. Или уславливаемся, что шапка наша – это симпатичный щенок, ищем отношения к ней, как к маленькому щенку, оправдываем это отношение. Чем подробнее будет это оправдание воображаемого щенка, – где голова, где хвост, лапы, уши, – тем легче нам будет найти верное отношение, тем вернее заиграет в наших руках шапка в качестве щенка. Попробуйте, усевшись в ряд каждый со своим щенком (шапкой) поиграть, и поигравши, осторожно (или кто как хочет, в зависимости от отношения) передать из рук в руки соседу; тот в свою очередь, постарав-

шпись найти отношение к полученной им шапке, как к щенку, передает другому и т. д.

Если вы внимательно и верно будете оправдывать это отношение (например, козырек – это морда, противоположная сторона шапки – хвост, верх шапки – спина, низ – живот), то в результате вы сами увидите и почувствуете, что у вас появилось верное отношение к щенку, хотя вы и видите, что это не щенок, а шапка.

Тем, кто любит щенят, в этот момент будет приятно возиться с шапкой или им будет досадно, если шапку возьмут за «хвост» и грубо швырнут куда-нибудь.

Вот вам пример серьезного отношения к сценической неправде (мы знаем и видим, что это шапка, а не щенок), как к правде (как если бы это был действительно щенок).

Мы как бы **заставляем себя поверить** совершенно наивно, непосредственно, что перед нами не такой-то, а иной предмет, **и вместе с собой заставляем поверить в это и зрителя.**

Вспомните, как серьезно и наивно играют дети. Как, сидя верхом на палке, они убеждены, что это лошадь. Видит-то ребенок палку (иначе он был бы психически ненормален), а относится к ней серьезно, как к лошади. Спросите его, что это, на чем он ездит, он смутится и скажет, что это палка, но в момент игры, когда он предоставлен самому себе, он убежден, что скачет на прекрасном коне.

Этот «серьез», эта наивность, свойственная детским иг-

рам, должны являться и нашим свойством в работе на сцене.

Сценическое отношение является важным отделом в нашей работе, связывающим в одно целое все предыдущие составные части нашей системы.

В самом деле все это окружает нас на сцене – обстановка, предметы, события которые с нами происходят, слова, которые мы произносим и слушаем, люди с которыми мы на сцене сталкиваемся (партнеры), – все это условное, неправдивое, все это построено, собрано, выучено и принесено на сцену для данного спектакля, для показа спектакля зрителям.

Мы, актеры, так же как и зритель, заранее знаем, что все происходящее на сцене совершается не «на самом деле», что актеры «играют», что спектакль – это «игра».

Мы также знаем, что чем больше нам удастся убедить зрителя в том, что происходящее на сцене – это действительность, чем больше мы заставим зрителя поверить в создаваемую нами, так сказать, сценическую жизнь, тем, стало быть, лучше наша игра, тем лучше наш спектакль. Каким же способом мы можем достигнуть этого воздействия на зрителя?

Прежде всего, мы сами должны отнестись к окружающей нас на сцене условности, неправде (с точки зрения жизненной), как к правде.

**Сценическая вера, серьезное отношение к условному, как к безусловному,** – это то средство, владея которым актер увлекает за собой зрителя и, живя и волнуясь чувствами роли, вместе с собой заставляет волноваться этими чув-

ствами и зрителя.

Каким путем находим мы это серьезное отношение к условному, как к безусловному, к происходящему на сцене, как к происходящему в жизни? Путем оправдания.

Без оправдания наши поступки и слова на сцене будут неправдивыми, бессмысленными и, следовательно, неубедительными для зрителя. Если я говорю вам или партнеру на сцене, что «я шел по Арбату» (улица в Москве, на которой находится наш Вахтанговский театр), то фраза эта будет наполнена для меня (а следовательно, и для партнера и для зрителя) жизненным содержанием. С названием «Арбат» у меня будет связана масса представлений: асфальт, которым залита эта улица, переулки, уходящие направо и налево, автомобили, автобусы, милиционеры в белых перчатках, витрины (окна магазинов) и т. д. И слово «Арбат» будет оправдано, оно будет звучать осмысленно, правдиво, убедительно, так как я знаю, о чем говорю.

Так оправдано, заполнено содержанием должно быть все, что я говорю и делаю на сцене.

Я должен знать себя (в роли) и окружающих меня на сцене действующих лиц так же, как я знаю самого себя и окружающих меня в жизни. Оправдание – это есть как бы подведение основы (фундамента) под создаваемый художественный образ, и уж на этой основе построенная роль, построенный нами спектакль будет стоять верно и прочно. **Оправдываем мы каждое сценическое положение путем изучения**

**той действительности, которую мы на сцене должны изображать, и при помощи нашей творческой фантазии, которая отбирает из изученного материала и из жизненных наших наблюдений отдельные нужные для данного случая черты. В результате их соединения достигается оправдание роли в целом.**

Почему мы считаем «отношение» центральным пунктом нашей работы? Потому, что всякий художественный образ в основе своей складывается из различных отношений к окружающему, всякая роль как бы соткана из отношений.

Суметь верно определить эти отношения и сценически овладеть ими значит в основном верно сыграть роль.

Упражнений на отношение может быть придумано любое количество.

Начните с простейших. Возьмите, например, **табурет** и найдите к нему отношение: 1) как к улью с пчелами; 2) ка\*\*\*онуре, в которой сидит злая собака и мимо которой вам надо пройти; 3) ка\*\*\*орзине с вкусной едой и т. д.

**Читая книгу,** отнеситесь к читаемому, как к очень смешному или, наоборот, грустному.

Ведущий упражнения наблюдает за вами, и когда поведение ваше по отношению к условленному объекту покажется ему верным, когда вы сами почувствуете, что серьезно отнеслись, скажем, к табурету, ка\*\*\*орзине с едой (оправдали это отношение), – переходите к следующему упражнению (к табурету, ка\*\*\*онуре, ит. д.).

При обсуждении проделанного упражнения на отношение от ведущего упражнение руководителя и всех присутствующих требуется самый внимательный, требовательный и в то же время тактичный подход к делающему упражнение. Руководствуясь чувством правды в оценке, отвергая всякого рода попытки «изобразить», подменить настоящее отношение «показным», «внешним», борясь с так называемым наигрышем, ведущий должен уметь отличить и отметить правильное, живое выявление отношения, уметь показать, где правда и где фальшь. В деталях, например, в изменении выражения глаз, часто кроется правды и заразительности во много раз больше, чем в крупных, заранее придуманных, иногда бьющих на эффект, а иногда и нарочито «простых» действиях.

Вот уметь подметить и отбросить эту нарочитость и помочь **найти живое, искреннее отношение к установленному объекту** – в этом заключается главная задача руководителя.

Мы уже сказали, что начинать нужно с простейших упражнений на «отношение» к предмету. Старайтесь устроить так, чтобы жизненный предмет не слишком противоречил по размерам и форме сценическому (за который мы условимся принимать жизненный предмет) как в приведенных уже нами примерах: шашка – щенок, табурет – корзина, палка – ружье и т. д. К той же шапке можете искать ряд разных отношений: 1) новая шапка – хорошая, только что куп-

ленная, очень нравится, подходящая; 2) новая шапка – привезли, оказалась мала, неподходящая, а переменить нельзя, вообще не нравится; 3) шапка – котелок, кастрюля с кипятком, взять нечем, голыми руками нужно перенести с места на место.

Возьмем обыкновенную палку и установим отношение к ней, как 1) к Змее; 2) к подаренному вам охотничьему ружью; 3) к тяжелой металлической штанге; 4) к музыкальному инструменту – флейте, например, и т. д.

Вы видите, что из одного-двух предметов можно при некоторой работе творческой фантазии составить целый ряд упражнений, которые каждый из участников по отдельности должен проделать.

На каждое такое упражнение следует (при большой группе) уделять несколько минут (при малой группе можно соответственно увеличить предоставленное количество времени), пока человек освоится, найдет мышечный покой, сосредоточится на объекте, поищет соответственных оправданий и, так сказать приспособится к обращению со сценическим предметом, установит серьезное отношение к условному, как к безусловному, так, что сам он и мы вместе с ним как бы поверим в данное обстоятельство, будем убеждены, что это, скажем, не шапка, а котелок с кипятком; тогда только мы сможем сказать, что упражнение выполнено правильно, убедительно.

Продолжайте упражнения на отношения к предметам.

Например: 1) платье новое (нравится – не нравится), перед зеркалом; 2) нюхаете флакон с очень хорошими духами или с нашатырным спиртом; 3) пробуете на вкус воду, относитесь к ней, как к очень вкусному, любимому вами напитку, кому какой нравится (каждый пусть найдет соответствующее оправдание), или как к очень невкусному – какому-нибудь лекарству, например, касторке.

Делайте также упражнение на перемену отношений: начинайте нюхать или есть, думая, что это что-то очень приятное, а попробовали- оказалось, наоборот, очень противное.

Перечисление упражнений на отношение и перемену отношений к предметам можно было бы продолжить до бесконечности, так как не составляет особой трудности придумывать их в любом количестве, нужно только готовиться к занятиям; руководитель должен приносить с собой на урок некоторый запас упражнений, одновременно давая возможность проявлять инициативу занимающимся – пусть придумывают сами.

# Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.