



САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГУМАНИТАРНЫЙ  
УНИВЕРСИТЕТ ПРОФСОЮЗОВ

**ПРОБЛЕМЫ  
ТЕАТРАЛЬНОЙ ПЕДАГОГИКИ  
ТРАДИЦИИ И НОВАЦИИ ШКОЛЫ З. Я. КОРОГОДСКОГО**

Материалы IX Межвузовской  
научно-практической конференции  
26 марта 2014 года

Рекомендовано к публикации  
редакционно-издательским советом СПбГУП

Санкт-Петербург  
2014

ББК 85.33  
П78

*Научный редактор*

**В. Г. Левицкий**, доцент кафедры режиссуры и актерского искусства СПбГУП,  
кандидат искусствоведения

*Редакционная коллегия:*

**А. Б. Исаков**, заведующий кафедрой режиссуры и актерского искусства СПбГУП,  
профессор, заслуженный артист РФ;

**Д. Н. Катыхова**, профессор кафедры искусствоведения СПбГУП,  
доктор искусствоведения, заслуженный деятель искусств РФ;

**И. В. Вакорина**, заместитель заведующего кафедрой режиссуры  
и актерского искусства по учебной работе СПбГУП,  
старший преподаватель кафедры режиссуры и актерского искусства

*Рецензенты:*

**В. А. Тыкке**, заведующий кафедрой режиссуры  
Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств,  
художественный руководитель театра-фестиваля «Балтийский дом»,  
заслуженный артист РФ;

**А. В. Семак**, доцент НОУ «Школа русской драмы  
им. И. О. Горбачева» (Санкт-Петербург), заслуженная артистка РФ

П78 **Проблемы** театральной педагогики: традиции и новации школы  
З. Я. Корогодского : материалы IX Межвузовской научно-практи-  
ческой конференции, 26 марта 2014 г. — СПб. : СПбГУП, 2014. —  
108 с.

ISBN 978-5-7621-0771-6

В сборнике материалов IX Межвузовской научно-практической конферен-  
ции «Проблемы театральной педагогики. Традиции и новации школы З. Я. Ко-  
рогодского», состоявшейся в Санкт-Петербургском Гуманитарном университете  
профсоюзов 26 марта 2014 года, опубликованы доклады по актуальным пробле-  
мам современной театральной педагогики. Рассматриваются вопросы методики  
и практики театрального образования, системного подхода к воспитанию твор-  
ческой личности в контексте развития школы З. Я. Корогодского.

Особое внимание уделено аспектам, связанным с формированием театраль-  
ного коллектива, развитием творческой инициативы, значением конкретных  
дисциплин в системе подготовки актеров и режиссеров, этическим и организа-  
ционным нормам ученичества.

Издание предназначено для актеров, режиссеров, искусствоведов, препода-  
вателей, студентов и аспирантов гуманитарных вузов.

**ББК 85.33**

ISBN 978-5-7621-0771-6

© СПбГУП, 2014

## СОДЕРЖАНИЕ

---

<b>А. С. Запесоцкий,</b> <i>ректор СПбГУП, член-корреспондент Российской академии наук, академик Российской академии образования, доктор культурологических наук, профессор, заслуженный деятель науки РФ, заслуженный артист РФ</i> ТВОРЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ З. Я. КОРОГОДСКОГО .....	7
---	---

**Пленарное заседание  
АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ МЕТОДИКИ И ПРАКТИКИ  
СОВРЕМЕННОЙ ТЕАТРАЛЬНОЙ ПЕДАГОГИКИ  
В КОНТЕКСТЕ ПРОБЛЕМАТИКИ СОХРАНЕНИЯ И РАЗВИТИЯ  
ШКОЛЫ З. Я. КОРОГОДСКОГО**

<b>Р. Б. Громадский,</b> <i>декан факультета искусств СПбГУП, профессор кафедры режиссуры и актерского искусства, народный артист РФ</i> АКТЕРСКОЕ ИСКУССТВО В ПРОСТРАНСТВЕ ДИАЛОГА КУЛЬТУР .....	10
<b>Н. В. Буров,</b> <i>директор Государственного музея-памятника «Исаакиевский собор», профессор кафедры режиссуры и актерского искусства СПбГУП, народный артист РФ</i> ДОМ, КОТОРЫЙ ПОСТРОИЛ З. Я. ....	12
<b>Г. А. Праздников,</b> <i>профессор кафедры философии и культурологии СПбГУП, кандидат философских наук, почетный работник высшего профессионального образования РФ</i> ХУДОЖНИК — ЭТО ЛИЧНОСТЬ, ВЫРАЖЕННАЯ СРЕДСТВАМИ ПРОФЕССИИ .....	17
<b>С. И. Заморев,</b> <i>актер Государственного драматического театра «На Литейном», профессор Смольного института РАО (Санкт-Петербург), кандидат психологических наук, заслуженный артист РФ</i> АКТЕРСКОЕ МАСТЕРСТВО В ТЕАТРЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ КОМЕДИИ .....	21
<b>Ю. М. Новолодский,</b> <i>президент Балтийской коллегии адвокатов им. А. Собчака, государственный советник юстиции 2-го класса</i> БЫТЬ ДОБРУ! .....	24
<b>Е. Р. Ганелин,</b> <i>доцент кафедры актерского мастерства Санкт-Петербургского государственного университета, кафедры режиссуры и актерского искусства Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства, артист Санкт-Петербургского государственного академического театра им. В. Ф. Комиссаржевской, кандидат искусствоведения, заслуженный артист РФ</i> О СИСТЕМНОМ ПОДХОДЕ В ТЕАТРАЛЬНОЙ ПЕДАГОГИКЕ .....	25

<b>Ю. М. Сумин,</b> <i>доцент кафедры режиссуры и продюсирования театрализованных шоу-программ Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств, кандидат педагогических наук</i>	
ФОРМИРОВАНИЕ ТВОРЧЕСКОГО КОЛЛЕКТИВА В ПРОЦЕССЕ ОБУЧЕНИЯ АКТЕРОВ И РЕЖИССЕРОВ .....	31

**МОДЕЛЬ ТЕАТРА И ПРИНЦИПЫ ЕГО ЖИЗНИ,  
ИСПОВЕДУЕМЫЕ З. Я. КОРОГОДСКИМ,  
В КОНТЕКСТЕ ПРОБЛЕМЫ УСТАНОВЛЕНИЯ ЭТИЧЕСКИХ  
И ОРГАНИЗАЦИОННЫХ НОРМ УЧЕНИЧЕСТВА,  
ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ И РАБОТЫ В ТЕАТРЕ СЕГОДНЯ**

<b>А. Б. Исаков,</b> <i>заведующий кафедрой режиссуры и актерского искусства СПбГУП, главный режиссер Санкт-Петербургского государственного театра музыкальной комедии, профессор, заслуженный артист РФ;</i>	
<b>Д. В. Баканов,</b> <i>старший преподаватель кафедры режиссуры и актерского искусства СПбГУП</i>	
ШКОЛА РАЗВИТИЯ ДУШИ .....	35

<b>В. М. Матвеев,</b> <i>профессор кафедры режиссуры и актерского искусства СПбГУП, народный артист РФ</i>	
ТВОРЧЕСКАЯ ИНИЦИАТИВА КАК УСЛОВИЕ СУЩЕСТВОВАНИЯ В ТЕАТРАЛЬНО-СТУДИЙНОЙ СРЕДЕ .....	38

<b>И. В. Вакорина,</b> <i>заместитель заведующего кафедрой режиссуры и актерского искусства по учебной работе СПбГУП, старший преподаватель кафедры режиссуры и актерского искусства</i>	
КОЛЛЕКТИВ ИЛИ КОМАНДА? .....	40

<b>В. А. Зиновьев,</b> <i>педагог Высшей школы режиссеров и сценаристов (Санкт-Петербург), почетный работник образования РФ</i>	
ТВОРЧЕСКИЙ ДИАЛОГ. ВОПРОСЫ И ПРОБЛЕМЫ .....	46

<b>В. Е. Постников,</b> <i>старший преподаватель кафедры режиссуры и актерского искусства СПбГУП</i>	
ПЕРВЫЙ КУРС — НАЧАЛО ПУТИ И ЕГО ВЕНЕЦ .....	47

<b>В. Г. Левицкий,</b> <i>доцент кафедры режиссуры и актерского искусства СПбГУП, кандидат искусствоведения</i>	
«ЗАПРЕТНЫЕ» СЛОВА В ПРЕПОДАВАНИИ АКТЕРСКОГО МАСТЕРСТВА. СОЗДАНИЕ УСЛОВИЙ ДЛЯ ПЛОДОТВОРНОГО ОБУЧЕНИЯ И ТВОРЧЕСТВА .....	49

**ОТДЕЛЬНЫЕ АСПЕКТЫ ТЕАТРАЛЬНОЙ ПЕДАГОГИКИ  
В КОНТЕКСТЕ ПРОБЛЕМЫ СОЗДАНИЯ  
ЕДИНОГО КОМПЛЕКСА УПРАЖНЕНИЙ,  
НАПРАВЛЕННЫХ НА ВОСПИТАНИЕ ТВОРЧЕСКОЙ ЛИЧНОСТИ  
И ВСЕСТОРОННЕЕ ОСНАЩЕНИЕ АКТЕРА И РЕЖИССЕРА**

<b>Е. В. Вановская,</b> <i>доцент кафедры режиссуры и актерского искусства СПбГУП, почетный работник высшей школы РФ, заслуженный работник культуры РФ;</i>	
<b>С. Н. Соколова,</b> <i>заместитель декана факультета искусств, доцент кафедры режиссуры и актерского искусства СПбГУП, кандидат культурологии</i>	
ВОЗМОЖНЫЙ ПУТЬ ПОДГОТОВКИ СТУДЕНТОВ — АРТИСТОВ ДРАМАТИЧЕСКОГО ТЕАТРА И КИНО ДЛЯ РАБОТЫ НА РАДИО И ТЕЛЕВИДЕНИИ .....	52
<b>Д. А. Лагачев,</b> <i>доцент кафедры режиссуры и актерского искусства СПбГУП, заслуженный артист РФ;</i>	
<b>А. С. Шилов,</b> <i>старший преподаватель кафедры режиссуры и актерского искусства СПбГУП</i>	
МУЗЫКАЛЬНЫЙ ЗАЧИН — ОДИН ИЗ ВАРИАНТОВ ЗАЧИНОВ ПО ДИСЦИПЛИНЕ «АКТЕРСКОЕ МАСТЕРСТВО» .....	60
<b>Т. Ю. Чарская,</b> <i>доцент кафедры режиссуры и актерского искусства, заслуженная артистка РФ</i>	
О НЕОБХОДИМОСТИ ПРЕДМЕТА «ГИГИЕНА ГОЛОСА» ДЛЯ СТУДЕНТОВ АКТЕРСКОЙ ПРОФЕССИИ .....	68
<b>Т. А. Шуклина,</b> <i>старший преподаватель кафедры режиссуры и актерского искусства СПбГУП, актриса «Театра поколений» (Санкт-Петербург)</i>	
СПОСОБЫ ВЫСТРАИВАНИЯ ДИАЛОГА СО СТУДЕНТАМИ I КУРСА ТВОРЧЕСКОЙ СПЕЦИАЛЬНОСТИ С ОПОРОЙ НА ЗАКОНОМЕРНОСТИ ПСИХИЧЕСКОГО РАЗВИТИЯ ПОДРОСТКА .....	71
<b>Е. Л. Колпакова,</b> <i>преподаватель кафедры режиссуры и актерского искусства, аспирантка кафедры искусствоведения СПбГУП</i>	
СИНТЕЗ ВИЗУАЛЬНЫХ ИСКУССТВ НА ПРИМЕРЕ ТЕАТРА, КИНЕМАТОГРАФА И ХОРЕОГРАФИИ .....	74
<b>А. Е. Берегулина,</b> <i>старший преподаватель кафедры режиссуры и актерского искусства СПбГУП</i>	
АКТУАЛИЗАЦИЯ ВОСПИТАНИЯ РИТМИЧНОСТИ АКТЕРА НА УРОКАХ СЦЕНИЧЕСКОГО ДВИЖЕНИЯ В РАМКАХ ШКОЛЫ З. Я. КОРОГОДСКОГО .....	77
<b>К. В. Гусев,</b> <i>старший преподаватель кафедры режиссуры и актерского искусства СПбГУП</i>	
ВОЛЯ — ОДИН ИЗ ПРИЗНАКОВ ТАЛАНТА .....	81
<b>О. В. Большакова,</b> <i>старший преподаватель кафедры режиссуры и актерского искусства СПбГУП</i>	
ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ ГОЛОСА И СЛУХА У НАЧИНАЮЩИХ АКТЕРОВ И РЕЖИССЕРОВ .....	82
<b>Н. Л. Олейникова,</b> <i>доцент кафедры режиссуры и актерского искусства СПбГУП, кандидат культурологии</i>	
О ДИСЦИПЛИНЕ «ТАНЕЦ» В СИСТЕМЕ ПОДГОТОВКИ АКТЕРОВ И РЕЖИССЕРОВ .....	85

<b>Е. А. Ткачева,</b> <i>доцент кафедры искусствоведения СПбГУП, кандидат искусствоведения</i> ПАРАДОКС О СТУДЕНТЕ-АКТЕРЕ И СПИСКЕ ОБЯЗАТЕЛЬНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ (Восприятие художественного текста современным студентом-актером) . . . . .	86
---	----

## ПРОБЛЕМЫ СОЗДАНИЯ УЧЕБНОГО СПЕКТАКЛЯ В УСЛОВИЯХ СОВРЕМЕННОГО ГУМАНИТАРНОГО ВУЗА

<b>Д. Н. Катыхова,</b> <i>профессор кафедры искусствоведения СПбГУП, доктор искусствоведения,</i> <i>заслуженный деятель искусств РФ</i> А. И. КАЦМАН — НАЧАЛО ПУТИ ВЫДАЮЩЕГОСЯ ТЕАТРАЛЬНОГО ПЕДАГОГА И РЕЖИССЕРА (1922–1989). ИЗ ЛИЧНОГО ОПЫТА . . . . .	89
<b>Е. И. Горфункель,</b> <i>профессор Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства,</i> <i>кандидат искусствоведения, театральный критик</i> К ПРОБЛЕМАТИКЕ СОЗДАНИЯ УЧЕБНЫХ СПЕКТАКЛЕЙ . . . . .	95
<b>М. И. Самочко,</b> <i>доцент кафедры режиссуры и актерского искусства СПбГУП,</i> <i>артист Малого драматического театра — Театра Европы (Санкт-Петербург),</i> <i>заслуженный артист РФ</i> ЭПЮД . . . . .	99
<b>Е. А. Трифонова,</b> <i>старший преподаватель кафедры режиссуры и актерского искусства СПбГУП</i> ОСОБЕННОСТИ СОЗДАНИЯ СПЕКТАКЛЯ ПО КЛАССИЧЕСКОМУ ПРОИЗВЕДЕНИЮ. . . . .	103
ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ . . . . .	106

**А. С. Запесоцкий,**  
*ректор СПбГУП, член-корреспондент Российской академии наук,  
академик Российской академии образования, доктор культурологических наук,  
профессор, заслуженный деятель науки РФ, заслуженный артист РФ*

### **ТВОРЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ З. Я. КОРОГОДСКОГО**

Многоуважаемые коллеги и друзья!

Позвольте приветствовать вас на IX Межвузовской научно-практической конференции «Проблемы театральной педагогики. Традиции и новации школы З. Я. Корогодского», которая проводится в нашем вузе с 2006 года. Проблематика данной конференции в свое время была обозначена Зиновием Яковлевичем Корогодским, чье имя носит конференция, — легендарным российским режиссером и театральным педагогом. Хочется отметить тот факт, что конференция принадлежит к категории научно-практических, то есть ее основные вопросы имеют непосредственное прикладное значение.

Тематика конференции, несомненно, актуальна, так как в системе подготовки артистов и режиссеров в России в последние десятилетия назрел ряд дискуссионных вопросов и проблем, среди которых — вопрос воспитания творческой личности; этический аспект формирования актера, режиссера; вопросы терминологии.

Творческое наследие З. Я. Корогодского как режиссера, ученого, автора многочисленных книг по театральной педагогике остается востребованным не только среди его многочисленных последователей, учеников и почитателей, но и в театральной сфере.

С детства увлеченный театром, зрелищами, игрой, Зиновий Яковлевич стал великим реформатором детского театра. Ученик Б. В. Зона и М. О. Кнебель, он 25 лет возглавлял Ленинградский ТЮЗ, изменив многие представления о детском театре. Корогодский создал уникальный по своему репертуару, творческой атмосфере и художественным средствам театр. Он искусством театра воспитал несколько поколений зрителей: «забавляя, обучал». Поставленные Зиновием Яковлевичем спектакли принесли не только славу его создателю, но и вывели театр в число лучших театров страны. «Коллеги» В. Аксенова, «Глоток свободы» и «Будь здоров, школяр!» Б. Окуджавы, «После казни прошу...»

В. Долгого, «Бэмби» Ф. Зальтена, «Месс-Менд» М. Шагинян, «Гамлет» и «Комедия ошибок» У. Шекспира, «Наш цирк», «Наш Чуковский», «Открытый урок» — спектакли, созданные великим режиссером и его коллективом, вошли в историю мирового театрального искусства. За годы работы в театрах Корогодский поставил более ста спектаклей, многие из которых увидели зрители Болгарии, Великобритании, Польши, Франции, Японии и многих других стран.

Зиновий Яковлевич был убежден, что, «если театр не знает, кто у него в зале, он не может быть нужным. А детский театр в особенности обязан быть нужным». Он считал, что детский театр не должен быть только театром юного зрителя, но «театром людей, семьи». «Мой зритель, — говорил он, — человек от семи до семидесяти». Его стихией была не только режиссура, но и педагогика. Уже будучи известным режиссером, Зиновий Яковлевич заочно окончил педагогический институт. Он возглавил кафедру режиссуры и актерского искусства в Санкт-Петербургском Гуманитарном университете профсоюзов, создал уникальный творческий семейный центр «Семья» и «Театр поколений». Здесь его главные интересы — детство, детский театр, театральная педагогика — были собраны воедино. Он никогда не делил школу актерскую и режиссерскую, она была для него единой. Для мастера театр — это способ жизни, — подчеркивал З. Я. Корогодский.

Корогодский создал фундаментальную театральную школу. Для него главное в театральной профессии — эпицентр творческой души. Учеников Зиновия Яковлевича отличает яркая индивидуальность: Георгий Тараторкин, Антонина Шуранова, Ольга Волкова, Александр Хочинский, Ирина Соколова и многие другие стали известными актерами театра и кино. За полвека он выпустил 22 актерских класса, около 300 актеров. Его ученики успешно работают в театрах России, странах ближнего зарубежья, Вьетнама, Германии, Голландии, Канады, Японии.

Зиновий Корогодский за свою жизнь успел поразительно много. Он был требователен к себе и к другим. В своих многочисленных книгах о театральной педагогике великий режиссер и педагог упорно повторял: «Думайте о будущем: о будущем театра, о театральной профессии, о зрителе».

Участники сегодняшней конференции — видные артисты и режиссеры, известные не только в Санкт-Петербурге, но и в России и за ее пределами, совмещающие работу на сцене с преподаванием в театральных вузах Санкт-Петербурга, — народный артист РФ Н. В. Буров, заслуженный артист РФ Е. Р. Ганелин, заслуженный артист РФ С. И. Заморев, а также ученики, последователи, исследователи творческого и педагогического наследия З. Я. Корогодского.



ческого наследия З. Я. Корогодского, — обсудят актуальные проблемы актерского и режиссерского театрального творчества, принципы которого, заложенные Зиновием Яковлевичем, сохраняются, осмысливаются и развиваются. Личность нашего великого современника продолжает притягивать к себе, вовлекать в свою орбиту все новых и новых последователей и почитателей. И сегодняшняя конференция — очередное тому свидетельство.

Желаю всем участникам конференции новых творческих успехов и открытий!

**Пленарное заседание**  
**АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ МЕТОДИКИ И ПРАКТИКИ**  
**СОВРЕМЕННОЙ ТЕАТРАЛЬНОЙ ПЕДАГОГИКИ**  
**В КОНТЕКСТЕ ПРОБЛЕМАТИКИ СОХРАНЕНИЯ**  
**И РАЗВИТИЯ ШКОЛЫ З. Я. КОРОГОДСКОГО**

---

**Р. Б. Громадский,**

*декан факультета искусств СПбГУП, профессор кафедры режиссуры  
и актерского искусства, народный артист РФ*

**АКТЕРСКОЕ ИСКУССТВО В ПРОСТРАНСТВЕ ДИАЛОГА КУЛЬТУР**

Меня, как педагога и руководителя курса на кафедре режиссуры и актерского искусства им. З. Я. Корогодского, в последнее время стали настораживать нигилистические тенденции по отношению к сущности театральной школы, актерского искусства, объективные законы которого были открыты К. С. Станиславским. Они выражены в его «системе». Это особенно отчетливо стало проявляться в межвузовских научно-методических конференциях, которые мы проводим на базе кафедры в стенах СПбГУП. Они посвящены проблемам театральной педагогики и школе З. Я. Корогодского. Ему передал ее ученик К. С. Станиславского Б. В. Зон, исповедовал «систему» и стремился ее развивать. За его спиной — несколько поколений замечательных актеров, режиссеров, два театра (среди них — знаменитый Ленинградский ТЮЗ) и молодая смена педагогов, которые в настоящее время успешно трудятся на кафедре, работая по «системе».

Открытия К. С. Станиславского в области актерского искусства — результат длительного изучения деятельности выдающихся актеров России и зарубежья, многолетней творческой актерской, режиссерско-педагогической деятельности во МХАТе самого Станиславского, который учитывал научные открытия в области физиологии и психологии человека (труды академика И. Павлова).

Плодотворность творчества мастера была подтверждена в ходе мировых гастролей в Германии, Франции и особенно Америке. На английском языке была опубликована работа «Моя жизнь в искусстве» К. Станиславского, за которой последовала обширная литература, где «систему» называли «методом». И начиная с 1930-х годов началась решительная перестройка драматического театра. Студия актера, в которой препода-

вали «метод» Ли Страсберг, Г. Клерман, С. Адлер, Ч. Кроуфорд, а позже в своей теоретической и кинодеятельности выдающийся американский режиссер, сценарист, продюсер Э. Казан, вырастила мощную плеяду выдающихся актеров (М. Брандо, Р. Де Ниро, Д. Хоффман, Аль Пачино и многие другие).

Споры о «системе» никогда не утихали. Да и сам Станиславский постоянно ее совершенствовал, особенно в том, что касалось эмоциональной сферы творчества (прохождение пути от провокации аффективных эмоций до «вторичных» эмоций в поведении актера в условиях вымысла). Но уже тогда Г. Клерман в статье «Театральная лаборатория»<sup>1</sup> отметил, что сама по себе «система» не создает искусства. В плохих спектаклях она не виновата, но она применима не только при постановке чеховских пьес, как считали некоторые режиссеры. С ее помощью можно ставить музыкальные произведения и пьесы любого жанра. Подтверждением стала плодотворная работа К. С. Станиславского в опере. Каждый актер может работать по системе Станиславского. Подтверждением этого факта служит свидетельство американского актера, исполнившего роль *СиСи Кэпвелла* (сериал «Санта-Барбара», более двухсот серий). Он работал над воплощением своего персонажа по «системе», иначе не смог бы создать живой образ на экране. Неслучайно Станиславского считают основоположником актерского искусства в современном кинематографе.

Влияние К. С. Станиславского на мировой театр, воплотившееся в направлении психологического реализма, трудно переоценить.

Можно дискутировать по поводу вопроса о перевоплощении в сценический образ. Направление этой дискуссии задал М. Чехов, ученик К. С. Станиславского. Он создал свою технику перевоплощения актера в образ (идти не «от себя», а от целостно сочиненного образа вне личности актера, вернее, не затрагивая его психики). Эта идея сегодня получает широкое распространение, особенно в зарубежном театре, так как предохраняет психику актера от возможных сдвигов и заболеваний. Эти идеи имеют место и реализуются и в российской школе. Н. Михалков проводит за рубежом и в России (на телевидении) мастер-классы по освоению энергетики актера и ее направленности в сторону осуществления важного элемента перевоплощения — психологического жеста. Хотя за ним можно угадать и внутренний монолог, и сценическую атмосферу, которая успешно реализовалась в творчестве Станиславского и Немировича-Данченко, их последователей в современном театре: Г. Товстоногова, О. Ефремова, А. Эфроса. Но вслед за открытием Чехова некоторые

<sup>1</sup> *Churman H.* Theatre workshop // Theatre Arts. N. Y., 1936. P. 33.

представители актерских школ пытаются опровергнуть и важнейшие законы актерского творчества, сформированные Станиславским в «систему» воспитания актера. Среди них — как основные элементы: воображение, мышечная свобода, внимание, действие, так и фундаментальные понятия: действенный анализ пьесы, роли, метод физических действий, сверхзадача, сквозное действие.

Иногда говорят о полном отрицании действия на сцене (хотя «драма» в переводе означает «действие»). Иными словами, подвергаются сомнению сущностные слагаемые театра как такового.

Эти тенденции, однако, характерны не только для российской театральной педагогики, сегодня они регулярно проявляются в европейском театре. Подвергаются сомнению основы театра — одного из древнейших видов искусства (с V в. до н. э.). Некоторые деятели фактически разрушают его традиции, закономерности. Не этим ли объясняется современная ситуация, сложившаяся в мировом театре, — усиление тенденции утраты художественных критериев, что не способствует дальнейшему развитию и совершенствованию сценического мастерства в театральном искусстве?

**Н. В. Буров,**

*директор Государственного музея-памятника «Исаакиевский собор»,  
профессор кафедры режиссуры и актерского искусства СПбГУП,  
народный артист РФ*

### **ДОМ, КОТОРЫЙ ПОСТРОИЛ З. Я.**

Театр сегодня и завтра отличается от того, каким театр был еще недавно, когда мы только начинали. Что было нужно тогда? Вроде бы совсем немного. Тем не менее тогда мы не задумывались о важных проблемах, о которых сейчас, спустя какое-то время, можно рассуждать, анализируя ситуацию со стороны. Я сделал шаг в сторону и могу достаточно объективно рассматривать все процессы, происходящие в театре, не участвуя в них эмоционально, как если бы оставался в театре.

В последние годы меня очень интересовал вопрос формирования труппы, как это было, когда Зиновий Яковлевич возглавлял ТЮЗ (в ту пору один из лучших театров). Зиновий Яковлевич относился к театру как к дому (во всех проявлениях). Во главе дома должен стоять отец, обладающий всей полнотой власти и ответственности за то, что в нем происходит. Отношение к тем, кто наполняет этот дом, — отношение от-

ца к детям. Дети должны быть накормлены, послушны, покладисты — в этом случае будет создан дом, в котором главное — спектакль.

Можно представить, насколько трудно было Зиновию Яковлевичу в то время, когда он пришел в театр достаточно молодым режиссером, хотя у него уже было несколько сезонов успешной работы в Калуге и Калининграде. Насколько трудно было тогда молодому главному режиссеру (я подчеркиваю сочетание «главный режиссер» — на мой взгляд, это вымирающее понятие, должность). Он пришел в дом, который оказался коммунальной квартирой. В театре еще оставалась замечательная часть брянцевской труппы. Александр Александрович Брянцев — основатель ТЮЗа, ушедший из жизни незадолго до прихода Корогодского и оставивший новое здание с прекрасной сценой, залом, который повторял зал ТЮЗа, когда тот размещался в Тенишевском училище (учебный театр и есть старый ТЮЗ). Нужно было работать со «стариками», которые исповедовали совершенно другие принципы, взгляды, вкусы, ощущения, и попытаться привнести что-то новое, потому что Корогодский не мог иначе.

Как формировать труппу? Корогодский пошел по следующему пути (я думаю, что это один из первых подобных опытов в истории советского театра) — он решил опираться на школу, на ту ее часть, которую было решено называть курсом. Должен был появиться первый курс. Кроме Брянцева и Корогодского, существовали другие действующие лица, выпускались иные курсы и т. д. Например, Ирина Соколова и Николай Иванов — это не ученики Корогодского, они начинали в другой школе. На основе курса должен был сложиться новый первый курс труппы, который должен был решать задачи, поставленные главным режиссером. И все получилось.

Я до сих пор внутренне полемизирую с Корогодским, потому что, окончив другую школу, я опирался на «старые» понятия, например амплу. На мой взгляд, от амплуа не стоит отказываться, если подходить к театру традиционно. Как мне кажется, амплуа будет существовать всегда. Можно стыдливо не называть героя героем, но внутри все равно будет основа. И Корогодский, не называя амплуа и не употребляя это понятие, все равно его использовал. Наше поколение пришло служить в театр в то время, когда каждого из нас можно было назвать «социальным героем» или, с натяжкой, «героем-любовником». Сейчас о «социальном герое» смешно рассуждать, он напоминает инструктора райкома партии. Мне повезло: я учился у Т. Г. Сойниковой, а до этого начинал в Театре юношеского творчества у Матвея Григорьевича Дубровина. Зиновий Яковлевич уважал и признавал этих мастеров. Он всегда говорил,

что мы одной крови, одинаково размышляем. Также он уважал школу, основам которой учил В. В. Меркурьев.

Внутреннее ощущение от ТЮЗа того времени и взаимоотношений между актерами — это была идеальная конструкция, которая не вполне нравилась З. Я. Корогодскому, особенно отношения, которые там сложились. Я же их вспоминаю как совершенные. Именно в то время на сцене творили И. Соколова, Н. Иванов, Г. Тараторкин, А. Хочинский, В. Федоров и другие — плеяда актеров, которые стали «золотым фондом» Корогодского. Мы очень дружили, я всегда вспоминаю этот период жизни с особой теплотой. Это реликтовое время.

Зиновию Яковлевичу в 2016 году исполнилось бы 90 лет. Зиновий Яковлевич не отмечал дни своего рождения как большой праздник, у нас был другой безусловный праздник — день сбора, который проводился в лицейский день, 19 октября. Зиновию Яковлевичу нравилось, чтобы 19 октября собирались те, кто служит в театре, и те, кто по разным причинам не стал работать в ТЮЗе, оказался в других весях, но обязательно пришел, чтобы увидеться со своими товарищами и учителем. Ему нравилось быть учителем. Он очень ценил это и всегда немного «старил» себя. Я поступил работать в то время, когда Корогодскому не было и 50, но он старался выглядеть чуть солиднее и старше (отсюда его седая борода). Так должен выглядеть отец перед своими детьми — влиятельнее, старше, к нему должны уважительно относиться. Это немаловажная черта.

Когда труппа сформирована на новых основаниях, нужно думать о новом репертуаре. Без нового репертуара, абсолютно уникального, особенного, в то насыщенное репертуарное время, в которое жил Корогодский, трудно было найти что-то новое. Но Зиновий Яковлевич нашел, и появились новые герои, новые актеры, именно из репертуара, романтические, драматические пассажи, которые и сегодня могли бы быть полезными. Неслучайно именно в то время в ТЮЗе на вторых режиссерских ролях были Лев Абрамович Додин, Вениамин Михайлович Фильштинский. Сегодня Фильштинский — один из лучших театральных педагогов. Додин — один из лучших европейских режиссеров. А тогда это были молодые режиссеры, находившиеся рядом с Корогодским, при Корогодском... Но именно они придумывали ту часть нового репертуара, которая составила славу ТЮЗа того времени: «Наш, только наш», чуть позже — «Открытый урок». Спектакль «Бэмби» Корогодский ставил уже самостоятельно и немного иначе, в некоем внутреннем споре с Большим драматическим театром (БДТ), потому что в БДТ в то же время появилась «История лошади». Зайчики, белочки,

лошадки в детском театре традиционно воспринимались по-другому; необходимо было противопоставить этому традиционному взгляду что-то иное, не просто переодевание или кривляние. Нужно было найти совершенно новую форму. И Корогодский с помощью Людмилы Данилиной нашел ее: когда мы видим как бы зверей, но на самом деле это люди, человеческие сообщества, которые вовсе не кривляются, а живут своей трудной, тяжелой жизнью.

Положение театра в городе даже в то время было довольно сложным. Потому что к Корогодскому немного свысока относились те его товарищи, с которыми он «стажировался» в компании Товстоногова. Кто-то был снисходителен, кто-то вообще всерьез не воспринимал, а Корогодский, преодолевая все это, делал свое замечательное дело, укрепляя труппу и постепенно прощаясь со «стариками» брянцевского времени в силу разных причин, в том числе и объективных. Он вводил ТЮЗ в то пространство, которое представлял, страдая от того, что часто мы его не понимали и вели себя, по его выражению, как цыгане (это не оскорбление, цыгане для него — люди, не имеющие своего дома, таборные). Он стремился к тому, чтобы объединить всех в одном доме.

У Зиновия Яковлевича было удивительное предчувствие века, который наступил позже, того века, в котором мы сейчас живем. Он предчувствовал наступление власти денег и боролся с проявлениями индивидуализма и карьеризма, которые свойственны молодым актерам. Он не любил, когда артисты начинали сниматься в кино, Зиновий Яковлевич как будто знал, что это «золотой телец» и служение ему когда-нибудь станет главной разрушающей силой репертуарного театра, театра-дома. Ныне, вспоминая об этом, я внутренне соглашаюсь с ним, понимаю, что З. Я. действительно был прав. Я не могу судить о том, что было до ТЮЗа, я был тогда молод, но ТЮЗ — безусловно, это дом, который построил Зиновий Яковлевич, хотя после него было большое количество главных режиссеров. И сегодня ТЮЗ, во всяком случае пять лет назад, этот дом, вновь превратился в большую коммунальную квартиру, раздираемую внутренними противоречиями нескольких частей труппы, которые были приведены разными главными режиссерами, разными учителями. После Зиновия Яковлевича было время Андреева (оно особенное, другое), Козлова, Праудина... Это был не очень длительный период, но за это время собралась разношерстная компания, которая не могла договориться. Сегодня ТЮЗ возглавляет А. Шапиро, это уже новая история. И он должен преодолеть то состояние, в котором оказался ТЮЗ после Корогодского. Сегодня есть проблемы и у музыкального, и у драматического театра. Молодым актерам, которые придут работать на профессиональную

сцену, подойдут к осмыслению и осуществлению многого из того, что мы не успели сделать, мы оставляем «недоделанное» наследство.

Я хорошо запомнил слова, которые сказал мне в начале осени 1984 года Зиновий Яковлевич. Я стоял в углу ТЮЗовской сцены, и З. Я. дал мне совет: «Глаза в небо». — «Почему?» — «Есть специфика ТЮЗовского зала — во-первых, это зал-амфитеатр, во-вторых, там — небо, а здесь — земля. Надо отрываться, уходить взглядом туда».

Я рад, что мы вспоминаем Корогодского именно здесь, в СПбГУП, потому что это тоже его дом, так же как и на проспекте Обуховской обороны. Я назвал три дома, в которых обязательно должны вспоминать мастера. Слово «мастер» прекрасное, но, к сожалению, все реже используется. Когда меня спрашивают, чего мне не хватает, я отвечаю: «Романтизма». Наступил замечательный век, но мне не хватает романтизма Зиновия Яковлевича Корогодского. Я до сих пор веду с ним перманентный спор. Зиновий Яковлевич предпочитал этюдный метод, а я — застольный.

Однажды ученики задали вопрос великому советскому режиссеру Попову: «Учитель, одни говорят, что в решении образа надо идти от внутреннего к внешнему, другие говорят, что от внешнего к внутреннему. Учитель, где правда?» — «Я не знаю. Но одно я знаю наверняка — надо идти». Мне кажется именно в этих словах скрыто то, что не досказал Зиновий Яковлевич. Надо идти. Залом можно владеть за счет того, что происходит на сцене: если есть действие, правда, позыв, способный увлечь, то технологиями пользоваться не нужно — все произойдет само собой.

Я рад, что мы собрались здесь отдать дань памяти Зиновию Яковлевичу, что в таких встречах, как на золотом прииске, можно добыть десятки тысяч тонн руды, в которой найдется одна крохотная золотая частичка. Если мы год за годом достаем по золотой частичке, то станем богаче. Если мы не забываем мастера, то становимся богаче в душе.



**Г. А. Праздников,**

*профессор кафедры философии и культурологии СПбГУП,  
кандидат философских наук, почетный работник  
высшего профессионального образования РФ*

### **ХУДОЖНИК — ЭТО ЛИЧНОСТЬ, ВЫРАЖЕННАЯ СРЕДСТВАМИ ПРОФЕССИИ<sup>1</sup>**

Слова, составившие заголовок статьи, — фрагмент из заметки Мара Владимировича Сулимова, народного артиста России, профессора, столетие которого в конце ноября отметила петербургская театральная общественность. Друзьями, учениками, коллегами Мастера к юбилейной дате был подготовлен и издан большой том материалов из творческого наследия известного режиссера и педагога, включающий также статьи и воспоминания о нем. Эта книга продолжила и практически завершила публикацию литературного наследия М. В. Сулимова, ранее представленную фолиантом, изданным в 2004 году<sup>2</sup>. В контексте этого более чем тысячестраничного целого даже отдельные заметки на листках и в записных книжках предстают не произвольным набором интересных мнений и наблюдений о театре, режиссуре, педагогике, но выступают стройной системой взглядов. Для юбилейного издания я написал большую статью об эстетико-педагогических размышлениях Мара Владимировича. Данная публикация — ее продолжение, развитие, введение в научный оборот материала из пахнущей типографской краской книги.

Педагогические принципы, методологические и методические установки Сулимова есть прямое следствие его понимания театра, шире — искусства в целом как жизневедения, человековедения. К другим, и в первую очередь к самому себе, обращено его заклинание: «Помилуй бог замкнуться в круге лишь театральных интересов. Этот круг нищий и убогий по сравнению со *всей* жизнью»<sup>3</sup>. Мастер убежден, что и в театр можно привнести нечто новое и свежее лишь из полноты жизнепрживания, из душевного запаса самых разных впечатлений и чувствований. Отсюда его уверенность в том, что надо «воспитывать в режиссерах идею, позиции, веру в свою миссию спасителей, охранителей русской культуры», внедрять в сознание «обязанности *служения*», «нравственного учительства и исследования»<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Режиссерская школа Сулимова : сборник статей и материалов. СПб., 2013. С. 23.

<sup>2</sup> Сулимов М. В. Посвящение в режиссуру. СПб., 2004.

<sup>3</sup> Режиссерская школа Сулимова. С. 83.

<sup>4</sup> Там же. С. 99, 104.

Непререкаемая, неизменная нравственная обязанность театра, осуществляющего себя в разных жанрах и стилях, есть реализация главной цели, а «цель наша всегда одна и та же — создание жизни человеческого духа»<sup>1</sup>. Это не мнение, а кредо Мастера, определяющее его понимание спектакля, режиссуры, природы творчества и задачи педагогики. В текстах Сулимова легко выделяются смыслообразующие слова его театральной эстетики — «жизнь» и «правда», при ясном понимании нетождественности сценической правды бытовому правдоподобию, «жизнепохожести». Правда искусства существует *не «как в жизни, а по законам жизни»*<sup>2</sup>. Мастер говорит о разной правде в буффонаде и высокой трагедии, документальной драме и водевиле, импрессионизме и экспрессионизме. А правда, по мнению Сулимова, и есть «жизнь человеческого духа», составляющая «непреходящий коренной интерес театра»<sup>3</sup>.

Сложнейшим образом в искусстве взаимопроникают и взаимообуславливают друг друга жизненные и театральные составляющие сценической реальности. Станиславский заметил: «Правда то, во что сейчас верит человеческая (не актерская) природа артиста»<sup>4</sup>. Внутри сложной целостности спектакля, в нерасчлененном сплаве всех его компонентов самые разные художественные миры могут переживаться «*как жизнь*».

Оставляя за скобками детали и оттенки сложной картины театральной жизни, Мар Владимирович различает две тенденции, можно даже сказать, два разных театра и соответственно две разнонаправленные педагогики. Один театр развивает традиции высокой культуры с ее нравственными задачами, другой ставит во главу угла демонстрацию профессионального «умельства». «В нашем деле, как, наверно, и в любом искусстве, можно либо пробиваться к успеху... либо к истинным и глубоким ценностям духовной стороны искусства». Чтобы иметь успех, надо не задаваться высокими целями, «а оттачивать и изощрять ремесло, которое так легко принимается обывателем за искусство...»<sup>5</sup>

Постоянно — в разное время и в разных текстах — Сулимов настойчиво разделяет средства и смысл искусства, настаивает на необхо-

<sup>1</sup> Сулимов М. В. Указ. соч. С. 99.

<sup>2</sup> Там же. С. 287.

<sup>3</sup> Там же. С. 462.

<sup>4</sup> Станиславский К. С. Из записных книжек. М., 1986. Т. 2. С. 170.

<sup>5</sup> Режиссерская школа Сулимова. С. 81, 82.

3. Я. Корогодский как-то высказал мысль, что в наследии Станиславского главной является не столько концепция театра, сколько концепция «задач театра», а его гениальная прозорливость — в том, что «лучшую в мире книгу» о нравственных основаниях театра («Моя жизнь в искусстве») он написал до всяких «систем» и «открытий».

димости *«сразу же»* внедрять мысль о соотношении техники и души», воспитывать «верное чувство пропорции того и другого»<sup>1</sup>. И студенты, и преподаватели должны «усвоить, что все, чему мы учим, — лишь средства»<sup>2</sup>. Не должна сбивать с толку частица «лишь» — только овладев навыками, приемами, умениями, можно выразить душу искусства. От тренировочных упражнений до искусства — огромное расстояние, обучение трудно (как и всякое другое учение), и надо воспитывать в ученике готовность к этому труду. Играть Гамлета, крутить фуэте, исполнять Шопена, конечно, интереснее, чем выполнять этюд с воображаемым предметом, стоять у станка или часами «гонять» гаммы. Повидимому, необходимо воспитать даже некоторое ученическое смирение (в лицее с момента его открытия в октябре 1811 года до весны 1812-го лицеистам не разрешали писать стихи). Освоение любой школы не может быть очень веселым и радостным. Но не может быть скучным, потому что в сознании учителя и ученика должно присутствовать понимание и переживание конечной *цели* всех учебных действий — «все это развивает в вас художественную натуру, чуткость к форме, к выразительности. Тогда все занятия продуктивны, когда они не обучают вас только навыку, а развивают *душу*»<sup>3</sup>.

Мар Владимирович отчетливо различает обучение (научение) и воспитание. Быть личностью — этому невозможно научить, но можно *воспитать* человека, *развить* в нем личность. Мастер понимает, что при всей необходимости воспитывать через профессию есть и обратная зависимость — профессия усваивается и реализуется через личность. Идея самоформирования, самосозидания не нова в педагогической теории, но, пожалуй, ни у кого прежде мне не доводилось встречать простое и ясное понимание сходства и различия смыслов «научить» и «научиться». «Художник учится *ремеслу* у мастера <...> А *искусству* учиться должно только у себя... Учитель искусства — свой талант, вооруженный ремеслом»<sup>4</sup>.

Идея педагогики как неразделимого единства, обучения и самообучения, саморазвития, самовоспитания красной нитью проходит через многолетние размышления Сулимова при абсолютно отчетливом понимании, что «само-» есть необходимое условие творческого развития и становления художника. Талант — всегда самосозидание. Современные рекламные технологии и матрицы шоу-бизнеса могут сделать «звезду»,

<sup>1</sup> Режиссерская школа Сулимова. С. 54.

<sup>2</sup> Там же. С. 83.

<sup>3</sup> Там же. С. 58.

<sup>4</sup> Там же. С. 89.

но не талант. Педагогика выявляет талант и создает (или не создает) условия для его роста. Мастер убежден, что студент — не исполнитель педагогической воли, а сознательно понимающий и ориентирующийся в педагогическом процессе его соучастник: «Очень важно учить постановке вопросов перед собой — делать обучение нахождением ответов на собственные вопросы. Одно дело — тебя учат, другое — ты хочешь научиться. Эффект резко различается»<sup>1</sup>.

Однако все эти вопросы излишни по отношению к личностному формированию. Для чего быть личностью? Чтобы быть личностью. Ответ исчерпывающий: «Истинное призвание человека — быть человеком, а уж потом — все, что хочешь и можешь, — токарь или режиссер, литератор или врач, хлебороб или музыкант»<sup>2</sup>. А вместе с тем как явственно проступает это человеческое содержание в профессиональной деятельности! Сулимов остро переживает в работе с актерами «постоянный разрыв уровней душевной чуткости». Серость артистов, их неразвитость, духовная бедность, отсутствие потребности «что-то сказать зрителю, кроме слов текста роли», трагически переживаются Мастером — «выть хочется!!!»: «Вместо оркестра, органа — балалайка, а то и просто чечетка на ложках»<sup>3</sup>.

Должен ли актер быть Кантом, чтобы сыграть Спинозу? Не думаю. Но хрестоматийную мысль Станиславского о том, что актер работает на материале собственной души, можно трактовать и буквально. Выражение, самовыражение актера определяются тем, что в состоянии быть выраженным, и вряд ли можно наглядно или логически прочертить границы этих возможностей.

Это тоже хорошо понимает Мар Владимирович, совсем не метафорически использующий слова «таинственный», «чудо»: «Искусство... начинается, где возникает *тайна, необъяснимость*»<sup>4</sup>. Тайной покрыт неисчерпаемый смысл живого (либо мыслимого как живое). Познание не устраняет тайны, а только углубляет, обнаруживая иной ее уровень.

<sup>1</sup> Режиссерская школа Сулимова. С. 100.

<sup>2</sup> Там же. С. 83.

<sup>3</sup> Там же. С. 82.

Эту заметку после репетиции в театре Сулимов оставил в записной книжке в марте 1980 года. Несколько годами ранее о том же с грустью пишет А. В. Эфрос: «Даже Тригорин, человек, которого мы далеко не идеализируем, по уровню своей мысли выше, чем иные из художников, собирающихся его воссоздать. Даже он больше поэт, даже у него больше мыслей о жизни и об искусстве, чем часто бывает у актера. <...> Не только Блоком, но даже Тригоринным не станешь за один репетиционный период. Нужна иная степень культуры» (Эфрос А. В. Репетиция — любовь моя. М., 1975. С. 120, 121).

<sup>4</sup> Режиссерская школа Сулимова. С. 106.

Тайна имеет дело с миром бесконечного, трансцендентного, сакрального... Преисполненность тайны — это переживание человеком бездонности мира.

Экзистенциально-нравственное и целостно-органическое понимание творчества есть базовое, смыслообразующее начало педагогической концепции Сулимова. Творческая личность несводима к профессии. Она формируется в сложнейшем сочетании общечеловеческого и специального развития: «Искусство — это потребность души, крик ее, крик от радости, от горя, от возбуждения или сострадания. Это всегда порождение разбуженных обнаженных нервов, живого колотящегося сердца»<sup>1</sup>.

**С. И. Заморев,**

*актер Государственного драматического театра «На Литейном»,  
профессор Смольного института РАО (Санкт-Петербург),  
кандидат психологических наук, заслуженный артист РФ*

## **АКТЕРСКОЕ МАСТЕРСТВО В ТЕАТРЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ КОМЕДИИ**

...О любви не говори! А молчать не в силах — пой!

*Н. Лабковский*

Оперетта — особый жанр театрального искусства, исторически связанный с водевилем, где сутью актерского существования оказывается «уженеважноговорить», а можно только петь и танцевать. Курс актерского мастерства для труппы Театра музыкальной комедии предназначен прежде всего для солистов, которые получили, как выясняется, прекрасное вокальное образование в консерваториях, но при этом не имеют навыков работы над ролью. Курс представляет собой комплекс специальных тренировочных и практических занятий, рассчитанных на два года и дающих возможность певцу, солисту оперетты, используя свой профессиональный опыт и психофизические возможности, освоить методологию работы над ролевым материалом. Работа в основном осуществляется в двух направлениях: развитие собственной творческой психотехники и освоение навыков работы над ролью.

Речь идет о поэтапном учебном процессе, рассчитанном на два года. Основой работы с уже фактически профессиональными артистами

<sup>1</sup> Сулимов М. В. Указ. соч. С. 238–239.

является программа, соответствующая государственному стандарту обучения актерскому мастерству на факультетах драматического искусства в творческих вузах. При этом есть свои исключительные особенности. Большое внимание уделяется групповым играм и упражнениям как возможности соприкоснуться со своими индивидуальными физическими и психофизическими качествами (можно даже сказать — проблемами), со своей системой эмоциональных реакций.

Следует обратить внимание на то, что мы имеем дело со взрослыми людьми, уже личностно сформировавшимися, получившими высшее образование и играющими ведущие роли в музыкальном театре, а значит, не понаслышке знакомыми с процессом создания спектакля и роли, как минимум в ее вокальном воплощении. Поэтому и принятая за основу программа обучения потребовала коррекции в связи с особенностями контингента учащихся, а главной «мишенью» оказалась жесткость системы эмоциональных реакций. Тем не менее именно эмоции, как пишут многие исследователи<sup>1</sup>, являются основой психической деятельности человека и определяют функционирование организма, координируя согласованное течение всех централизованных и периферических процессов.

Это соотносится с выводами, сделанными И. М. Сеченовым еще в середине XIX века, что все внешние проявления мозговой деятельности могут быть сведены к мышечному движению. То есть любое мышечное движение человека имеет отклик в центральной нервной системе, и наоборот, любое эмоциональное переживание имеет мышечный эквивалент<sup>2</sup>. Именно на этом базируется и созданный К. С. Станиславским метод действенного анализа, когда логичное, последовательное и целенаправленное действие артиста провоцирует верные и убедительные эмоциональные реакции. Возможно, это и есть «школа переживания»?

Очевидно, что жанр оперетты предполагает не только особую манеру игры и вообще существования в сценическом пространстве, но еще и достаточно жесткую привязку к традиционно сложившимся амплуа. Кроме того, следует помнить, что эти профессиональные певцы высокого уровня умеют пользоваться своим голосовым аппаратом. У каждого имеются свои особые способы «звукоизвлечения» и свои особенности голосоведения (тенор, баритон, бас и т. д.), что, в свою очередь, не может не оказывать важного влияния на поведение артиста на сцене.

<sup>1</sup> Тополянский В. Д., Струковская М. В. Психосоматические расстройства. М., 1986.

<sup>2</sup> Сеченов И. М. Избранные философские и психологические произведения. М., 1947. Т. 1.

На примере актеров государственного (подчеркну — репертуарного!) Театра музыкальной комедии Санкт-Петербурга можно проследить, что происходит с артистами по мере того, как они, умеющие пользоваться своими вокальными данными (следует заметить — прекрасными данными!), осваивают механизмы моделирования эмоциональных реакций и приемы создания (можно сказать, рождения) другого «я» или, выражаясь иначе, «артистороли». Игра — основа драматургического действия. Игровое поведение — это язык тела и жестов, напрямую связанный с эмоциональными реакциями. Это спонтанность и импровизация. Эмоциональность — не только ведущий механизм психической деятельности, но и главная составляющая феномена театра вообще. Поэтому игры-упражнения на осознание собственного эмоционального опыта, развитие эмоциональности как одного из главных инструментов актера составляют основу общения с актерами в рамках данного учебного процесса: игры-упражнения на общение, парное и коллективное взаимодействие; игры и упражнения на внимание (произвольное, произвольное, сосредоточенное, рассредоточенное); переключение внимания; физическое действие; логика и последовательность реакций и поступков «актеравроли»; игры-упражнения в воображаемом пространстве и с воображаемыми предметами как метод создания «иног мира» («Над вымыслом слезами обольюсь»); создание этюда; построение драматургии этюда и его сценическое воплощение; игра и упражнение, упражнение и этюд, этюд и пьеса; предлагаемые обстоятельства; событие; мотивы поведения; цели и задачи действующих лиц; представление о конфликте; этюды («Я — в предлагаемых обстоятельствах») на основе событий личного опыта; упражнения на освоение сценического пространства (с использованием деталей, предметов, мебели) — все это составляет программу первого года обучения (как это ни парадоксально звучит!) уже профессиональных актеров петербургской оперетты. И, конечно, неразрывность всех элементов во время действия в сценическом пространстве и времени.

На втором году обучения работа нацелена на то, как «стать другим, оставаясь самим собой»: действенный анализ; событие; конфликт; задача; сверхзадача драматургически законченного событийного отрывка; работа над драматургическим материалом; работа над отрывками из пьес и над ролями идущего репертуара; исследование характера «другого “я”»; характер и характерность, внутренние и внешние элементы выразительности; система взаимоотношений персонажей в событийном ряду; биография персонажа; сверхзадача и сквозное действие роли; логика поступков, верное физическое самочувствие, органическое

существование — непереносимые условия создания роли; физическое действие и приспособление. И на протяжении всего процесса обучения — ознакомление с наследием теоретиков и практиков мирового театра.

И особо стоит отметить, что вся эта работа проходит «на ходу», можно сказать, «с колес», то есть порой в самые напряженные периоды работы театра и актеров над новыми постановками.

**Ю. М. Новолодский,**

*президент Балтийской коллегии адвокатов им. А. Собчака,  
государственный советник юстиции 2-го класса*

### **БЫТЬ ДОБРУ!**

Я — человек далекий от театральной среды, потребитель театрального искусства. В своей статье я попытаюсь сформулировать проблемы, которые обусловили необходимость проведения этой конференции, — проблемы театральной педагогики. Педагогика — это наука о законах воспитания, образования, обучения, передачи опыта от старшего поколения к младшему. Полагаю, что особых проблем у театральной педагогики не может быть. Если есть педагог, который может передать определенные ценности, то проблем не существует — он обязательно сумеет передать их молодому поколению.

Ярчайший пример — Зиновий Яковлевич Корогодский. В последние годы его жизни мы много беседовали с ним о театре. Очень полезно, когда профессионал беседует с дотошным дилетантом, поскольку второй ставит неудобные для первого вопросы.

Мне хотелось бы, чтобы вы обратили внимание на волнообразное развитие театра. С момента возникновения он мигрирует между Сциллой и Харибдой. С одной стороны, театр — это площадка для самовыражения. С другой — это школа воспроизведения таких качеств, как добро и другие человеческие ценности. К сожалению, сейчас театр все больше превращается в площадку для самовыражения. И в этом будущим актерам не очень повезло. Дело в том, что в такие периоды в театре все меньше появляются сподвижники, титаны, каким был Корогодский, который умел воспроизводить в своей повседневной деятельности социальные ценности: добро, любовь к ближнему... То, за чем люди идут в театр, — что зарядит их жизненным оптимизмом, заставит задуматься о проблемах, сделает их более социальными и сильными. Все реже люди покидают театр с таким ощущением. И это плохо. Иногда в зале наблюдается неприятие самовыражения, с помощью которого автор спек-



такля насмехается над зрителем. Такой театр деструктивен в социальном плане. И к несчастью, мы находимся именно у этой черты.

Еще при жизни Зиновия Яковлевича я предложил ввести награду «Золотое зерно Корогодского». Я откровенно говорил ему, что начинается худшая для театра эпоха. «И от того, взойдут ли ваши зерна, зерна добра, которые Вы сеете в своих учениках, будет зависеть, что когда-нибудь это положительное начало театра постепенно начнет отвоевывать заслуженное пространство для себя» (устное выступление З. Я. Корогодского).

Хотелось бы, что во время обучения в этом вузе, где более всего можно ощутить влияние великой школы добра, фундамент которой заложил Зиновий Яковлевич, есть надежда на то, что эти зерна прорастут и добрые начала, свойственные театру, постепенно начнут отвоевывать свое пространство. Запомните один простой лозунг: «Быть добру!» Эти два слова чрезвычайно важны в нашем недобром мире, где нравственность, к великому сожалению, постепенно утрачивается. Поэтому быть добру!

**Е. Р. Ганелин,**

*доцент кафедры актерского мастерства Санкт-Петербургского государственного университета, кафедры режиссуры и актерского искусства Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства, артист Санкт-Петербургского государственного академического театра им. В. Ф. Комиссаржевской, кандидат искусствоведения, заслуженный артист РФ*

### **О СИСТЕМНОМ ПОДХОДЕ В ТЕАТРАЛЬНОЙ ПЕДАГОГИКЕ**

Академизм в высоком понимании этого слова всегда присущ русской театральной педагогике благодаря бережному отношению к творческому наследию К. С. Станиславского, Вл. И. Немировича-Данченко, Вс. Э. Мейерхольда, Е. Б. Вахтангова, М. О. Кнебель, Б. В. Зона, Л. Ф. Макарьева и других выдающихся деятелей русско-советского театра, внесших колоссальный вклад в дело развития не только театрального искусства, но и педагогики в целом.

Вместе с тем стоит отметить, что в последние годы в нашей школе произошли значительные изменения, связанные не только и не столько с «переоценкой ценностей» в деле воспитания нового поколения актеров, сколько с самой организацией системы подготовки молодого актера. За последние двадцать лет в России были открыты десятки, если

не сотни актерских отделений в самых разных учебных заведениях, в которых обучаются тысячи студентов. Эти отделения открыты как в известных вузах, таких как Санкт-Петербургский государственный университет, Московский и Санкт-Петербургский университеты культуры и искусств, так и в других, не имеющих по своему профилю никакого отношения к воспитанию актеров. По большей части это негосударственные заведения, предлагающие исключительно платное обучение студентов. Замечу, что и в вышеназванных вузах часть мест, как и в традиционных театральных школах России (Санкт-Петербургская государственная академия театрального искусства, Российский университет театрального искусства, Школа-студия МХАТ и т. д.), стала платной. В таких условиях, когда абитуриент, не прошедший по творческому конкурсу на бюджетное место в один из престижных театральных вузов, может просто заплатить и при отсутствии конкурса, часто по принципу «были бы деньги, а талант найдется», оказывается студентом-актером, вопрос о качестве профессионального воспитания приобретает решающее значение.

Отдельно стоит сказать и о том, что при существующей системе набора преподавателей в театральные вузы предпочтение отдается порой не самым профессионально подготовленным, а тем, кто согласен работать за «меньшие деньги», адептам школы того или иного лидера городского или даже российского масштаба, часто не имеющим за плечами ничего, кроме личной преданности учителю или покровителю с «раскрученным именем». Не стал бы заострять внимание на этой теме, но процесс деградации театральной школы, по крайней мере в Петербурге, столь очевиден, что не заметить его нельзя. Об этом свидетельствуют, в частности, и на треть заполненные залы Учебного театра на Моховой (в иные годы наряды милиции сдерживали людей, стремящихся попасть на спектакли курсов Г. А. Товстоногова, Р. С. Агамирзяна, А. И. Кацмана, В. В. Петрова и других прославленных деятелей нашей школы).

В связи с этим представляется важным «сверить педагогические часы», убедиться в правильности выбора педагогического направления, учитывать традиционные подходы и опробовать новые упражнения, порожденные театральной практикой. Формируя взаимосвязанный комплекс специальных, тренировочных и общетеоретических дисциплин, дающих возможность человеку с актерскими задатками воспитать в себе недостающие творческие качества и получить первоначальные знания и навыки актерской профессии для дальнейшего их совершенствования в жизни и сценической практике, выдающийся педагог В. В. Петров отмечал, что поэтапные требования к курсу «Практические основы актер-

ского мастерства» призваны воспитать у студента постоянную потребность в познании жизни и ее законов для обогащения своего искусства. К сожалению, эти важнейшие системные требования мало учитываются не только в работе большинства вузов, занимающихся подготовкой актеров, но и в стенах Академии театрального искусства, кафедрой актерского мастерства которой В. В. Петров руководил долгие годы. Плодом его многолетней педагогической работы стали написанные еще в 1987 году поэтапные требования к курсу «Практические основы актерского мастерства», к сожалению, ныне незаслуженно забытые многими. Поэтому мы, учитывая важность этой работы, сегодня посчитали необходимым тезисно выделить основные комплексные требования к курсу актерского мастерства, что, как надеемся, поможет коллегам-практикам в их каждодневном труде:

*I курс, первый семестр*

Овладение навыками внутренней психотехники актера. Программный практический материал: «Я есмь».

- 1) сценическое внимание;
  - внимание в жизни и на сцене;
  - произвольное и произвольное внимание;
  - активная сосредоточенность, увлеченность объектом внимания, произвольно выбранным;
  - внешние и внутренние объекты внимания;
  - виды внимания: зрительное, слуховое;
  - развитие стойкости и непрерывности внимания;
  - «многоплоскостное» внимание (переходы от одного вида внимания к другому);
- 2) развитие памяти органов чувств;
- 3) внутренние «видения»;
- 4) развитие воображения и фантазии;
- 5) мышечный контроль;
- 6) развитие творческих восприятий («смотрю и вижу», «слушаю и слышу»);
- 7) развитие эмоциональной памяти;
- 8) сценическое действие как органический процесс, логический, последовательный, продуктивный, целенаправленный, происходящий в тех или иных предлагаемых обстоятельствах;
  - чувства правды, логики и последовательности;
  - целесообразность действий;
  - вера и сценическая наивность;

- предлагаемые обстоятельства;
- «если бы» — как возбудитель внутренней творческой активности;
- «если бы» — как начало сценического творчества и предлагаемые обстоятельства, развивающие его;
- упражнения на память физических действий;
- 9) сценическое отношение (к факту, предмету, партнеру);
- 10) оценка факта;
- 11) темпоритм действия;
- 12) общение с партнером как процесс взаимодействия;
- этюды на оправданное молчание;
- этюды с несложным текстом, импровизационным или заданным (*примечание*: знакомство и овладение элементами проходит через практику тренинга, упражнений и этюдов);
- 13) Первичное знакомство с элементами характерности и характера: «цирк», «звери», «чудеса», «игрушки», «вещи» и т. д.  
Рассказы о наблюдениях за людьми (вести дневник наблюдений);
- 14) самостоятельные работы студентов  
(*примечание*: пункты 13–14 могут служить дополнительным материалом для раскрытия творческой природы студентов);
- 15) развитие импровизационного самочувствия;
- 16) работа над этюдом на основе отрывка из прозаического произведения (с учетом приближения в возрасте исполнителя) или над этюдом, придуманным самими исполнителями.

#### *I курс, второй семестр*

Метод действенного анализа роли.

- 1) На основе усвоения навыков внутренней психотехники («я есмь») и их совершенствования работа над драматургическим или инсценированным отрывком из прозаического произведения, близким (знакомым) исполнителям по эпохе, времени, теме и возрасту действующих лиц;
- 2) практическое освоение понятий «сверхзадача» и «сквозное действие»;
- 3) приспособления, как внешние, так и внутренние, «ухищрения», с помощью которых люди пристраиваются друг к другу при общении  
(*примечание*: пути овладения материалом — тренинг, упражнения, этюды);
- 4) самостоятельные работы студентов как проверка усвоения школы. Просмотр работ с последующим их разбором педагогом и студентами курса;
- 5) басни, сказки, «истории», «звери», «вещи» и т. д.

Индивидуализация в характерах и характерностях персонажей этих игровых упражнений и этюдов.

Наблюдение за людьми. Показ их в зарисовках и эскизах (не этюды).

По усмотрению мастера курса — отрывки из драматургического или прозаического материала. Игровые этюды (типа «цирк»).

#### *II курс, третий семестр*

«Стать другим, оставаясь самим собой...»

«Подступы» к процессу перевоплощения как необходимой предпосылки создания сценического образа.

Программный практический материал:

- 1) органика действия в логике сценического характера;
  - характер как индивидуальные особенности человека в его отношении к миру;
  - элементы внешней характерности;
  - элементы внутренней и внешней характерности;
  - взаимосвязь внутренней и внешней характерности;
  - речевая и пластическая характерность;
  - превращение «простых» физических действий в «непростые» — приспособления;
- 2) показ наблюдений;
- 3) показ самостоятельных работ-отрывков из пьес  
(*примечание*: весь практический материал отрабатывается через тренинг, упражнения, этюды, различного характера импровизации).

#### *II курс, четвертый семестр*

Работа над авторским текстом.

Эскизы и наброски сценических характеров, сделанные студентами в третьем семестре, были плодами их собственных наблюдений и «сочинений». В четвертом семестре появляется автор, предлагающий студентам своих героев. Воспитание и определение художественной позиции через работу над ролью.

Программный материал:

- 1) показ самостоятельных работ;
- 2) участие студентов в отрывках, выбранных для них педагогом;
  - упражнения и этюды на «жизнь» роли;
- 3) предощущение (студентом) будущего образа;
- 4) импровизационное самочувствие в процессе создания сценического характера;
- 5) подготовка курсом концертной программы для летней поездки;
- 6) участие студентов курса в работах студентов-режиссеров.

*III курс, пятый семестр*

Работа актера над собой в творческом процессе воплощения.

Программный материал:

- 1) работа над первым спектаклем;
    - действенный анализ роли в спектакле;
    - сквозное действие роли;
    - прицел на сверхзадачу;
    - решение замысла роли в общем внутреннем и внешнем рисунке всего спектакля. Чувство ансамблевости;
  - сохранение импровизационной природы действия в заданном рисунке спектакля;
  - владение сценическим характером и характерностью;
  - владение мизансценой
- (примечание: тренинг, упражнения и этюды в усложненном виде как средство работы над ролью).

Параллельно с работой над спектаклем:

- 1) подготовка отдельных концертных номеров;
- 2) участие в работах студентов-режиссеров.

*III курс, шестой семестр*

Программный материал:

- 1) выпуск первого спектакля на сцену;
- 2) начало работы над вторым спектаклем;
- 3) более профессиональное владение сквозным действием роли;
- 4) подготовка отдельных концертных номеров;
- 5) просмотр самостоятельных работ студентов;
- 6) работа по «вводам» в первый спектакль;
- 7) работа со вторыми исполнителями.

*IV курс, седьмой–восьмой семестры*

Условия профессиональной работы.

Подготовка студента ко всем условиям его будущей профессиональной деятельности.

Задачи педагога:

- 1) помочь студенту воспитать умение играть роль в многократно идущем спектакле, не заштамповывая ее, а сохраняя органику действия и совершенствуя образ;
- 2) помочь студенту научиться практике быстрого ввода в спектакль;
- 3) ознакомить студента со спецификой работы актера в кино, на телевидении и радио (практические занятия со специалистами);

Программный материал:

- выпуск третьего спектакля;
- наблюдения за идущими спектаклями, «ростом» каждой роли;
- «вводы» новых исполнителей.

*Примечание:* выбор пьес для учебного репертуара курса осуществлять из расчета ознакомления студентов и практического применения ими в работе над ролями приемов Е. Б. Вахтангова, М. А. Чехова, Б. Брехта и других мастеров сцены.

**Ю. М. Сумин,**

*доцент кафедры режиссуры и продюсирования театрализованных шоу-программ  
Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств,  
кандидат педагогических наук*

#### **ФОРМИРОВАНИЕ ТВОРЧЕСКОГО КОЛЛЕКТИВА В ПРОЦЕССЕ ОБУЧЕНИЯ АКТЕРОВ И РЕЖИССЕРОВ**

*Коллективизм — основа высокохудожественного театрального искусства.*

Развитие сегодняшнего театра все чаще идет по пути коммерциализации, получения максимальной экономической выгоды от результатов творческой деятельности, что может быть вполне оправдано в условиях развития рыночных отношений. Наряду с репертуарными, стационарными театрами все чаще встречаются временные творческие коллективы, которые и отвечают на сегодняшний день не очень высокому зрительскому вкусу. В таких условиях молодому выпускнику вуза чувствовать себя равноправным, «своим» среди творцов, которых он видит первый раз, тем более среди старших товарищей, имеющих достаточный профессиональный опыт, очень сложно. Поэтому педагоги должны задумываться о формировании навыков коллективного творчества еще задолго до того, как выпустят молодое юное дарование в непростую современную жизнь в искусстве.

Есть целый ряд вопросов и противоречий, которые мы не успеваем разобрать в процессе подготовки специалистов, потому что учебный план требует демонстрации результатов. Каждый семестр должен заканчиваться зачетом или экзаменом, отражающим творческий рост. На курсе необходимо создать такую творческую атмосферу, которая позволит инициировать этюд за этюдом, проект за проектом. Эта работа поможет формированию у будущих режиссеров и актеров тонкого психологического мышления. Надо уделять должное внимание знанию точно

сформулированных правил и законов, которым студенты будут следовать, работая в профессиональном творческом коллективе.

По определению многих психологов, коллектив — это общность людей, где межличностные отношения и взаимодействия опосредованы общественно ценным и личностно значимым содержанием совместной деятельности. Еще со времен К. С. Станиславского мы понимаем, что театр — это искусство коллективное, и совместная деятельность обязательна. Можно выделить следующие основные специфические черты театрального творческого коллектива, в котором выпускникам придется работать.

Первое — наличие всеми одобряемой цели. Конечно, цель оговаривается, и каждый педагог, перед тем как начать ту или иную постановку, со студентами согласовывает этот вопрос. Второе — добровольный характер объединения членов коллектива. Третье — активное построение на базе общей деятельности дружеских отношений.

При создании учебных творческих объединений необходимо обратить внимание на несколько важных факторов:

- подбор состава группы;
- сплоченность;
- функциональные роли членов коллектива.

Уже на I курсе педагог определяет, в какой степени каждый студент может соответствовать коллективным условиям труда. И иной раз приходится в ущерб желаемому результату расставаться с одаренным студентом из-за того, что он противопоставляет личные интересы интересам коллектива.

Сплоченность коллектива — это формирование особого типа связей, которые превращают формальную группу в психологическую общность. За время обучения мы пытаемся создать дружный коллектив. Педагоги, обсуждая первые показы, восклицают: «Глаза горят. Есть коллектив. Они друг друга чувствуют, понимают». Для всей кафедры это обычно большая радость, что все, как один, друг за друга. От дружного курса другая энергетика передается в зал, это всегда чувствуется по тому, как студенты играют, особенно в учебных работах. Опытным педагогам сразу видно, как они относятся друг к другу и в процессе репетиций, и в перерывах.

Можно перечислить характеристики коллективизма, которые необходимо учитывать в процессе обучения:

- успешность деятельности;
- совместная деятельность, требующая сотрудничества;



- физическая пространственная близость членов коллектива;
- родство ценностей, интересов и другие сходства между членами коллектива;
- отсутствие враждебно настроенных и беспокойных личностей.

В процессе активной творческой работы мы не успеваем следить за этим, но помнить об этом необходимо.

*Успешность деятельности* должна постоянно подтверждаться зрительскими оценками. Так как не всегда можно показывать черновую работу, к соблюдению этого правила может привести не только похвала педагога, но и результаты межсессионных показов членам кафедры или другим приглашенным авторитетным зрителям.

Совместная деятельность требует *сотрудничества, пространственной и физической близости членов коллектива*. Этот тезис легко соблюдается в замкнутом пространстве наших аудиторий.

Важно *родство ценностных ориентаций, интересов, взглядов*, которые должны формироваться не только мастером курса, но и преподавателями других дисциплин.

Способствовать коллективному творчеству будет *отсутствие враждебно настроенных и беспокойных личностей*. Разногласия в коллективе по любым вопросам не должны перерасти в межличностную вражду. Различия в восприятии результатов творчества не могут перерасти в «рукопашный бой». Для искоренения подобных проявлений педагогам необходимо проводить индивидуальные собеседования, регулировать конфликты, используя амбиции студентов для повышения трудоспособности курса. Творческая личность — изначально *беспокойная*, непоседливая, неудовлетворенная. Эти черты характера часто мешают учебному процессу, но преподаватель, ищущий индивидуальный подход к каждому ученику, всегда добьется успеха.

Функциональные роли членов учебного коллектива определяются в течение первых двух семестров. Должна быть оговорена система распределения функций, задана структура коллектива, которая способствует и соблюдению дисциплины, и формированию личной ответственности каждого из участников действия перед другими. Функциональные роли распределяются как бы сами собой, обычно ребята сами выбирают, кто из них будет лидером, кто — исполнителем, кто — координатором. Естественно, педагог должен иметь к этому непосредственное отношение и следить за тем, чтобы вредное зерно индивидуализма не попало в душу юным дарованиям. Если в работе будут учтены перечисленные факторы и характеристики, уделено должное внимание условиям

коллективного труда, то удастся сформировать труппы, которые и через десятилетия, спустя долгие годы будут счастливы от того, что встретились для совместной работы.

Зиновий Яковлевич Корогодский и другие выдающиеся режиссеры-педагоги нашей страны могут служить примером плодотворной работы по созданию творческих коллективов. Лев Додин, Рубен Агамирзян, Олег Табаков, Юрий Любимов и многие другие руководители театров своим примером доказывают, что труппы, сформировавшиеся в период студенчества, достигают высоких художественных результатов.

**МОДЕЛЬ ТЕАТРА И ПРИНЦИПЫ ЕГО ЖИЗНИ,  
ИСПОВЕДУЕМЫЕ З. Я. КОРОГОДСКИМ,  
В КОНТЕКСТЕ ПРОБЛЕМЫ УСТАНОВЛЕНИЯ  
ЭТИЧЕСКИХ И ОРГАНИЗАЦИОННЫХ НОРМ УЧЕНИЧЕСТВА,  
ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ И РАБОТЫ  
В ТЕАТРЕ СЕГОДНЯ**

---

**А. Б. Исаков,**

*заведующий кафедрой режиссуры и актерского искусства СПбГУП,  
главный режиссер Санкт-Петербургского государственного театра  
музыкальной комедии, профессор, заслуженный артист РФ;*

**Д. В. Баканов,**

*старший преподаватель кафедры режиссуры и актерского искусства СПбГУП*

**ШКОЛА РАЗВИТИЯ ДУШИ**

Наблюдения за тенденциями в театральной сфере свидетельствуют о том, что театр находится в кризисном состоянии. Это связано не только с формой существования театральной организации как таковой: репертуарный, *антрепризный*<sup>1</sup> театр, но и с главной составляющей театра — актером!

Какой актер нужен сегодняшнему театру? На этот важный вопрос часто можно услышать ответ: «Синтетический». Но кто такой «синтетический» актер, никто не скажет. Для одних это актер, способный сыграть любую роль, от комической до трагической, для других — актер, способный петь, плясать и кувыряться. Опираясь на это давно затертое понятие, современное театральное образование ваяет «синтетических» актеров, занимаясь чисто информативным образовательным процессом и забывая порой о главном: актер — художник, а художественное творчество неотделимо от облика самого художника. И от того, чем наполнен будущий актер, зависит, что он нам, зрителям, будет транслировать, чем он, актер, будет руководствоваться в своем творчестве. Поэтому основной задачей театрального образования на сегодняшний день должно являться не техническое оснащение актера, что тоже необходимо и ни в коей мере не должно игнорироваться, а воспитание личности. *«Сегодняшний театр — тот социальный институт, который может,*

---

<sup>1</sup> URL: [ru.wikipedia.org/wiki/Антреприза](http://ru.wikipedia.org/wiki/Антреприза)

как никакой другой, понять и обогатить человека, дать ему духовную силу и опору. Это проводник, адаптер, медиатор между миром и человеком, где возможно переплавлять полученное знание в энергию и передавать ее обществу. А просто знания мне такого права не дают. Это становится возможным лишь при серьезном осознании своего “я”, своей профессиональной миссии»<sup>1</sup>.

Основной закон всякого художественного творчества гласит: искусство — отражение и познание жизни; не зная жизни, творить нельзя. Но что значит «познать жизнь»? Для этого и жизни не хватит. Но выработать систему ценностей и помочь самоопределиться — наша педагогическая обязанность. Современное образование — это поточная система, которая губит личностный индивидуальный подход к каждому ученику, а следовательно, уничтожает талант. *«Талант — это богатство души, поэтому так важна личность человека-творца, его индивидуальность, непохожесть на других, неповторимость в творчестве»*<sup>2</sup>. Раскрыть талант можно только через личностный подход к каждому. Это возможно только при камерном, студийном существовании, когда между учеником и учителем установлено полное доверие. Вспомним наше недавнее прошлое: в середине XX века было много театральных студий, откуда вышла замечательная плеяда актеров, которыми мы восхищаемся по сегодняшний день. Это не просто актеры, а личности со своей гражданской позицией и богатым внутренним миром. Богатство мира заключается не в количестве прочитанных книг (справедливости ради надо отметить, что это тоже немаловажный критерий), а в восприятии окружающих реалий, болевом ощущении происходящего вокруг, в позиции, когда актер-личность вызывает нас на диалог. В студийной атмосфере не только осуществляется обмен в направлении «учитель—ученик», но и происходит взаимное обогащение от ученика к учителю.

Раскрыть талант своего ученика невозможно, если подходить к делу только с точки зрения утилитарной подачи знаний. Любое знание должно быть направлено на раскрытие душевных качеств. Чтобы обнажить творческий потенциал, надо научить затрачиваться, но не впускать, а со смысловой нагрузкой. Древнеримский поэт-философ Лукреций сказал знаменитую фразу: *«Из ничего и выйдет ничего!»*<sup>3</sup> Так, если педагогами на стадии раннего становления будущего актера не будут заложены этическая и духовная составляющие, то вряд ли потом можно

<sup>1</sup> Хитров А., Давыдова М. Эволюция или революция? Как и чему будут учить в новых театральных школах // Театр. 2013. № 10.

<sup>2</sup> Климанова О. Театр, который мы потеряли... СПб., 2007.

<sup>3</sup> Серов В. Энциклопедический словарь крылатых слов и выражений. М., 2003.

будет говорить об актере-личности, скорее всего мы получим очередного среднестатистического «синтетического» актера.

В свете вышеизложенного хочу обратить внимание сегодняшних педагогов на то, что в стремлении к новациям не стоит отрицать и забывать опыт предшественников. Б. В. Зон, Г. А. Товстоногов, Л. Ф. Макарьев, З. Я. Корогодский — все они были личностями, имели огромный театральный опыт, оставили достойное педагогическое наследие, которое требует внимательного изучения и развития. Они умели раскрывать талант своих учеников. При этом все вышли из «шинели» К. С. Станиславского, развили и дополнили его учение. Недаром появились самостоятельные понятия: школа Товстоногова, школа Зона, школа Корогодского. Все они говорили о создании доверительных отношений между учеником и учителем. Эти великие мастера находили к каждому свой подход.

Корогодский в своей книге «Начало» пишет о том, как важно не ошибиться, суметь разглядеть. Для него были не важны внешние данные абитуриента, он уделял особое внимание душевным качествам, тому, способен ли этот человек сопереживать, откликаться на чужую боль. Говор можно выправить, походку исправить, стать более пластичным, но душевные качества можно только развить, а исправить невозможно. Зиновий Яковлевич говорил, что *театральная школа — это школа развития души*<sup>1</sup>. Актерское творчество — особый вид, где основными рабочими инструментами являются не только тело, но и душа. И если тело можно натренировать, то как быть с душой? Душа — очень тонкий инструмент, требующий чуткого отношения. При этом надо помнить, что увидеть результат практически невозможно. Если музыкант сел за инструмент, мы сразу можем оценить технику игры. Умение танцевать проявляется в пластике и определенном наборе движений, которые может выполнить танцор, и в этом сказывается уровень его подготовки. Но как определить степень «развитости» души?

Сегодня следует осознать, что процесс подготовки актеров нельзя унифицировать. Мы должны научиться исследовать личностные особенности студентов, связанные с творческой одаренностью, выявлять побудительные мотивы творчества и постепенно, индивидуально с каждым, выпестовать их. Индивидуальный подход требует времени, внимания, терпения и такта. Понимание феномена актерских способностей, двойственность их природы, проявляющаяся в большой эмоциональной реактивности не только на предлагаемые сценические, но и жизненные обстоятельства, дает основание надеяться, что препятствие для развития одаренности в профессиональное мастерство может быть преодолено.

<sup>1</sup> Корогодский З. Я. Начало. СПб. : СПбГУП, 1996.

Личностный подход позволит тонко корректировать направления развития при условии доверительности и взаимобмена в диаде «ученик—учитель» или «учитель—ученик».

Единственный момент, который необходимо учитывать и понимать, — каждый актер должен уметь существовать не только как самостоятельная творческая единица, но и как один из элементов творческого ансамбля, не теряя при этом своей индивидуальности, без «перетягивания одеяла» на себя. Мы должны помнить, что театр — дело коллективное. Актер с тонко «настроенной» душой будет проводником творческой идеи и ее «усилителем», вне зависимости от того, кто будет источником этой идеи — режиссер, партнер или сам актер!

Актер — это прежде всего личность со своей позицией и миропониманием. Какова будет эта позиция и что станет творческим фундаментом, зависит от педагогов. Какие зерна посадим, такие всходы получим.

**В. М. Матвеев,**

*профессор кафедры режиссуры и актерского искусства СПбГУП,  
народный артист РФ*

#### **ТВОРЧЕСКАЯ ИНИЦИАТИВА КАК УСЛОВИЕ СУЩЕСТВОВАНИЯ В ТЕАТРАЛЬНО-СТУДИЙНОЙ СРЕДЕ**

«Кто палку взял, тот и капрал» — эту пословицу любил повторять мастер З. Я. Корогодский. Мало обладать талантом, внутренним чутьем, врожденным чувством правды — нужно быть инициативным. Утверждая себя как личность, человек находится в постоянном саморазвитии. Главная цель развития творческой личности — более полная реализация человеком самого себя, своих способностей и возможностей, более полное самовыражение, самораскрытие. Поэтому активность, инициативность, стремление к самореализации — существенные характеристики творческой личности.

На уроках по актерскому мастерству часто замечаешь, что способные и более одаренные студенты «просто присутствуют», тогда как менее способные постоянно находятся на сценической площадке, и им неважно, с чем — будь то отрывки из пьес, пародии или музыкальные номера.

Одни «горят» постоянным желанием находиться в репетиционном процессе — придумывать, переделывать и снова... Другие, наоборот, ждут, когда выведешь их на сцену и начнешь с ними работать. Почему так происходит?

Раньше мне казалось, что одаренный человек должен проявить себя сам, его желание выйти на сцену должно перевесить сомнения в себе. Часто талантливые студенты имеют большую склонность сомневаться в себе, робеют перед своими «активными» однокурсниками.

И здесь нужно очень аккуратно и деликатно выводить их на площадку, иначе, засидевшись «за полукругом», они не приобретают и не нарабатывают необходимых качеств — становятся творчески безвольными. Не надо забывать, что все молодые люди воспитаны по-разному, происходят из разных семей, с разной степенью образованности и культуры.

И самое главное — необходимо распознать природу ученика и выработать индивидуальный принцип обучения, мотивировать его на творческую инициативу (умело пользоваться похвалой и наказанием, ругать для профилактики, хвалить, когда нет надежды на успех).

Нельзя требовать от ученика за один день стать инициативным и принимать участие во всех работах курса, к этому его следует подтолкнуть, соблюдая определенные моральные и психологические условия.

Таким образом, уверившись в себе, зная, что найдет поддержку педагога, он начнет сам проявлять творческую инициативу, овладеет творческой волей, которая поможет в сложных и неестественных условиях публичности научиться «по-живому» видеть, слышать, обонять, думать, принимать решения и целенаправленно действовать от собственного имени в задуманных обстоятельствах.

Обучение актерскому мастерству — это модельное обучение. Учится весь класс. Условия и цели у всех одинаковы, но при общем, коллективном процессе обучения ведется персональная учеба, поэтому необходимо проявить максимальную инициативу и взять все, что можно и необходимо, за годы учебы у сокурсников и педагогов. Ведь никто не уговаривал тебя: «Будь актером!» Хочешь стать им — «бери палку и становись капралом»! В нашем деле это звучит как рекомендация быть неутомимым и, что еще важнее, инициативным. Это залог успеха студентов — будущих актеров. Таланту обучить нельзя, это особые свойства природы, его можно только пробудить, развить и настроить. Так и происходит — мы хорошо относимся к ученикам не за то, что они хороши собой, вежливы и милы, а за труд, способность учиться, желание («Я очень желаю, пусть не получается, но я двигаюсь вперед»), инициативу не только на уроке, а «ради завтрашнего». Ведь все, что человек совершил, остается с ним.

Биография создается в настоящее время. И вчера, и сегодня — все ради завтрашнего! Как воспитать это чувство, как сохранять интерес студентов к урокам? Ведь бесконечные тренинги могут ввести

в заблуждение, однообразные репетиции становятся тягостными и монотонными, творческий процесс превращается в рутину, и студенты, как зрители на плохом спектакле, начинают покашливать, выходить из зала, а в антракте вообще могут уйти из театра, не дождавшись финала. Тогда о какой творческой инициативе может идти речь, если ученики просто отбывают положенные часы на уроке?

Художник воспитывается в среде, и студенты в ответе за эту среду, в которой им придется жить и учиться. Нелегко создать такой коллектив, в котором будет интересно жить и заниматься творчеством и в котором каждый получит как можно больше. Поэтому пробуждение, развитие творческой инициативы студента — постоянная забота педагога.

Молодой человек не сможет раскрыться в бездуховной среде. Нравственный климат, духовные отношения зависят от характера отношений педагога и студента, в которых не может быть лжи, криводушия...

«Учитель — это старый ученик». Ученическое самочувствие педагога передается окружающим, они начинают верить в то, «что главное в учебе и творчестве — ученическое самочувствие, что надо всю жизнь учиться», как говорил З. Я. Корогодский.

Каждый урок пронизан энергией самовоспитания. Поэтому пробуждение, развитие творческой инициативы студента — постоянная забота педагога на уроках. Активность, инициатива — основные признаки одаренности. Ученик должен научиться самостоятельно. Иждивенчество, лень — тревожные симптомы нетворческого самочувствия. В искусство нельзя тянуть, звать. Ученика ведет призвание, когда он учится, работа над собой — необходимость.

Как познать самого себя? Отнюдь не созерцанием, только инициативностью и действием.

«Попробуй исполнить свой долг и тотчас себя познаешь!» — утверждал Гёте.

**И. В. Вакорина,**

*заместитель заведующего кафедрой режиссуры и актерского искусства  
по учебной работе СПбГУП, старший преподаватель  
кафедры режиссуры и актерского искусства*

### **КОЛЛЕКТИВ ИЛИ КОМАНДА?**

В текущем учебном году исполняется десять лет, как наш коллектив существует без своего основателя и идейного вдохновителя, чье имя теперь носит наша кафедра, — профессора Зиновия Яковлевича Корогодского.



Настал момент, когда можно заняться своего рода подведением итогов и попытаться дать оценку тому пути, который прошел профессорско-преподавательский состав кафедры за период с июня 2004 года по настоящее время.

Если речь идет о школе, то вначале хотелось бы сослаться на формулировку, изложенную в Большой советской энциклопедии: «Школа — направление в науке, литературе, искусстве и т. п., связанное единством основных взглядов, общностью или преемственностью принципов и методов»<sup>1</sup>. По некоторым другим источникам понятие «школа» можно сформулировать немного иначе: сложившаяся в обществе форма обучения и воспитания, объединенная вокруг личности учителя; направление, течение в какой-либо области, объединенное общими основными принципами.

На первый взгляд все логично, и факт существования кафедры сегодня подтверждает истинность данной формулировки, но имеется ряд фактов, к которым хотелось бы привлечь внимание, так как их наличие вызывает определенное беспокойство. Что касается личности учителя, то можно надеяться, что образ Зиновия Яковлевича с годами не превратится в «прянично-сиропный» образ богоподобного и безгрешного существа, денно и нощно трудившегося на поприще театрального образования и режиссуры, а останется реальным образом талантливой и, как все таланты, неоднозначной личности.

Несколько слов о школе. Школу многое объединяет с различными процессами, протекающими в обществе и сходными по своей сути с процессами жизнедеятельности. Школа, как любой живой организм, в процессе своего существования проходит несколько этапов — от зарождения, формирования, расцвета к стагнации и, как это ни печально, умиранию. Единственное отличие процесса формирования и существования любой научной школы от аналогичных процессов в живых организмах заключается в том, что существование школы возможно и в отсутствие ее основателя и создателя.

Мы знакомы с различными театральными школами в России и за рубежом — Станиславского, М. Чехова, Вахтанговской, школой Малого театра, МХАТовской и рядом других. Школа З. Я. Корогодского занимает в этом далеко не полном перечне достойное место. Чем определяется уникальность и жизнеспособность именно этой театральной школы?

В одном из интервью в последние годы жизни мастер сказал: «Трудность нашего дела заключается в том, что общность профессиональных слов — еще не общность творческого языка. Мне не приходилось

<sup>1</sup> Большая советская энциклопедия. 3-е изд. М., 1978. Т. 29.

встречать театральных педагогов, которые бы не клялись в верности “системе” и не были бы уверены, что именно они-то ее и преподают. Но дело в том, что термины у нас одни, а стоит за ними разное»<sup>1</sup>. На последнюю фразу хочется обратить особое внимание.

Теперь следует перейти к анализу ситуации, сложившейся на кафедре в течение тех десяти лет, что она носит имя Зиновия Яковлевича, но уже без него.

Первый момент, на который хотелось обратить внимание, — это единство педагогического языка. Упоминая о том, что терминология единая, но термины подчас имеют разные значения, Зиновий Яковлевич имел в виду факт дискуссии, которая может идти в рамках театрального вуза, где кафедра мастерства актера объединяет под своей эгидой ярких представителей самых разных направлений и течений отечественного театра. Все эти замечательные артисты и режиссеры более или менее спокойно сосуществовали в рамках кафедры, так как каждый курс представлял собой обособленную мастерскую, которые объединялись зачастую лишь персоналиями педагогов по общеобразовательным и специальным дисциплинам. Поэтому творческие или методологические противоречия, по существу, не являлись какими-либо камнями преткновения и не служили поводом для разногласий.

Ситуация, сложившаяся на кафедре, уникальна. Большинство из ныне существующих театральных факультетов и кафедр Санкт-Петербурга существенно отличается от кафедры режиссуры и актерского искусства СПбГУП: они не являются актерско-режиссерскими, практически ни в одном из вузов, где подобные структуры существуют, не обучают одновременно по двум специальностям, в Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства число смешанных актерско-режиссерских курсов невелико — многие мастера все же предпочитают актеров и режиссеров обучать отдельно.

В период с 1993 по 2004 год, то есть тогда, когда З. Я. Корогодский непосредственно руководил кафедрой, вопрос о единстве педагогического языка не стоял столь остро, как сейчас. Этому можно найти множество объяснений — все вторые педагоги были недавними студентами или прямыми учениками мастера. С приходом на кафедру народного артиста России профессора Р. Б. Громадского ситуация практически не изменилась, так как и Корогодский, и Громадский — ученики близких по духу педагогов Ленинградского государственного института театра, музыки и кинематографии Б. В. Зона и Т. Г. Сойниковой. Педагоги по специальным дисциплинам также составляли компанию единомыш-

<sup>1</sup> Корогодский З. Я. Начало. СПб. : СПбГУП, 1996. С. 20.

ленников, это в первую очередь касается преподавателей по сценической речи и сценическому движению. Но время неумолимо, и педагогическая команда постепенно стала превращаться в педагогический коллектив, что само по себе не одно и то же.

Единство педагогического языка не подразумевает точного цитирования высказываний мастера или повторения прописных истин без понимания таковых. К сожалению, для многих профессия театрального педагога весьма обыденна. Славы она практически не приносит. Также существует целый ряд банальных проблем, лежащих в области социальной и финансовой сфер. В итоге в течение многих лет театральная педагогика в основном — удел немногих, которых вряд ли возможно причислить к категории «избранных, счастливых праздных»<sup>1</sup>.

В современных условиях ни один человек, занимающийся педагогикой, не может быть заподозрен в корыстолюбии. Что касается растворения в учениках, то и здесь кроется большая трудность. Когда руководитель окружен учениками или единомышленниками — учениками других педагогов, понимающих и принимающих методику и стилистику обучения профессии, то здесь вопрос о единстве педагогического языка не возникает, так как ситуация говорит сама за себя. Наш современник французский писатель Бернар Вербер в своем романе «Тайна богов» написал: «Хорош не тот учитель, чьи ученики становятся его последователями. Хорош тот, чьи ученики становятся учителями». Когда такой руководитель уходит, возникает непростая ситуация. Выше я уже упомянул нерадостный факт, что в настоящий момент кафедра практически утратила статус команды и превратилась в коллектив. Чем же отличаются эти два понятия? Обратимся к Википедии: «Команда — небольшое число людей со взаимодополняющими навыками, которые собраны для совместного решения задач... *посредством которых они поддерживают взаимную ответственность* (М. Армстронг). Коллектив — группа, совокупность людей, работающих в одной организации, на одном предприятии, *объединенных совместной деятельностью в рамках какой-либо организации, цели*».

Мы видим несколько различные функции. Коллектив — неплохая структура, но команда (в широком понимании этого слова) для процесса обучения актеров и режиссеров мне кажется более предпочтительной, так как педагогическая команда должна состоять не только из педагогов по мастерству, но и из «речевиков», «движенцев», вокалистов, хореографов и др. Неслучайно М. Армстронг в своем определении команды

<sup>1</sup> Пушкин А. С. Моцарт и Сальери // Пушкин А. С. Собр. соч. : в 10 т. М., 1960. Т. 4. С. 332.

упоминает взаимную ответственность. Она невозможна в отсутствии согласованности действий и формировании единых целей и задач. Взаимная ответственность порождает необходимость выработки единой цели, что, в свою очередь невозможно без использования единого педагогического языка. Поскольку дело касается творческих профессий, то речь не идет о запоминании и транслировании точных определений и формул, существование которых до некоторой степени облегчает преподавание точных наук. Педагогический язык разнообразен, свободен и изменяем, но опирается на общие постулаты. Это может служить аргументацией необходимости единого языка для нормального существования педагогического организма.

«Педагог должен быть заразительным. Эмоциональная атмосфера цементирует процесс учебы. Познание действенной природы поведения идет через чувство. Верность действию, чувство действия, заразительность гарантируют цельность педагогического процесса»<sup>1</sup>.

Эта фраза Зиновия Яковлевича должна быть понятна любому преподавателю актерского мастерства или режиссуры, а также речевых и двигательных дисциплин, так как эти специалисты имеют соответствующее профильное образование. Как быть с теми людьми, которые обучают драматических актеров, таковыми не являясь? В первую очередь я имею в виду педагогов по танцу и по дисциплинам музыкального воспитания. Именно здесь зачастую приходится наблюдать тенденцию к произнесению «классических фраз» без попытки вникнуть в их суть, либо, что более опасно, без попытки понять специфику обучения актерской профессии, поставить во главу угла свою профессиональную репутацию, профессиональный опыт и специфику.

«Действия мы требуем все, а вот то, что оно подчас изображается, не видим или не чувствуем»<sup>2</sup>.

Единство педагогического языка вырабатывается годами, процесс протекает быстрее, если «у руля» находится человек, являющийся безусловным авторитетом для коллег. Гораздо сложнее и медленнее идет процесс выработки этого языка, если кафедра представляет собой группу самодостаточных людей, специалистов и профессионалов высокого класса, которые пытаются в процессе обучения удовлетворять собственные профессиональные (актерские или режиссерские) амбиции, подчас забывая древний постулат о растворении учителя в учениках. Если преподаватель ищет пути для удовлетворения собственных амбиций, профессиональных или личностных, его деятельность ничего, кроме вреда,

<sup>1</sup> Корогодский З. Я. Указ. соч. С. 22.

<sup>2</sup> Там же.

не принесет. А кто должен указать на этот факт известному и уважаемому профессионалу? Только тот, кто является признанным авторитетом, лидером. Он может появиться только в команде, но не в коллективе, так как попытки действовать в соответствии с принципами коллективизма и бесконечно произносимые слова об общей ответственности ни к чему хорошему не приведут. Достаточно вспомнить классическую фразу «Все — значит никто».

Здесь необходимо вернуться к вопросу о том, что нужнее и важнее — команда или коллектив? Приходится признать, что такая форма существования, как команда, для театральной кафедры является более предпочтительной. И если вернуться к печальной дате — десятилетию без мастера — хочется вспомнить последние слова, сказанные Корогодским нам в мае 2004 года: «Главное — не потеряйте кафедру». С одной стороны, мы выполнили этот наказ, но с другой — надо признать тот факт, что нынешняя кафедра представляет собой совершенно иной организм, нежели кафедра периода 1993–2004 годов. За прошедшие годы мы постепенно из единого организма стали конгломератом независимых мастерских, что само по себе совсем неплохо, но, памятуя о векторе направления, заданном Зиновием Яковлевичем, хочется надеяться, что со временем кафедра вновь сможет трансформироваться в команду единомышленников, то есть создать такую форму существования, когда признанные авторитеты прислушиваются к мнению менее титулованных, но более опытных коллег, когда постепенно формируется методическое и методологическое единство, что не является попыткой приведения к «общему знаменателю» всех творческих личностей, составляющих ныне педагогический состав. Принцип «Делай, как я!» в современной системе театральной педагогики, по моему мнению, неприменим, а значит, надо постепенно, путем, возможно, долгих дискуссий и споров переводить образовательный процесс на кафедре на единые рельсы и продолжать совместное движение к общей цели — подготовке артистов и режиссеров, которые могут и должны составить конкуренцию выпускникам других театральных вузов страны.

**В. А. Зиновьев,***педагог Высшей школы режиссеров и сценаристов (Санкт-Петербург),  
почетный работник образования РФ***ТВОРЧЕСКИЙ ДИАЛОГ. ВОПРОСЫ И ПРОБЛЕМЫ**

Конференции, подобные нынешней, необходимы и очень важны. Хотелось бы привлечь внимание к такому аспекту, как этика школы Корогодского. Казалось бы, все условно — принципы этики Станиславского, переданные через Б. В. Зона и полученные нами от Зиновия Яковлевича, то есть наше актерское поколение — как бы «правнуки» создателя системы. Мне кажется, неслучайно у Станиславского этика стоит на первом месте. Не методика, не внешняя и внутренняя психотехника, а этика, и потом все остальное, заканчивая методикой. Вспоминая Зиновия Яковлевича, мысленно возвращаешься к его урокам игры вокруг театра.

1977 год, поступление, нас встречает старший курс. Как все было обставлено: белый верх, черный низ, какие-то игры, серьезные лица, надписи... Получение анкет и заполнение. Как все это было организовано? «Неканцелярским» образом: с юмором, строго, серьезно... разнообразно. Как можно забыть подобные вещи, когда актер постигает профессию, основанную на эмоциональных составляющих?

В коллективе, который воспитывается путем ведения творческой документации, летописи, творческих извинений, иногда не принимаемых, потому что за любой дисциплинарный проступок, например опоздание, должен быть творческий «выкуп» в разнообразных формах. Творческая дисциплина отличается от дисциплины на заводе или в сфере жилищно-коммунального хозяйства, говорил Зиновий Яковлевич. Актер не просто подводит, опоздание не будет способствовать формированию правильной атмосферы, то есть на площадке не будет доверия к партнеру, если подсознательно артист будет ожидать, что партнер может подвести, опоздать или не прийти на репетицию и т. д.

Еще раз хочется сказать «спасибо» организаторам этой конференции. Это очень важно. Сегодня там, где работал Зиновий Яковлевич, традиции и новации школы Корогодского должны стать не просто лозунгом, а основой для живого обмена опытом, в первую очередь педагогическим. Можно поделиться «живыми» моментами, устраивать сборы в режиме практических педагогических встреч, например курсы «Внуки Корогодского».

Я сейчас более связан не с театром, а с кино, работаю в Высшей школе сценаристов при «Ленфильме». Это очень интересный методический и педагогический опыт, который можно использовать и в работе со сту-

дентами кафедры режиссуры и актерского искусства. Вспоминаю о своем первом съемочном опыте в начале 1980-х годов — главным образом шоковое состояние, потому что все было не так, как учили. Важнее было: «Повернись сюда! Не двигайтесь! Повернись так! Сделайте головой так, а потом так!», то есть в основном технические моменты, которые мы не успевали усвоить или соединить с внутренним текстом. И если говорить о театральных актерах, в основном обучение происходит на площадке: у одних более удачно, у других — менее. Поэтому мне кажется, что нам есть о чем поговорить не только в рамках этой конференции.

**В. Е. Постников,**

*старший преподаватель кафедры режиссуры и актерского искусства СПбГУП*

### **ПЕРВЫЙ КУРС — НАЧАЛО ПУТИ И ЕГО ВЕНЕЦ**

При воспоминании об уроках мастерства З. Я. Корогодского в памяти в первую очередь рисуется педагогический стол и все, что на нем лежало. Нет, не всевозможные книги великих режиссеров и педагогов по актерскому мастерству и режиссуре, не методические указания по тому или другому профильному предмету, а огромное количество всевозможных безделушек, на первый взгляд не имеющих отношения к профессии вещей, игрушек, тряпочек, кубиков, репродукций, фотографий. И над ними седовласый дедушка с глазами ребенка, держащий в руках пластмассовую игрушку, механическую курочку, рассказывающий о непрерывности актерского процесса. И тут же из кубиков уже строит цепочку «вагончиков» с объяснением, что есть еще кинолента — цепочка видений, сопровождающаяся непрерывным внутренним текстом. А уже через несколько минут у каждого сидящего в полукруге ученика в руках была маленькая цветная тряпочка, и нам нужно было ее рассмотреть, запомнить не только визуально, но и на ощупь, а после отыскать ее с закрытыми глазами среди остальных. И какая же была неподдельная радость учеников, когда они находили свою тряпочку или по запаху определяли, в чьих руках спрятан маленький кусочек мыла или крышка от флакончика духов. И как вместе с нами радовался этим маленьким победам наш мастер, излучая всем своим существом неподдельную радость за наши первые крохотные шажочки в самом начале нашего творческого пути.

Сейчас, при воспоминании об актерском «детстве», невольно возникает ассоциация с «детством человеческим». Постижения, познания маленького человека, я специально не употребляю слово «ребенок», когда он сосредоточенно смотрит на летающую муху, или, вцепившись

в мамин нос, пытается его оторвать, или часами наблюдает за тем, как от него укатывается мячик, когда он его трогает, а папин тапок нет, — все это буквально повторяется и в обучении актерскому мастерству. Процесс познания мира сцены, его законов, принципов сценического существования начинался, по сути, с элементарных действий, простых, наивных упражнений, которые и составляют основу школы актерского мастерства, «прививаемой» нам нашим мастером.

— «Кто палку взял, тот и капрал».

— «Проще, легче, выше, веселее».

— «Истина страстей — правдоподобие чувств в предлагаемых обстоятельствах».

— «Меж контуром и запахом цветка есть тонкие властительные связи».

Большое количество таких выражений мы, сидя в полукруге, повторяли каждый день в упражнении «Печатная машинка». Мы их запоминали, понимали и в сотый раз повторяли. Вспоминая теперь эту муштру, которая была каждый день, ты осознаешь, что запомнить, понять мало, но почувствовать, жить этим, ощущать всеми фибрами своей души и верить — главное, что старался зародить в нас мастер.

Безусловная вера в обстоятельства школы, не дающая свернуть в сторону и превратиться в ремесленника. Каждый шаг, жест, слово подчинены одному — быть верным школе и не изменять себе. Все зарождалось тогда, долгими интересными вечерами, где через игру, фантазию мы постепенно погружались в придуманные нами же предлагаемые обстоятельства, а после эти обстоятельства уже «бурлили» внутри нас, и ты ощущал свои первые победы на этом сложном пути постижения актерского мастерства.

На вопросы «Кто?», «Куда?», «Зачем?», «Почему?», «Откуда?» мы, будучи студентами, искали ответы долго и мучительно. Но с каждым новым нашим шагом в освоении профессии ответ приходил все быстрее и проще. Уже не было этих мучительных поисков, скрупулезного, дотошного разбора и принципиального подхода к каждому сценическому действию. И каждый раз, когда мастер замечал в нас эти изменения, он заставлял нас вернуться к истокам школы, к основам полукруга, из которого произрастает настоящее подлинное искусство актера как священнослужителя.

Студенты, заканчивая обучение, уходят из учебного заведения. Многие из них оказываются в театрах или других творческих коллективах, где действуют свои законы, свое «закулисье». Там они зачастую отказываются или забывают о тех основах, фундаментальных истинах, которые дала им школа, принимают на веру то, что им диктуют, слепо ис-



полняя это, постепенно превращаясь в марионеток без ума, воли, чувств. Часто можно видеть, что молодые актеры ведут себя как старики, смотрят на все свысока и на какое-либо предложение, связанное с театральным озорством, отвечают: «Я уже не студент». В этом случае вопрос, как на мне сидит костюм и как я буду в нем выглядеть, становится главнее, чем то, что ты хочешь сказать своей ролью. И когда на предложения поискать в сцене какие-либо препятствия, повороты, найти нюансы, тонкости (из чего в принципе и складывается партитура роли) ты слышишь отказ, обоснованный тем, что это не наше дело, а режиссера, то невольно задумываешься о том, что перед тобой — уже состоявшийся актер-ремесленник.

**В. Г. Левицкий,**

*доцент кафедры режиссуры и актерского искусства СПбГУП,  
кандидат искусствоведения*

#### **«ЗАПРЕТНЫЕ» СЛОВА В ПРЕПОДАВАНИИ АКТЕРСКОГО МАСТЕРСТВА. СОЗДАНИЕ УСЛОВИЙ ДЛЯ ПЛОДОТВОРНОГО ОБУЧЕНИЯ И ТВОРЧЕСТВА**

Говоря об актуальных проблемах театральной педагогики, хотелось бы затронуть такую непростую тему, как различные табу и запреты, в общем, поговорить о практике установления определенных рамок и ограничений в процессе обучения актерскому мастерству, особенно на I курсе обучения.

На мой взгляд, в искусстве вообще и театральном искусстве в частности нет и не может быть никаких запретов. Точнее они могут появляться уже в профессиональной жизни, в контексте определенного театра, отдельного спектакля или конкретного режиссера или по крайней мере на более поздних этапах обучения. Однако когда молодые люди только входят в профессию, делают в ней первые шаги, к слову «нельзя» нужно относиться с предельной осторожностью. Можно направлять, провоцировать, делать замечания, но не запрещать. Казалось бы, речь идет об очевидных истинах, о которых говорили и писали режиссеры и педагоги, стоящие у истоков сегодняшней русской театральной школы, в первую очередь К. С. Станиславский. Однако сегодняшние педагоги вновь повторяют ошибку превращения свободной по своей природе системы обучения актеров в догму. Многим сегодня кажется, что раз Станиславский уже все определил и придумал, то задача педагога сегодня — объяснить определенные законы школы студентам, а какими

методами — вопрос вторичный. Нередки случаи, когда, еще не разобравшись в законах подлинного сценического существования, целые группы студентов зажимаются, пугаются, отчаиваются от кажущихся им непомерными требований и вообще перестают работать. В процессе обучения очень важно, чтобы при всем разнообразии методик определяющим было не введение требований, а создание потребности. Для того чтобы студенты что-то поняли, нужно, чтобы они сначала на практике нащупали верный или неверный путь и могли сами задать вопрос. Только в этом случае знания ложатся на подготовленную почву, а не оседают пластами неосознанной теории. «Понять — значит почувствовать», — еще одна прописная истина нашей профессии, о подлинном смысле которой мы, педагоги, зачастую забываем.

В этом поле лежит и пресловутый вопрос о доверии между педагогом и студентами. Требования без объяснений лишь мешают и отдаляют. Нельзя спешить навязать свою волю или волю великих педагогов и признанных мастеров нашей школы.

Обязательными для создания правильного рабочего «самочувствия» представляются два условия.

Первое — вопросы дисциплины и творческой этики — они вводят ограничения, создающие условия для творчества. Неслучайно из четырех основ школы (этика, внутренняя техника, внешняя техника и методика) именно этика стоит на первом месте. Такова природа самого театрального искусства как дела коллективного. Еще до начала коллективного творчества и в то же время в самой его основе лежат условия жизни этого коллектива. Эти правила должны быть незыблемы. Все, о чем писал К. С. Станиславский в главе «Этика и дисциплина», и сегодня остается актуальным, справедливым и современным, только важно правильно донести это до студентов. Правила этики и дисциплины должны быть введены, преподнесены, разъяснены, усвоены всеми участниками творческого процесса как в профессиональном театре, так и во взаимодействии студентов друг с другом и педагогами. Каждый член творческого коллектива обязан постигнуть эти законы в начале совместного пути, чтобы потом на каждом шагу не тратить на их напоминание драгоценное время, отнятое от уроков и репетиций. Мы должны понимать, что знание и выполнение этих законов так же важно, как верность клятве Гиппократова для врачей всего мира. «При проведении своих требований о корпоративной и иной дисциплине и всего того, что создает желаемую атмосферу, надо быть прежде всего терпеливым, выдержанным, твердым и спокойным. Для этого необходимо в первую очередь хорошо знать, что требуешь, и ясно сознавать трудности и время

для их преодоления»<sup>1</sup>. В том, что касается этюдов, сценических проб, творческого поиска, ограничения, конечно, существуют, и их множество, но вводить их нужно в игровой форме.

Второе требование — постоянная самостоятельная работа студентов, причем для нее надо создавать условия. Студенты должны с самого начала понять, что 70 % работы студентов — над собой, над пьесой и ролью — делается дома и на самостоятельных репетициях. Научить нельзя, научиться можно. Только важно помнить, что самостоятельная работа студентов означает не безответственность педагогов, а создание условий для творческой работы студентов. Здесь вспоминается еще одно неписаное правило педагогики: «За этюд, за пробу ругать нельзя». И педагоги, и студенты творческих профессий идут по пути проб и ошибок. Педагог не должен знать всех ответов, он может лишь направлять поиск студентов в общее русло. Это не умаляет его авторитета, в то время как излишняя догматизация, настаивание на своем варианте без подведения к этому решению лишь подрывают авторитет педагога. Только постепенный совместный процесс познания и творчества может помочь выстроить доверительные отношения между педагогом и студентом. Это подтверждает опыт работы в качестве педагога кафедры и память о студенческих годах на курсе под руководством З. Я. Корогодского. Путь педагогической режиссуры — дольше, подчас мучительнее, но он и гораздо «живее» процесса бездушной подгонки студенческого творчества под готовые шаблоны. От необязательности в пробах студентов нужно оберегать, и от небрежного отношения к работе нужно прививать как от болезни.

Помимо этих двух условий и, конечно обязательных дисциплинарных требований конкретных вузов, сроков сдачи заданий, экзаменов и зачетов, в остальном студенты должны ощущать полную свободу. Только в таких обстоятельствах могут возникнуть абсолютное доверие между педагогами и студентами и возможность воспитания творческой личности и творческого ансамбля.

---

<sup>1</sup> Станиславский К. С. Собрание сочинений : в 8 т. М., 1954. Т. 3 : Работа актера над собой. Ч. II. С. 260.

**ОТДЕЛЬНЫЕ АСПЕКТЫ ТЕАТРАЛЬНОЙ ПЕДАГОГИКИ  
В КОНТЕКСТЕ ПРОБЛЕМЫ СОЗДАНИЯ  
ЕДИНОГО КОМПЛЕКСА УПРАЖНЕНИЙ,  
НАПРАВЛЕННЫХ НА ВОСПИТАНИЕ  
ТВОРЧЕСКОЙ ЛИЧНОСТИ И ВСЕСТОРОННЕЕ  
ОСНАЩЕНИЕ АКТЕРА И РЕЖИССЕРА**

---

**Е. В. Вановская,**

*доцент кафедры режиссуры и актерского искусства СПбГУП,  
почетный работник высшей школы РФ, заслуженный работник культуры РФ;*

**С. Н. Соколова,**

*заместитель декана факультета искусств, доцент кафедры  
режиссуры и актерского искусства СПбГУП, кандидат культурологии*

**ВОЗМОЖНЫЙ ПУТЬ ПОДГОТОВКИ СТУДЕНТОВ —  
АРТИСТОВ ДРАМАТИЧЕСКОГО ТЕАТРА И КИНО ДЛЯ РАБОТЫ  
НА РАДИО И ТЕЛЕВИДЕНИИ**

В современном обществе на воспитание человека влияют многие факторы, которые воздействуют на его разум, волю, чувства и формируют его мировоззрение, мораль, эстетические вкусы, навыки и привычки поведения в обществе, то есть его духовный облик. В формировании этих качеств важную роль играют радио и телевидение.

Радио- и телеведущие — безусловно, самые узнаваемые в эфире. Профессия радио- и телеведущего многофункциональна. Они готовят и проводят различные программы: выпуски новостей, ток-шоу, многочисленные развлекательные и информационно-аналитические передачи. Для этого они должны определить тему мероприятия, пригласить гостей и познакомиться с ними, написать или подготовить написанный редактором текст, сценарий программы и многое другое. Результатом всей деятельности является выход в эфир. В потоке разнообразных программ «в кадре» и «за кадром» звучат комментарии и репортажи, интервью и беседы, зарисовки и рассказы, диалоги и полилоги, монологи-раздумья и монологи-убеждения, поэтическое и пропагандистское слово, яркая публицистика и юмористические байки.

Тематическая широта, разнообразие задач делают радио и телевидение важным инструментом познания и самопознания, средством формирования ценностных ориентаций, источником вдохновения, орудием

практического изменения действительности. Во время прямого эфира радио- или телеведущему необходимо быстро реагировать на новую информацию, команды режиссера, оператора, звукооператора, на непредвиденные ситуации, необходимо направлять разговор в нужное русло. На радио в арсенале ведущего только искусство слова. Синтез слова и визуального образа на телевидении придает большую емкость информации, где слову все же отводится главенствующая роль как выразителю идей и гуманистических ценностей. Таким образом, основная составляющая профессионализма радио- и телеведущего — словесное действие. Отсюда повышенные требования предъявляются именно к их речевому мастерству.

В статье рассматриваются некоторые специальные качества, умения и навыки, характерные для работы в данной области. Широко известно, что профессиональные актеры совмещают работу в театре с работой на радио и телевидении. Иногда они переходят на работу радио- и телеведущими или дикторами. Артисты Ангелина Вовк, Татьяна Веденеева, Игорь Верник, Игорь Кваша, Федор Бондарчук, Екатерина Стриженова, Александр Стриженов, Леонид Ярмольник, Дмитрий Нагиев, Анастасия Заворотнюк, Иван Ургант и многие другие заняли достойное место среди телеведущих.

Выпускники кафедры режиссуры и актерского искусства Санкт-Петербургского Гуманитарного университета профсоюзов, окончившие вуз в те годы, когда кафедру возглавлял народный артист России З. Я. Корогодский, по настоящее время работают на радио и телевидении. И это не случайно, поскольку Зиновий Яковлевич относился к искусству слова с большим уважением. Так, Антон Виноградов — главный промоголос (фирменный голос) «Пятого канала» и ведущий на радиостанциях «Эльдорадио» и «Радио Рекорд». Сергей Васильев — ведущий передач «Между днем и ночью», «Искатели сокровищ», «Под стук колес» и других на «Радио России». Степан Бекетов с успехом ведет известную передачу «Это город Ленинград» на телеканале «Россия» и в настоящее время работает над передачей «Заповедная зона». Многие наши выпускники участвуют в различных радио- и телепроектах как на центральных каналах, так и на местных каналах радио- и телеэфира.

Необходимо отметить, что мастерство художника в любой области искусства проявляется в умении создавать художественный образ. На занятиях речевого цикла «Сценическая речь» и «Сценическая речь в драматическом театре и кино» студенты актерской и режиссерской специализаций учатся создавать образы сказочников, рассказчиков, лирических

героев в работе над разнообразными жанрами литературы. Ведущий же программ на радио и телевидении должен научиться создавать «образ говорящего». В умении разговаривать от «образа говорящего» с определенной аудиторией в кадре и за кадром, нахождении верного тона общения, отраженного в лексике, стиле текстов, заключается мастерство радио- и телеведущего в широком понимании этого слова. Для приобретения навыков и умений создавать «образ говорящего» на кафедре режиссуры и актерского искусства преподаватели в I семестре используют отрывки из публицистического материала, ведь литературной основой многих программ, как правило, является публицистика.

В Большом энциклопедическом словаре дается следующее определение: «Публицистика — род литературы, посвященной актуальным проблемам и явлениям текущей жизни общества. Играет важную политическую и идеологическую роль как средство выражения плюрализма общественного мнения, в том числе формирующегося вокруг острых проблем жизни»<sup>1</sup>. Сегодня существует точка зрения, что публицистика — это все, что предлагается публике, общественности, а следовательно, каждый журналистский текст есть публицистика. И если учитывать, что к публицистическим жанрам относятся фельетоны, заметки, различные обращения, воззвания, прокламации, письма, статьи, различные виды ораторских выступлений, дневники, размышления и прочее, то, очевидно, эта точка зрения правомерна. Работа над любым видом публицистики имеет общий алгоритм.

Отличительными чертами публицистики являются документальность и достоверность, в основе которых лежат факты реальной действительности, как правило, направленные на непосредственное воздействие на конкретного адресата. Исходя из этого исполнитель (будущий радио- или телеведущий) должен распознать «целевую установку» конкретного материала, то есть установить, кому и для чего написан текст и какой речевой поступок исполнитель должен совершить, чтобы добиться от собеседника, слушателей, зрителей определенной реакции. Таким образом, определение темы, идеи, сверхзадачи и адресата воздействия является *первой задачей* в работе над публицистическим материалом.

Публицистический материал — это мысли, высказанные тем или иным автором. Конечно, в нем могут присутствовать и описание, и повествование. Однако основной массив текста — это рассуждения (умозаключения, выводы, обобщения и пр.). В них заключается основная

<sup>1</sup> Большая советская энциклопедия : в 30 т. / гл. ред. А. М. Прохоров. 3-е изд. М., 1975. Т. 2. С. 214.

трудность в работе над видениями, которые являются фундаментом словесного действия. В этом жанре литературы мысли высказываются абстрактно. В подобных фразах видениям не за что «зацепиться». Известно, что слова, не наполненные видениями, слушателя не достигают. Следовательно, исполнитель абстрактных фраз должен наполнить текст видениями. Для этого в своем воображении следует как бы воссоздать процесс порождения мысли автора (естественно, если текст написан не самим телеведущим). Эта мысль родилась в результате определенного события, которое исполнителю необходимо увидеть во всех подробностях и конкретике. Знание, полученное в результате изучения материалов «вокруг» темы изложения, исследование всех событий, позволивших автору высказать ту или иную мысль, помогут исполнителю, так же как и такие элементы, как воображение и фантазия. Кроме того, можно использовать прием «кальки», предложенный З. Я. Корогодским, суть которого состоит в том, что студент должен вспомнить ситуацию или событие из своей жизни, которые могли бы вызвать данные мысли и «подставить» их в качестве видений для рождения слов. Кроме того, процесс создания видений насыщает слова живыми человеческими эмоциями, включает в работу подсознание, развивает фантазию и эмоциональную память. Таким образом, *второй задачей* исполнителя публицистики является наполнение видениями всего текстового массива для полноценного словесного воздействия.

В публицистике, как правило, отсутствует сюжетная линия, характерная для повествовательного текста. Известно, что воспринимающие текст удерживают внимание именно на сюжете. Если у говорящего не будет ярко выраженной речевой выразительности, конкретнее — точной мелодической составляющей, то слушатели очень быстро потеряют интерес к произносимому в передаче. Как показывает практика, монотонность, отсутствие точной модуляции различных видов предложений, речевых конструкций, пауз утомляют и раздражают зрителей. Потому что именно по запасу интонационных моделей, хранящихся в нашей памяти, мы понимаем речь говорящего: слышим вопросы, ответы, восклицания, перечисления, сравнения, выделения логических центров фраз, остановку мысли, ее развитие, завершение. Значит, в работе над публицистикой использование законов логики речи является необходимостью.

Следует подчеркнуть, что логика речи (в широком профессиональном понимании слова), как неоднократно утверждалось многочисленными исследователями в области языкознания и речевого искусства, — «это явление, находящееся на стыке двух разнокачественных функций

языка и речи. Оно может быть рассмотрено как грамматическое свойство, входящее в систему средств языка, и как коммуникативное свойство, осуществляющее “смысл” в системе речевого действия.

При таком структурном подходе становится очевидным наличие двух явлений логики речи, тесно связанных между собой и в то же время по-разному проявляющихся в разных функциях языка и речи:

1) уровень “информационный”, “значения”, модели, который становится очевиден в предложении;

2) уровень словесного взаимодействия, “смысла”, реализующийся во фразе, — живой процесс речи, в котором модели создают разнообразнейшие подвижные соотношения и сочетания.

В процессе речи языково-информационный и речесмысловый уровни тесно переплетаются, взаимопроникают друг в друга. В таком же подвижном сочетании находятся законы и правила речи. В системе речи, а значит, и в системе обучения эта сложная взаимосвязь не предполагает простого развития от модели к живому процессу. Наоборот, в основе функционирования логики и ее изучения лежат смысловые законы речевого взаимодействия.

Законы логики речи рождаются из существа речевого общения, раскрывают механизм действия словом и поэтому носят всеобщий основополагающий характер, являются методологическим принципом работы над речью. Эти законы раскрыты и сформулированы в системе Станиславского как законы искусства актера.

Речевое общение мы рассматриваем как осмысленную деятельность, направленную на достижение внеречевой задачи. На этой основе формулируется первый закон логики речи — закон словесного воздействия.

Всякое речевое общение имеет конкретную цель, ради которой оно осуществляется. Второй закон логики речи — закон сверхзадачи.

Речевое общение всегда осуществляется в определенных конкретных предлагаемых обстоятельствах и условиях. Поэтому еще одним законом логики речи является закон контекста.

Речевое общение как деятельность осуществляется через систему конкретных последовательных действий. Отсюда рождается третий закон логики речи — закон сквозного действия.

Речевое действие всегда включает необходимость последовательно разрешения цепи взаимосвязанных задач. Поэтому четвертый закон логики речи — закон перспективы.

В системе речевого действия движение мысли осуществляется от известного к новому. Соответственно следующий закон логики речи — закон нового понятия.



В речевом действии ход мысли согласно законам логики мышления идет от понятия к суждению и умозаключению. Путем анализа, сравнения мысль может быть утверждена, развита или отвергнута. Поэтому следующий закон логики речи — закон сравнения и противопоставления.

Речевое общение имеет сложную структуру, в которой взаимодействуют информационный уровень (передача общего значения) и смысловой, подтекстовый (передача отношения, оценки сообщения). На смысловом уровне обнаруживается конкретное содержание и цель общения, поэтому законом речи является закон раскрытия подтекста.

Речевое общение осуществляется на основе конкретно-чувственного, образного представления о действительности и воздействия на партнера своими видениями. Поэтому законом логики речи является создание в воображении четкой и последовательной линии видений.

Эти законы носят общий и всеобъемлющий межъязыковой характер. Только свободное владение ими открывает возможность овладения логикой сценической речи и определяет последовательность работы над текстом»<sup>1</sup>.

Конечно, свободное владение перечисленными законами возможно лишь по окончании обучения сценической речи. Будущие актеры и режиссеры понимают и реализуют в своей исполнительской деятельности правило: «...от видений, обстоятельств, задач — к ударениям и паузам. Чем глубже вскрыт подтекст, чем ярче линия видений, чем точнее логика и последовательность действий, тем проще и вернее определяют смысловые ударения и паузы. Именно этому искусству смыслового анализа текста в условиях речевого действия и должна учить будущих актеров театральная школа»<sup>2</sup>. Именно такое понимание правил логики, и это следует еще раз подчеркнуть, совпадает практически со всеми элементами актерской психотехники: событие, действие, предлагаемые обстоятельства, видения, объекты внимания, оценки, чувство правды и вера стоят за словами и рождают точное словесное действие, а значит, ударения и паузы; живое, осмысленное, оправданное, действенное слово на сцене, что всегда первично в работе актера и соответствует действительному анализу роли и за который так ратовали К. С. Станиславский и его последователь З. Я. Корогодский.

В первом семестре в работе над публицистикой студенты должны освоить логический разбор текста, расстановку пауз, ударений, мелодику различных видов предложений и конструкций языка, так как уровень

<sup>1</sup> Петрова А. Н. Сценическая речь. М., 1981. С. 95–96, 192.

<sup>2</sup> Там же. С. 93–94.

«информационный», уровень «значения», модели в публицистике, в отличие от драматургии, становится преобладающим. В этом, в частности, и заключается разница в подходе к искусству слова актеров на сцене и в работе на радио и телевидении. Здесь главной задачей является способность формировать и выражать значение: мысль-суждение, мысль-вопрос, мысль-побуждение и мысль-восклицание. Таким образом, *третьей задачей* в работе над публицистикой является использование законов логики речи.

Для активности словесного действия во время разбора материала не следует игнорировать методику создания действенной перспективы и перспективы переживаемого чувства или отношения. Живое видение рождает живое чувство, живое отношение. Не надо бояться фиксировать свое отношение на полях: «с чувством пренебрежения, обожания, неприятия, любви, уважения, гнева, ненависти и пр.». Правда, в эфире к этим чувствам следует прибавлять определения «скрытое», «глубоко затаенное». Даже в закадровых текстах не должно быть обезличивания: каждый ведущий имеет свое лицо, свой характер. Зрителям важно не только слышать, но и ощущать, угадывать черты личности тех, кто вступил с ними в речевое общение. В создании действенной перспективы слова в публицистике уместны следующие глаголы: «убеждаю», «призываю», «разъясняю», «информирую», «предупреждаю» и др. Таким образом, *четвертая задача* в работе над публицистикой — создание действенной перспективы и перспективы сложного переживаемого чувства.

В арсенал публицистики входят и приемы поэтической лексики (эпитеты, метафоры, сравнения, олицетворения, гиперболы, литоты и пр.), а также приемы стилистики (анафоры, амплификации, антитезы, оксюмороны, градации, параллелизмы, риторические вопросы, восклицания, обращения и др.). Все эти средства художественной выразительности языка и стиля необходимо обнаружить и при произнесении бережно выявить. Ведь именно в стиле сказывается тот индивидуальный взгляд на волнующие проблемы, который отличает одного художника от другого. В этом состоит *пятая задача* в работе над публицистикой.

Результатом освоения этих пяти задач явится «образ говорящего», который в совокупности наполнится чертами автора (редактора, писателя, публициста) и произносящего текст (радио-, телеведущего, диктора).

Помимо указанных основных задач, в исполнении публицистики существуют некоторые нюансы, которые следует учитывать:

— если публицистика несет информационную нагрузку, то задачей телеведущего является передача факта. Причем факты подаются предельно лаконичными речевыми средствами, как бы нейтральным то-

ном, без явного к ним отношения. «Цифры говорят сами за себя» — вот подтекст изложения подобного материала. Так дается необходимый простор воображению слушателей, которые за предложенными фактами сами увидят необходимые им картины;

— если публицистика эпистолярного характера (письма), то необходимо подчеркнуть документальность материала. Часто студентов тянет «сыграть» состояние того, кто писал. Они впадают в сентиментальность и ложную эмоциональность. В таких случаях надо перевести внимание на донесение тех мыслей, которые характеризуют писавшего человека. И пусть слова произносятся несколько деловым тоном, без яркой подачи;

— если в тексте цитируются другие авторы, то следует перед цитатой и после нее выдержать паузы, произнести ее в другом темпе, нежели основной текст, и главное — изменить высоту звучания. В противном случае цитируемый текст сольется с основным и введет в заблуждение зрителей и слушателей.

И последний момент. Сегодня темп жизни диктует темп речи. Он стремительный. Невыносимо слышать «скороговорочный» текст ведущих радио или телевидения в звуковом диапазоне монотоне. Неизменяющийся темп речи и узость тонального диапазона негативно воздействуют на психику воспринимающих радио- или телепередачи. В результате передачи теряют рейтинг. Закон один: чем быстрее необходимо говорить, тем ярче должны быть все остальные компоненты выразительности голоса. Поэтому еще раз необходимо подчеркнуть важность работы над внешней техникой речи. Неотъемлемые качества профессионализма радио- и телеведущих:

- знание норм литературного произношения;
- владение голосовой гибкостью и кантиленностью звучания гласных и согласных звуков родного языка;
- поставленное дыхание, резонирование, свобода голосо-речевого аппарата;
- безупречная дикционная чистота;
- умение «переключать» дыхание и темп речи в соответствии с изменением экспрессии текста.

Необходимо понимать, что и работа над литературно-художественным текстом, в частности над публицистикой, помогает (по закону «обратных связей») осваивать внешнюю технику речи.

Связь между конкретно-чувственным представлением (внутренняя техника словесного действия) и звучанием слова (внешняя техника словесного действия) подчеркивается в учении о высшей нервной деятельности. Известный исследователь П. В. Симонов высказал мысль, что

возникновение представлений мобилизует работу «исполнительных органов» и сигналы от этих органов по механизму «обратных связей» усиливают возбуждение центральной нервной системы, делают представление более ярким, точным, конкретным. Если человек мысленно представляет то, о чем говорит, его словесное описание становится более полным и убедительным, приобретает особые интонационные оттенки.

Взаимовлияние представления и словесного выражения — процесс сложный, опосредованный. Работая над публицистикой, студенты должны ощутить эту зависимость и научиться на ее основе преодолевать свойственные им недостатки речи. Ведь процесс овладения материалом требует поиска новых речевых ходов, необходимых видов дыхания, звукового разнообразия и многообразия мелодических рисунков для выразительной передачи текста.

Детальный анализ материала, создание целенаправленного словесного действия помогают исправить и такие серьезные недостатки речи, как вялость дикции, съедание концов слов и предложений, отсутствие посыла слушателям — неприемлемые качества для радио- и телеведущих.

Подытоживая разговор о мастерстве радио- и телеведущих, необходимо отметить, что только высокопрофессиональное владение внешней и внутренней техникой словесного действия может сделать актеров драматического театра востребованными на радио и телевидении.

**Д. А. Лагачев,**

*доцент кафедры режиссуры и актерского искусства СПбГУП,  
заслуженный артист РФ;*

**А. С. Шилов,**

*старший преподаватель кафедры режиссуры и актерского искусства СПбГУП*

### **МУЗЫКАЛЬНЫЙ ЗАЧИН — ОДИН ИЗ ВАРИАНТОВ ЗАЧИНОВ ПО ДИСЦИПЛИНЕ «АКТЕРСКОЕ МАСТЕРСТВО»**

Упражнение «зачин» появилось в театральной педагогической деятельности сравнительно недавно. Зачин урока — это результат многолетних поисков: каким же образом наиболее продуктивно и с максимальной пользой начать урок актерского мастерства? По моему мнению, зачин — оптимальный ответ на этот вопрос. Практика последних лет преподавания подтверждает это. Действительно, практически каждое задание актерского мастерства на любом курсе начинается зачином. Сторонниками зачина в Ленинградском государственном институте театра, музыки и кинематографии (позже — Санкт-Петербургская го-

сударственная академия театрального искусства) были: А. Кацман, З. Корогодский, В. Фильштинский, Л. Додин, А. Андреев и другие, чье мнение в театральной педагогике, безусловно, авторитетно.

К. С. Станиславский отмечал, что готовность к занятиям, бодрое расположение духа есть предработное состояние студента — будущего актера, ведь круг вопросов и проблем, возникающих в процессе подготовки и демонстрации зачина в миниатюре повторяет проблемы, существующие в профессиональном театре. Однако главным направлением этого коллективного упражнения является развитие решающего профессионального актерского навыка — умения работать в коллективе, с коллективом и для коллектива. М. О. Кнебель неоднократно обращала внимание на то, что в нашей педагогике мы постоянно встречаемся с задачей создания коллектива — и в театральном институте, и тем более в театре, в работе над спектаклем. Создать из многообразной человеческой массы единый коллектив — дело чести каждого театрального руководителя.

Следует привести слова известного актера и педагога М. Чехова из работы «О технике актера»: «Коллектив, возникающий из желания отдельных его членов совместной работы, повышает творческие силы индивидуальности; коллектив же, составленный *по принуждению*, ослабляет индивидуальность, лишает ее оригинальности и постепенно придает ее действиям характер механичности». Творческая позиция М. Чехова ясна: как бы талантлив ни был актер, он не может полно раскрыть своего дарования, изолируя себя от других. Актеру-художнику надо развить способность к коллективному творчеству и восприимчивость к творческим импульсам других. Надо путем внутреннего усилия «открыться» своим партнерам, научиться воспринимать самые тонкие внутренние движения других. По мнению известного ленинградского педагога и режиссера, в течение многих лет возглавлявшего одну из лучших трупп города — ТЮЗа им. А. А. Брянцева, профессора кафедры режиссуры и актерского искусства З. Я. Корогодского, коллективность — самая драматическая и счастливая особенность театрального дела. Сила и слабость театра — в его коллективе.

Зачин призван объединить студентов, только начинающих свою жизнь в театре, в творческую группу, союз единомышленников.

Многообразие форм зачинов неограниченно, так же как бесконечна фантазия студентов, которые являются сочинителями и исполнителями «зачинов». Прежде чем перейти к рассмотрению *музыкального* зачина, определим основные виды зачинов. Как было отмечено выше, зачин — это настройка на урок, серьезную лабораторную работу над собой, поэтому основную массу «зачинов» определяет тема урока. Назовем их

*тематическими* зачинами. Например, зачины первого семестра основываются на тренинге на память физических действий, второй семестр привносит в зачины рождение слова, зачины II курса, времени, когда студент соприкасается с литературным тестом, первыми пробами ролевого материала, — благодатная почва для этюдного «обживания» и «вживания» в предлагаемых обстоятельствах литературного материала, и наконец, зачины последних курсов обучения — прекрасная возможность для работы над «преджизнью» персонажа, «офантазирования» места действия, эпохи пьесы, возможность реализовать сны своего героя и т. д. На старших курсах зачины развивают самостоятельную творческую энергию, способствуют созданию радостной и живой атмосферы, углубляют реальные представления о героях вне рамок пьесы. Они эмоционально обогащают сверхзадачу, тренируют умение студентов вести себя в разнообразных обстоятельствах «от имени» роли, в «зерне» роли, выявляют новые «краски» персонажа, обогащают арсенал приспособлений. Благодаря «зачинам» завершающего этапа обучения студенты проникаются осознанием того, что роль создается не только, а может, и не столько в рамках собственно урока актерского мастерства и что урок вызывает или должен вызывать потребность в творческом последствии.

Помимо зачинов тематических, можно выделить группу зачинов, идея которых подсказана жизнью и в той или иной форме (серьезной или шуточной) отражает волнующие студентов события, связанные с процессом обучения, или другие факты, вызвавшие их живой интерес и отклик, например посвященные каким-либо событиям студенческой жизни, знаменитым датам, ритуалам: проводы зимы, встреча зимы или лета, свадебные обряды и т. п. Назовем их *событийными*. Хотя такие «зачины» не имеют прямого отношения к теме урока, однако нельзя недооценивать их значения. Зачин — это еще и упражнение на творческую инициативу, навыки фантазирования и сочинительства, без которых актер не станет самостоятельным творцом, а будет послушным исполнителем, может быть, и хорошим.

Кроме того, в событийных «зачинах» проявляется важное для актера стремление всюду видеть интересное, радоваться прекрасному, быть не пассивным наблюдателем жизни, проходящей за стенами студии, а активной, проникающей в суть происходящих событий личностью. Трудно не согласиться с мнением К. С. Станиславского, который писал, что подлинный артист «горит» тем, что происходит вокруг, увлекается жизнью, которая становится объектом его изучения, страсти, с жадностью «захлебывается» тем, что видит, старается запечатлеть получаемое извне не как

статистик, а как художник, не только в записной книжке, но и в сердце. И все впечатления, страсти, наслаждения, все то, чем другие живут для себя, превращается у него в материал для творчества. Событийный зачин предоставляет прекрасную возможность для высказывания студента и служит превосходным средством творческого диалога между молодым поколением и их наставниками-педагогами, что, безусловно, важно в деле студийного, театрального строительства. К. С. Станиславский неоднократно отмечал, что для того, чтобы создать искусство и изображать на сцене «жизнь человеческого духа», необходимо не только изучать эту жизнь, но и непосредственно соприкасаться с ней во всех ее проявлениях, когда, где и как только возможно. Без этого наше творчество будет «сохнуть», вырождаясь в штампы, как говорил К. С. Станиславский.

М. О. Кнебель утверждала: «Дар сочувствия — дар художника». Искусственное отграничение студентов от окружающей жизни с ее проблемами, радостью, болью, как правило, приносит только вред, притупляет наблюдательность, способность сопереживать, и в конце концов будущий артист будет отторгнут театром. Как писал К. Станиславский, становится актуальным вопрос о запасах нашей эмоциональной памяти. Эти запасы должны беспрерывно пополняться.

Как же добиться этого? Где искать необходимый творческий материал? Таковыми в первую очередь являются наши впечатления, чувствования, переживания. Их мы черпаем как из действительности, так и из воображаемой жизни, воспоминаний, книг, искусства, науки и знаний, путешествий, музеев и главным образом из общения с людьми.

«Воображаемая жизнь» позволяет очертить третью группу «зачинов», пожалуй, самую интересную и противоречивую, в которой неограниченная никакими рамками фантазия студентов наиболее полно реализуется. Назовем эту группу *художественными* зачинами. Появление подобного «зачина» в студийной работе, как правило, явление заметное и всех волнующее. Художественный «зачин» обязательно становится предметом горячих дискуссий, он неоднозначно оценивается как студентами, так и педагогами. Конечно, фантазия студентов способна привести группу к ненужному, отвлекающему от цели и задач обучения результату. Но в то же время может послужить поводом для открытия в будущих актерах новых талантов и способностей. К этой группе зачинов можно отнести зачины-пантомимы, зачины-танцы, пластические эксперименты, зачины-клоунады и наконец музыкальные зачины, которые и являются предметом нашего исследования.

Прежде чем перейти к теме музыкального зачина, следует остановиться на значении и важности музыки в обучении студентов. Кроме

специальных предметов, развивающих музыкальные способности студентов театрального института: музыкальная грамота, вокальный ансамбль, индивидуальный вокал (а иногда прогрессивные педагоги приглашают на курсы драматических артистов и «узких» специалистов-музыкантов для обучения студентов игре на различных музыкальных инструментах), в рамках которых происходит непосредственная встреча с прекрасным и волшебным миром музыки, предмет актерского мастерства также немыслим без присутствия музыки. С первых дней обучения гитара и фортепьяно становятся верными спутниками и помощниками будущего артиста. Как доказывает практика, любой зачин — тематический, событийный, тем более художественный — заканчивается групповой коллективной песней. Назовем ее *зачинной* песней. Как правило, зачинная песня, завершающая зачин, несет смысловую нагрузку. В тексте песни студенты высказываются, обобщают смысл зачина. Однако зачинная песня таит в себе определенную опасность.

Рассмотрим пример — зачин «Источник».

Сочинен студентами в первом семестре и относится к тематическим зачинам, то есть вниманию педагогов предлагаются элементы тренинга на память физических действий и физических ощущений. Жара, пустыня, палящее солнце, песчаная буря. Группа изможденных, выбившихся из сил путешественников с трудом ползком пересекает раскаленный песок в поисках источника жизни — воды. Самый обессиленный из путешественников выпивает последний глоток влаги из воображаемой бутылки. Силы на исходе, песок залепляет глаза, рот, уши. Помощи ждать неоткуда, ситуация безвыходная. Кто-то украдкой смахивает слезы. Наступает отчаянный момент прощания с жизнью. Буря утихает. Один из путешественников сквозь ослабевшие вихри вдруг распознает заваленный камнями старый источник. Увлекая за собой потерявших надежду людей, мужчина направляется к нему. Появившаяся возможность спасения придает силы, и начинается работа по растаскиванию камней и разгребанию песка. Однако все усилия бесплодны. Воды нет. Большинство опускают руки, но кто-то, уже потеряв рассудок, продолжает копать. И вдруг их руки чувствуют сырой песок. Вновь затеплилась надежда, и путешественники с утроенной силой набрасываются на полузасыпанный источник. Упорство вознаграждено! Из-под земли ударила струя живительной влаги. Люди спасены. Заканчивается действие зачинной песней, в которой студенты, используя тему зачина как повод и уже отстранившись от своих персонажей, поют о стойкости, силе духа и вере в лучший исход как необходимых качествах студента — будущего артиста. Анализируя этот пример, можно выделить три части зачина.



Первая часть — индивидуальная, то есть центром внимания каждого студента является он сам, его борьба за жизнь, его страх и отчаяние.

Вторая часть — коллективная, где студенты заняты общим делом, их связывает достижение общей цели. Необходимость общения с партнерами (хотя и бессловесного) определяет более сложный круг задач для студента. Событие, общее для всех (например, появление воды), обуславливает общее дыхание группы, общую смену темпоритма, что на первых порах обучения, безусловно, важно, так как в индивидуальном проявлении студент еще зажат и робок, коллективная энергия помогает раскрепощению.

И наконец, третья часть зачинной песни — музыкальная, ставящая важную проблему, которую нам предстоит решить. Предложенный студентами вариант песни — «резюме», когда исполнители уже не персонажи сыгранной истории, а «люди театра», наши современники, — конечно же, имеет право на существование. Однако очевидны «потери» зачина, так как песня выглядит как отдельный номер, не вытекающий из сыгранного ранее. Но ведь только тогда, когда финальная песня зачина есть результат не только смысловой, но и эмоциональный, когда нерв, напряжение, достигнутая «температура» игры выплескиваются в пении, когда зачинная песня — не выраженная идея зачина словами под музыку, а необходимая его часть, тогда можно считать, по моему мнению, смысл и идею зачина полностью реализованными. Конечно, достичь этого очень трудно. Момент перехода от истории к песне представляется наиболее тонким, деликатным и, безусловно, сложным. И поэтому по тому, насколько группа способна, почувствовав общее дыхание, общий ритм существования, войти в музыкальную часть зачина, запеть, музыкально «задышать», можно судить о сыгранности курса, способности со-творить, со-трудничать. Зачастую именно в песне, венчающей зачин, впервые звучит слово, текст. А это, в свою очередь, определяет для студентов новый круг задач, к решению которых, особенно на первых порах, они еще не готовы. «Ни одного звука на сцене не должно быть вне смысла, — писал К. С. Станиславский, — на подмостках слово должно возбуждать в артисте, в его партнерах, а через них и в зрителе всевозможные чувствования, хотения, мысли, внутренние стремления, внутренние образы воображения, зрительные, слуховые и другие ощущения пяти чувств». Действительно, зачинная песня — уникальное поле для деятельности во всех направлениях актерских умений: пения, партнерства в музыке, речевой подготовке и, наконец, главного элемента профессии — действия в событии. Вот почему зачинная песня требует пристального внимания театральных педагогов.

Под музыкальным зачином, как правило, подразумевается песня, одна из разновидностей художественного зачина, то есть за основу сюжета берется сочиненная самими студентами песня с привлечением музыкальных инструментов — театрализованный вариант музыкального клипа.

Хочется сказать несколько слов об аккомпанирующих и солирующих музыкальных инструментах. Выбор «звучащих» неограничен — это, кроме традиционных (наиболее часто используются фортепьяно и гитара) и музыкальных инструментов, нечасто используемых: духовых (трубы, саксофоны, флейты, свирели и др.), гармоник, баянов, аккордеонов, скрипок, всевозможные «хитрости» студентов: стиральные доски, наполненные разным количеством воды бутылки, «поющие» пилы, расчески, валдайские и другие колокольчики, детские погремушки и даже застёжки-молнии! Как правило, студенты с огромным интересом и азартом занимаются поиском все новых вариантов извлечения звуков, что, безусловно, способствует развитию одного из важнейших качеств артиста — найти в привычном неожиданное и новое.

Музыкальный зачин ставит перед автором много задач: сочинение музыки и текста, поиск приема и изобразительных средств, обеспечение минимальным реквизитом, проба костюмировать участников зачина. Иногда увлеченность внешним эффектом, к сожалению, уводит авторов от главной цели — точной и интересной трансляции смысла произведения. Одна из самых характерных ошибок в музыкальных зачинах — увлечение несодержательным юмором, желание расслабиться и повеселить педагогов. Надо помнить, что зачин не должен развлекать, смешить, хотя он может быть веселым, даже смешным.

Приведем пример музыкального зачина «Дворник» (на известные стихи Д. Хармса). Смысл стихотворения заключается в незыблемости человеческой мещанской пошлости дворника — символа узколобого обывателя:

А дворник с черными усами  
Стоит всю ночь под воротами  
И чешет грязными руками  
Под грязной шапкой свой затылок.  
И в окнах слышен крик веселый,  
И топот ног, и звон бутылок...

День сменяет ночь, меняются времена года, рождаются и умирают люди, чередуются поколения, но никакие катаклизмы не способны изменить жизнь и поведение «дворника». Так же, как всегда, «дворник сто-

ит под воротами!» Студентами II курса была сочинена музыка в современном стиле свинг, оркестр состоял из фортепьяно, двух саксофонов и «гремелок». Педагоги присутствовали в абсолютно пустой аудитории, где лишь изредка свистел ветер и раздавались загадочные перешептывания. Мелодия возникала за пределами аудитории, усиливаясь по мере приближения студентов к сценической площадке. И вот на площадке появлялись «духи времени» — загадочно костюмированные и загримированные студенты. Постепенно музыкальная какофония выстраивается в ритмичный свинг. «Духи времени» двигаются по кругу, каждый в своей пластике, что, по мнению авторов зачина, символизирует вечное, непрерывающееся движение Вселенной, течение времени. «Духи времени» замечают в центре круга нечто микроскопическое и с интересом начинают рассматривать. Это «дворник» — главное действующее лицо песни. Он настолько ничтожен в своей приземленности, что требуется большое напряжение, чтобы рассмотреть его, понять его «клоповью» сущность. Результатом анализа и становится начинающаяся песня. По одному-два слова, уступая друг другу инициативу, организуясь то в дуэты, то в трио, повествуют «духи времени» эту историю. В финале песни звучит весь хор студентов. Музыкальный «фокус» состоит в том, что затаенно, чуть слышно начинающаяся песня превращается в разгульный, отчаянный хор условных, ирреальных существ, искренне сочувствующих печальной судьбе человеческого рода.

Как было отмечено ранее, «зачины» подобного рода, не ограниченные какими-либо рамками, тем не менее, ставят перед студентами необходимость решить целый ряд художественных и организационных задач. И решение их, безусловно, приносит огромную пользу в процессе формирования актера-творца, открывающего в себе новые возможности, смело и активно входящего в мир театрального искусства. М. Чехов настаивал на том, что активность имеет объединяющую силу, помогает вступать в общение с партнерами и побуждает к коллективному творчеству.

Наконец, важным элементом работы с зачинами являются педагогические замечания, которые в силу специфики требуют максимального такта и деликатности. Ведь студент, преодолев естественную робость, отважился показать свое сценическое сочинение, приоткрыл часть своей души, поделился своим мировоззрением, эстетическим взглядом на театр, искусство вообще.

Надо помнить, что всякий артист, начинающий или состоявшийся, имеет право на ошибку. Точно и проникательно сформулировал свой взгляд на театральную педагогику З. Я. Корогодский, который писал,

что творчество, в том числе театральная педагогика, богато не столько правилами, сколько многообразием исключений.

Зачин к уроку актерского мастерства в целом и музыкальный зачин в частности, преследующий цель настроить студентов на творческое самочувствие, помочь отвлечься от будничных забот, «первая нота» начинающегося неповторимого творческого дня — необходимая и интереснейшая часть системы образования будущего актера.

**Т. Ю. Чарская,**

*доцент кафедры режиссуры и актерского искусства,  
заслуженная артистка РФ*

#### **О НЕОБХОДИМОСТИ ПРЕДМЕТА «ГИГИЕНА ГОЛОСА» ДЛЯ СТУДЕНТОВ АКТЕРСКОЙ ПРОФЕССИИ**

Работая в классе сольного пения на кафедре режиссуры и актерского искусства, я часто слышу жалобы студентов на проблемы с голосом: осиплость, усталость, вялость. Я рекомендую им сходить к врачу-фониатру. Однако, проанализировав предыдущий опыт, я пришла к выводу, что проблема этих жалоб не медицинская. Понятие «гигиена голоса» знакомо всем студентам-вокалистам, начиная с музыкального колледжа и заканчивая консерваторией. На первых курсах их знакомят с правилами ухода за голосом и его сохранения. К сожалению, студентов актерской профессии этому не учат, хотя, на мой взгляд, нагрузка на голосовые связки у них не меньше, а подчас и больше.

Каждый, кто профессионально эксплуатирует свой голосовой аппарат, обязан иметь элементарные знания о гигиене голоса и режиме профессиональной работы. Это составная часть профессиональной культуры, включающая и элементарные медицинские знания (меры предосторожности и первой доврачебной помощи). Часто студенты обращаются с просьбой о помощи в быстром восстановлении голоса. Поэтому они должны знать правила и рекомендации для профессиональной голосовой деятельности, как и рекомендации по закаливанию организма, укреплению голосового аппарата, при распространенных заболеваниях, имеющих отношение к голосовому аппарату. Достаточно часто студент, обладая хорошим здоровьем, прекрасными голосовыми данными, но при этом нарушая правила гигиены голоса, не соблюдая дисциплину или имея низкий уровень культуры, утрачивает лучшие качества голоса и не достигает мастерства и высокого профессионализма.

Итак, гигиена голоса — это область науки, которая, помимо медицинских, лечебных функций голосового аппарата, занимается:

- 1) изучением причин, вызывающих «неполадки» в голосовом аппарате, особенно при его профессиональном использовании;
- 2) выявлением возможностей избежать голосовых расстройств и заболеваний (путем детального анализа жизненных ситуаций, после или при которых возникают расстройства голосового аппарата);
- 3) составлением и формулированием законов, правил и норм профессионального голосового поведения и режима, соблюдение которых обеспечивает сохранение здорового голосового аппарата.

Голос человека является уникальным природным феноменом, который до конца не изучен. *Важно, чтобы педагоги, занимающиеся постановкой голоса, как речевого, так и вокального, имели представление о базисных составляющих: анатомии органов голосообразования, их физиологии и гигиене голоса, так как постановка голоса не может осуществляться без точного понимания происходящих при этом процессов.*

В процессе пения, например, участвуют различные области (мышечная, эмоциональная, интеллектуальная, слуховая и т. д.). Перенапряжение одной из них отрицательно сказывается на звучании голоса, а в некоторых случаях ведет к его потере. Поэтому важными являются вопросы о правильной организации учебного и жизненного режима студента, о строгих гигиенических правилах.

*Гигиена голоса* входит в большой раздел фониатрии и отоларингологии, объединяющий весь спектр профессиональных мероприятий для сохранения и укрепления голосовых функций, а для актеров и вокалистов является сводом правил, касающихся их образа жизни.

Приведем некоторые правила гигиены голоса.

1. Голосовой аппарат — живой музыкальный инструмент, который есть внутри человека. Значит, все процессы, происходящие в организме человека, влияют на его состояние. Для голоса вредны явления утомляемости организма (недосыпание, недоедание, курение), особенно на первых курсах обучения. Это должно являться критерием для составления расписания занятий и режима дня студента.

2. Суммарное время, наговариваемое и напеваемое (имеются в виду проф. предметы), должно соответствовать санитарно-гигиеническим требованиям (2–3 ч). На основании Руководства по гигиенической оценке факторов рабочей среды и трудового процесса Р2.2.2006-05 определено, что для представителей речевых профессий оптимальной считается нагрузка на голосовой аппарат (суммарное количество часов, наговариваемых в неделю) до 15 ч (3 ч/д), допустимой — до 20 ч,

вредной первой степени — до 25 ч и вредной второй степени — более 25 ч. Понятно, что актерская профессия не предполагает такого бухгалтерского подхода к творческому процессу, и актеры, как и студенты, проводят большое количество времени в самостоятельных репетициях. Поэтому необходимо объяснять, что должны быть перерывы для отдыха голосовых связок.

3. Система в занятиях и репетициях. Выработка технических навыков возможна лишь при многократном повторении одних и тех же требований, поэтому занятия должны быть регулярными. Это чрезвычайно важный момент, особенно на вокальных уроках. От него зависит результат выработки рефлексов — основных механизмов деятельности нервной системы. Вокалисты используют термин «впевание» материала, на что нужно определенное время. Тренинг вырабатывает физическую выносливость и дает творческие и физические результаты, способствует уменьшению количества профессиональных заболеваний. Недостаточная, непостоянная тренировка ведет к быстрой утомляемости голосового аппарата. Разучивание нового материала, как речевого, так и вокального (особенно), представляет собой закрепление мышечных действий, связанных с построением звуковысотных интервалов, динамических оттенков. При этом организм всякий раз испытывает большую нагрузку по сравнению с повторением старого материала.

Следует научить студентов прислушиваться к своему организму, выявлять его возможности, уметь отличать «неполадки» в голосовом аппарате вследствие простуды от «неполадок», связанных с неправильным голосообразованием. Это ускорит обучение и предохранит от срывов. Важно научить студента организовать и распределять свои силы в день выступления. Известно, что публичные выступления требуют большой затраты физических и моральных сил. Каждый должен изучить себя, знать потребности своего организма, свои слабости.

К. С. Станиславский писал: «Быть не в голосе — какое это мученье для певца и для драматического артиста. Чувствовать, что звук не пошлет тебе, что он не долетает до зала, переполненного слушателями. Не иметь возможности высказать того, что ярко, глубоко и невидимо создает внутреннее творчество. Только сам артист знает об этих муках. Ему одному видно, что созрело в его душе, в горниле чувства, что и в каком виде выходит наружу в звуковой форме. Только он один может сравнить то, что зародилось у него в душе, с тем, что выявилось во вне, что и как передается голосом и словом...»

Многое нужно для того, чтобы студент сумел выразить посредством своего голосового аппарата и вынести на суд зрителя то, чему учился

в классах сольного пения и сценической речи, а голос звучал красиво, радуя полнотой красок. И немаловажной составляющей является соблюдение гигиены голоса.

В завершение я хотела бы привести слова известного итальянского педагога по вокалу Д. Лаури-Вольпи: «Пение — важнейшее проявление человеческой природы, потому что оно представляет собой выражение чувства, страстей, работы воображения, мыслей, тесно связанное с анатомической и духовной структурой человека. Но артистическое пение, как камерное, так и театральное, требует технических знаний, упражнений, метода и стиля, которые может дать только обучение. Недостаточно просто петь, нужно уметь петь, чтобы служить искусству и сохранить голос...»

**Т. А. Шуклина,**

*старший преподаватель кафедры режиссуры и актерского искусства СПбГУП,  
актриса «Театра поколений» (Санкт-Петербург)*

#### **СПОСОБЫ ВЫСТРАИВАНИЯ ДИАЛОГА СО СТУДЕНТАМИ I КУРСА ТВОРЧЕСКОЙ СПЕЦИАЛЬНОСТИ С ОПОРОЙ НА ЗАКОНОМЕРНОСТИ ПСИХИЧЕСКОГО РАЗВИТИЯ ПОДРОСТКА**

Студент I курса. Кто он — взрослый или еще ребенок? Как выстроить взаимоотношения со студентами творческой специальности, будущими актерами и режиссерами, которые переживают кризис подросткового возраста?

Изучая этот вопрос, я обратилась к трудам Льва Семеновича Выготского (1896–1934) — выдающегося ученого, мыслителя, классика отечественной психологии. Его наследие огромно (более 270 работ), а идеи неисчерпаемы, оригинальны и до сих пор актуальны. Он оказал огромное влияние на развитие отечественной и мировой психологии.

Педагог — тот же психолог. Осознавая особенность индивидуальности, пришедшей на курс, можно сформировать правильные, нужные условия существования, работая как в команде, так и с каждым учеником отдельно. Стадию возрастного кризиса подростка Л. С. Выготский определяет с 15 до 17 лет, называя этот период ранней юностью. При этом замечает, «что развитие идет, не останавливаясь, не ускоряясь и не замедляясь, поэтому четких границ, отделяющих один этап развития от другого, не существует».

Кризис подросткового возраста значительно отличается от кризисов младших возрастов. Он представляется нам самым острым и длительным по сравнению со всеми возрастными кризисами, знаменующими переломные этапы в онтогенетическом формировании личности ребенка. По существу, весь подростковый возраст является затяжным периодом от детства к зрелости. В течение этого периода ломаются и перестраиваются все прежние отношения ребенка к миру и самому себе, развиваются процессы самосознания и самоопределения, формирующие в конечном счете ту жизненную позицию, с которой школьник начинает самостоятельную жизнь. Подростковый возраст — 15–17 лет — часто называют периодом ранней юности.

Очевидно, что развитие и восприятие у каждого подростка индивидуальны, это проявляется и в обучении: одним знания и умения даются быстрее, эффективнее, а другим — медленнее. Но вдруг тот, кто находился в «последних рядах», может вырваться вперед и по окончании обучения профессии показать большой положительный результат.

При этом нужно помнить, что при поступлении на творческую специальность может быть возрастное ограничение — до 25 лет на актерский курс, и без ограничений — на актерско-режиссерский. Поэтому группа слушателей-студийцев может быть смешанной по возрасту, что тоже формирует особую атмосферу на курсе. Зачастую старшие по возрасту становятся лидерами, берут на себя инициативу. Хотя происходит и обратное.

Итак, перед нами 16–17-летние подростки, пришедшие на I курс и находящиеся в возрастном кризисе.

Термин «возрастные кризисы» был введен Выготским около ста лет назад. Возрастные кризисы ученый определял как целостное изменение личности человека, регулярно возникающее при смене стабильных периодов, и рассматривал их в качестве критериев возрастной периодизации, характерных для конкретного этапа развития. Кризис — переломный этап развития, происходит на стыке двух возрастов. Именно в этот период молодой человек мыслит о себе не как о ребенке; начинает чувствовать себя взрослым, стремится быть взрослым, отвергает свою принадлежность к детям, но у него еще нет ощущения подлинной, полноценной взрослости, зато есть огромная потребность в признании его взрослости окружающими.

Действительно, на I курсе, особенно в первом семестре обучения, мы, педагоги, встречаем не детей, а как бы «взрослых» — это очень тонкий момент, потому что личность подростка уязвима. Желание проявить свои способности, подчеркнуть своим видом факт поступления



на курс означает для них: «Я уже артист». Это сбивает ориентиры, которые должны быть направлены на овладение профессией с первых дней нахождения в мастерской. Учитывая особенности этого возраста, педагог должен строить диалог со студентом на принципах равенства и преемственности театральной традиции.

В общении со сверстниками формируется основное новообразование подросткового возраста — самосознание или, другими словами, социальное сознание, перенесенное внутрь. По Л. С. Выготскому, это и есть самосознание. Сознание означает совместное знание. Это знание в системе отношений. А самосознание — это общественное знание, перенесенное во внутренний план мышления. Контролирование своего поведения, проектирование на его основе моральных норм — это и есть личность. В то же время развивающиеся процессы самосознания и самоопределения приводят в конечном счете к той жизненной позиции, с которой подросток-школьник начинает свою самостоятельную жизнь. Именно в мотивационной сфере находится главное новообразование переходного возраста. «Я хочу стать артистом». Почему? На этот вопрос сознательно сразу ответят немногие, а большинство — спустя годы.

Еще одно новообразование, возникающее в конце переходного периода, психолог Л. И. Божович назвала самоопределением. Главный признак этого явления — потребность юноши (или девушки) занять внутреннюю позицию взрослого человека, осознать себя в качестве члена общества, определить себя в мире, то есть понять себя и свои возможности наряду с пониманием своего места и назначения в жизни. Иллюстрацией этого тезиса может стать то, как на вступительных экзаменах с абитуриентами поступали педагоги по актерскому искусству. Они провоцировали нас, пытались вызвать эмоции, в том числе и негативные: страх, непонимание происходящего. А позже, уже на первых встречах, консультациях, они убедительно и настоятельно рассказывали нам о сложности профессии, тяжелом и утомительном репетиционном труде, отсутствии свободного времени и личной жизни у тех, кто хочет стать служителем сцены. Происходило прояснение (у кого-то сразу, у кого-то позже), связанное с взрослением и самоопределением. Конечно, не все остаются в профессии, только те, кто «заражен» искусством.

Следует особо отметить, что в подростковом возрасте процесс формирования личности не завершается. Весь этот период связан со значительной перестройкой ранее сложившихся психологических структур и возникновением новых, которые с этого момента лишь начинают развитие. Однако здесь ведущими будут закономерности уже не возрастные, а связанные с индивидуальным формированием психики человека.

*Каковы способы выстраивания диалога со студентами творческой специальности?* Во-первых, ученикам предоставляется право распределить обязанности на курсе, иначе говоря, самоуправление. Это подтверждают слова З. Я. Корогодского: «Принцип самоуправления на курсе способствует развитию общественной активности и творческой самостоятельности каждого. С самого начала занятий выбирается совет курса и староста. Староста и совет курса многие организационные и творческие вопросы решают самостоятельно, безусловно, согласуя свои планы и решения с руководителем курса. Кроме того, каждый на курсе обязательно получает действительно нужное коллективу дело». Тем самым ученикам демонстрируется весомость их деятельности и значимость процесса, а значит, уважительное отношение к делу, к ним самим!

Во-вторых, ученики получают побуждение к самобразованию и идентификации личности, мотивировку целей и задач на начальном этапе вхождения в профессию.

Несмотря на сложности адаптации первокурсников в новом коллективе, а также возрастные кризисы, педагогический метод направлен на воспитание творческой сознательности, самостоятельности коллектива и каждой индивидуальности в целом.

**Е. Л. Колпакова,**

*преподаватель кафедры режиссуры и актерского искусства,  
аспирантка кафедры искусствоведения СПбГУП*

### **СИНТЕЗ ВИЗУАЛЬНЫХ ИСКУССТВ НА ПРИМЕРЕ ТЕАТРА, КИНЕМАТОГРАФА И ХОРЕОГРАФИИ**

Понятие «синтез искусств» приобрело особенную актуальность на рубеже XIX и XX веков — периода, художественные явления которого были подробно проанализированы в работе Г. Ю. Стернина<sup>1</sup>. Эта эпоха отмечена художественными опытами соединения различных искусств, влияния разных видов искусства друг на друга (театр, кинематограф, танец, музыка, литература) и, как результат, появлением смешанных жанров.

Анализируя современное художественное творчество, мы говорим о широко репрезентируемом синтезе близких по своей природе визуальных искусств. При современном развитии технических возможностей

<sup>1</sup> Стернин Г. Ю. Художественная жизнь России на рубеже XIX и XX веков. М. : Искусство, 1970.

творчества, включении мультимедийных средств объединение различных видов искусства выходит на новый уровень развития. Сегодня синтез актуален и для театральной педагогики, так как квалификация «Артист драматического театра и кино» предполагает обучение специалиста широкого профиля, владеющего навыками целого ряда искусств, помогающими в его профессии.

Одну из ярких разновидностей синтеза искусств, также изучаемых студентами-актерами и режиссерами, — хореографии и кинематографа — можно считать подтверждением проявления многозначности в современном искусстве. Синтез осуществляется в визуальных искусствах (в данном случае в кинематографе и хореографическом искусстве) на основе объединяющего признака активности, движения (в кино движение актуализируется через монтаж, в танце — через жест), через использование естественного языка (речи) наравне с вторичными языками (тело, движение, кадр).

Семиотический аспект синтеза хореографии и кинематографа заключается в том, что для него характерно расширение семантики понятий «текст» и «тело»: текст не есть только система вербальных знаков, тело не есть только физиологически детерминированная система. Традиционно театр, танец считают пространственным искусством, творящим здесь и сейчас, а кинематограф классифицируют как пространственно-временное искусство, предполагающее синтез зрительных и слуховых восприятий, протяженных во времени.

Ю. Лотман выделил три типа «выразительного» в кино: изобразительное, словесное и музыкальное (звуковое) кино в соответствии с доминированием тех или иных форм<sup>1</sup>. В целом кинематограф оперирует двумя системами условностей: художественного языка данного искусства (оптические эффекты, взаимодействие звуковых и зрительных рядов) и общекультурных знаковых систем (иконологические коды, коды восприятия).

Визуализация в кинематографе характеризует состояние изображаемого объекта как внешне или внутренне подвижного и способного репрезентовать новые смыслы в зависимости от смены контекста. Кадр — основная дифференцирующая единица киноязыка, основной носитель значения. Более крупная и более значимая структура — *сема* — это элементарная повествовательная структура, представляющая собой динамический нарративный текст, осуществляемый средствами зримых иконолических знаков (Ю. Лотман)<sup>2</sup>. Единицу, которая, подобно *семе*, являет

<sup>1</sup> Лотман Ю. М. и тартуско-московская школа. М. : Гнозис, 1994. С. 60.

<sup>2</sup> Там же. С. 72.

собой фразовое единство, но функционально организует нарративные линии (дискурсы) в определенные отношения планов, можно обозначить термином «*большая синтагма*»<sup>1</sup>.

Обращаясь к хореографическому (и к театральному в целом) искусству, средством выразительности которого является движение и для которого значима категория телесности, мы опираемся на понимание тела как материала, движения человеческого тела — как языка танца. Будучи не означающим, а означаемым, тело наделяется способностью мыслить и порождать смыслы.

Опираясь на идеи структурализма, мы называем пластическим текстом моделирующую конструкцию, строящуюся по законам выразительности танцевального искусства, где выразительной способностью обладает тело, подчиняющееся ритму. Современное театроведение и художественная практика отвергают понимание тела как «промежуточной инстанции», его роль посредника, ретранслятора определенных идей. Тело — это «справочный материал», отсылающий к себе самому как к смыслопорождающему началу. В процессе означивания материал-тело «формотворит» из себя, своего опыта окультуривания самого себя, из своих смысловых инвариантов в искусстве. Тело предоставляет возможные варианты для осуществления смысла: с одной стороны, «присутствие» тела на сцене обеспечивает реализацию «живого акта», а с другой — «образ тела» как объективное представление телесной схемы позволяет овладеть пространством, где создается зрительный образ.

При формировании знака важно сходство с его моделью, в этом смысле визуальный знак является идеографическим, так как внешний вид изображаемого предмета повторяется в изображающем. Соответственно знак рождается по этапам, имеющим семиотическую мотивацию.

Уровень знака для пластического текста определяется выделением па (pas) и поз как первичных знаковых структур. В каждой танцевальной системе (классического танца, танца модерн, характерного или бального) существуют традиционно закрепленные знаки. Дальнейшее структурирование текста — «сгущение» смысла — происходит на речевом уровне (театр, кино). Вычленив единицы данного уровня пластического текста, мы пользуемся понятием жеста. Телодвижение и есть фигура, которая формируется на этапе второго членения или структурирования. В пластическом тексте это комбинации па и поз, то есть знаков, в соответствии с ритмом.

Хореографические включения в кинематографе являются решением художественно-образного основания текстов обоих визуальных ви-

<sup>1</sup> Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. М. : Наука, 1989. С. 35.

дов искусства — и кинематографа, и хореографического искусства. Соответственно дефиниции хореографии и кинематографа и основанный на движении синтез искусств включают категорию визуализации движения как одну из доминирующих в художественном творчестве XX века. Синтез искусств (в данном случае кинематографа и хореографии) актуализируется в совместном творческом воплощении, являющемся подлинным художественным феноменом, особенно при условии использования классического литературного текста (фильмы-балеты, такие как «Анна Каренина», «Кармен», «Пигмалион» и др.).

Ярчайший пример взаимной корреляции движения и тела — творчество театрального режиссера, педагога и теоретика театрального искусства второй половины XX века Ежи Гротовского, сводящего воедино метафизическое познание мира частного человека и творческий рост актера в едином акте обнажения перед зрителем «видимого потока духовных импульсов» в пространстве театра. По его мысли, движение-импульс преобразуется в движение-знак, будучи закрепленным в сознании актера и воспроизведенным в присутствии зрителей. Поэтому жест является завершением, результатом импульса, который родился и вышел «из недр тела»<sup>1</sup>. Мы видим в этой тенденции два аспекта: во-первых, театральное действие, будучи текстом, в широком понимании этого слова телесно базируется на телесной выразительности, поэтому смыслы действительно движутся «из недр телесности»; во-вторых, телесность и импульс (как движение) непосредственно связаны, являются сутью познания. Отсюда вытекает возможность соотнести дефиницию движения с дефинициями тела (как важнейшего материала в театре, танце, а затем в кино), текста и порожденного движением смысла.

**А. Е. Берегулина,**

*старший преподаватель кафедры режиссуры и актерского искусства СПбГУП*

### **АКТУАЛИЗАЦИЯ ВОСПИТАНИЯ РИТМИЧНОСТИ АКТЕРА НА УРОКАХ СЦЕНИЧЕСКОГО ДВИЖЕНИЯ В РАМКАХ ШКОЛЫ З. Я. КОРОГОДСКОГО**

Последние годы многое из того, что воспринималось студентами на веру — как данность в вопросе воспитания актера теми или иными способами, подвергается сомнению. И все чаще для того, чтобы быть убедительным в педагогическом процессе, надеяться на внимание

<sup>1</sup> Гротовский Е. От Бедного театра к искусству-проводнику : сб. ст. М., 2003. С. 116.

и тщательное исполнение работы студентами, приходится заново переосмысливать и объяснять, зачем, каким образом, как часто и для чего новым студентам — будущим актерам необходим каждый из разделов сценического движения в их дальнейшей работе. И раздел ритмики в сценическом движении — не исключение. Этот предмет обычно преподается на I курсе, и часто студенты, еще не вникшие в тонкости профессии, относятся к нему с долей пренебрежения. Ритмика кажется им элементарной и необязательной в процессе обучения. И только в работе над спектаклем или, что еще хуже, к концу обучения возникает понимание ее необходимости. К сожалению, часто время уже упущено. «Кто придет в театр, какой артист продолжит его жизнь — зависит от того, кого и как мы подготовим себе на смену. Школа и театр неделимы. Они — единая система»<sup>1</sup>.

Любое явление, которое повторяется хотя бы дважды, ритмично. Даже в том случае, когда мы говорим об аритмичности. Аритмичностью мы называем несовпадение с уже существующим ритмом или невозможность совпадения.

Врожденное умение попадать в уже существующий ритм встречается довольно часто, так как ритм легко подчиняет и даже является одним из способов управления толпой, существования в толпе и «втягивания» в массовые процессы. Однако ежегодно приходят обучаться студенты, не только не обладающие выраженной ритмичностью, но и, более того, производящие впечатление не слышащих и не воспроизводящих заданный ритм. Возможно, слишком громок их собственный внутренний ритм, отсутствует координация между ухом и телом, имеется трудность удержания внимания. Вероятно, имеют место все эти проблемы, однако во всех случаях удастся (если не полностью, то по большей части) наладить ритмичность у каждого студента-актера.

Ритмичность, умение переключаться из ритма в ритм, длительно поддерживать его крайне важны для актера в будущем. Если это осознается педагогом, то будет передано и студенту. И процесс обучения приобретет новую осмысленность и силу мотивированного действия.

И дело не только в очевидных аспектах — необходимость быть ритмичным в танце и пении, хотя и этого было бы достаточно! Как часто встречаются профессиональные артисты, которые отказываются обогащать свою работу в спектакле, так как их затрудняет не столько сложность выполнения танцевальных па, сколько сама возможность попасть в ритмический музыкальный рисунок. Обучение актерской профессии призвано дать будущему профессионалу возможность ру-

<sup>1</sup> Корогодский З. Я. Начало. СПб., 1996. С. 17.

ководить собой, всесторонне развить аппарат, которым и является сам актер.

Даже чувство общности, командности — это прежде всего существование и поддержание общего ритмического поля и на сцене, и за кулисами.

В последние годы понятие «командность» перестало ассоциироваться с серьезным репертуарным театром и ушло в студенческие и молодые коллективы. Но ведь именно такой театр и это понятие существовали в ТЮЗе времен З. Я. Корогодского, Большом драматическом театре им. Г. А. Товстоногова, Театре на Таганке времен Ю. П. Любимова. И именно театры-команды были лидерами театральной жизни. Не думаю, что умение существовать в общем ритме спектакля, команде умаляет индивидуальность актера, скорее наоборот — это усиливает действие на зрителя и улучшает процессы внутри спектакля. Настоящий профессионал может существовать как в команде — поддерживая ее темпоритм, так и самостоятельно — слушая свой собственный ритм.

Важно построение ритмического рисунка роли, так как каждое событие, поворот, действие есть переход из одного ритмического рисунка в другой. Мы редко это осознаем и вспоминаем лишь во время работы над ролью, хотя это значительно обогащает, а в дальнейшем и поддерживает уже созданный образ. Ритмический рисунок роли обычно наиболее близок и понятен студентам. «Что значит сидеть в ритме? Что значит думать в ритме?» — спрашивал Станиславский студийцев.

Крайне важна тема темпоритма всего спектакля. Как часто мы слышим, что вроде бы работа над спектаклем завершена, но не возникает чувство целого. Дыхание, нерв спектакля, пульсация его крови — то, что, помимо всех прочих составляющих, здесь и сейчас дает зрителю ощущение сиюминутности происходящего. И дело не только в понимании всей командой спектакля сверх-сверхзадачи. Очень во многом возникновение целого в спектакле диктуется проникнутостью его темпоритмом всех принимающих в нем участие — и режиссера, и актеров, и технических цехов.

«На практических занятиях в оперно-драматической студии К. С. Станиславский учил, что темпоритм может производить прямое и непосредственное воздействие на чувство актера. Он требовал, чтобы мы овладели им как одним из важных элементов актерского мастерства. Что же такое ритм? Физическая природа его определяется тем, что ритм есть движение материи, логически и пропорционально распределенной во времени и пространстве. Он присущ всем явлениям природы, движениям живых существ. Одно из важнейших проявлений ритма —

повторность элементов, мерность их чередования. На основе этой мерности складывается все многообразие ритмических соотношений»<sup>1</sup>.

И еще одна важнейшая сторона формирования ритмичности творческой личности, в нашем случае — актера. Ритм — это организующее, формирующее начало, то, что участвует в создании воли. Ритм — одно из проявлений формы, бесформенное не может быть организовано. А что такое работа актера над собой, над ролью, как не самоорганизация? То есть, налаживая координационные процессы между слухом и телом, мы формируем и волевую функцию человека.

3. Я. Корогодский говорил о четырех направлениях учебно-воспитательного процесса, любое научение должно включать все четыре направления.

«1. Формирование личности, способной к сознательному, систематическому, творческому труду, к самостоятельной работе над ролью, то есть пробуждение творца.

2. Тренинг внутренней психотехники — основных элементов актерского мастерства.

3. Развитие внешней техники актера, то есть транслирующих средств.

4. Овладение методикой работы над спектаклем и ролью»<sup>2</sup>.

Со времен Э. Жака-Далькроза, несмотря на обилие технологий нового поколения, так и не появилось ничего нового в технологии воспитания ритмичности. Мы все так же используем вслушивание, наблюдение, подключение, повторение и переключение.

Вслушивание — это неоднократное прослушивание произведений с простым и четким ритмическим рисунком. Одновременно с этим осуществляется ритмический разбор, когда происходит расчет длительностей и пауз.

Наблюдение — это рассматривание, изучение рисунка и его обсуждение, нахождение закономерностей, повторов и пр.

Подключение — это почти медитативный неторопливый постепенный вход в ритмический рисунок с непременным произнесением длительностей и их просчетом.

Повторение — ритмический рисунок понятен, он многократно повторяется и в повторении выучивается — становится автоматическим.

Переключение — перевод произносимого сначала в ритм в руках, потом в ногах и во все тело.

По сути, ритмичность — это умение услышать чужое дыхание и сделать его на определенное время своим.

<sup>1</sup> Новицкая Л. Н. Уроки вдохновения. Система Станиславского в действии. URL: <http://www.litmir.net/br/?b=135316>

<sup>2</sup> Корогодский З. Я. Указ. соч. С. 180–181.



Замечательны свойства ритма — они и объединяют в целое (как обобщающий штрих в рисунке) и одновременно обособляют, разграничивают реальность.

Тема ритмики в актерской школе, ее актуальность, безусловно, не раскрыты, а только заявлены в этой краткой статье. Отдельные аспекты было бы интересно исследовать, а не только наблюдать за ними и упоминать о них.

**К. В. Гусев,**

*старший преподаватель кафедры режиссуры и актерского искусства СПбГУП*

### **ВОЛЯ — ОДИН ИЗ ПРИЗНАКОВ ТАЛАНТА**

В связи с увеличением в театре и кино требований к «пластической выразительности» актера мы пытаемся понять, что это такое. Вспомним определение «пластической выразительности» — это умение использовать свои природные данные в сочетании с усвоенной в процессе обучения техникой. Это «умение» позволяет нам (актерам) вести не псевдоэмоциональное существование на сцене, а убедительное драматическое действие, подкрепленное грамотным отбором физических действий. Но сейчас речь идет не об отборе или выборе физических действий, хотелось бы понять, что нас подводит к этому отбору.

Итак, возьмем идеальную ситуацию: сразу после того, как прочитана пьеса и определена роль, у актера возникает стремление «делать» роль — именно оно ведет актера к конкретной цели, связанной в первую очередь с задачей роли и ее сквозным действием. Как только цель осознается, возникает желание достичь ее. И здесь мы крупнее начинаем отбирать детали, раскрывающие роль. Но это идеальная ситуация, потому что именно на моменте отбора обычно останавливаются многие актеры. Причина этого связана со слабой волей актера. «Воля есть совокупность взаимодействующих и дополняющих друг друга качеств, присущих сознанию человека. Стремление, желание, хотение, самостоятельность, инициативность, решительность, настойчивость, смелость, самообладание — все это и есть качества воли»<sup>1</sup>. Где возникает связь между волей и пластической выразительностью актера? На занятиях по сценическому движению, фехтованию, бою, акробатике, танцу. «Не меньшее значение имеет воля при участии в таком спектакле, когда действие и движения еще более связаны с переживаниями актера. Актеры должны ощущать свои движения, волю, эмоции

<sup>1</sup> Кох И. Э. Основы сценического движения. Л., 1970. Гл. 2. С. 21.

и мысли, чтобы воля заставляла делать те или иные движения... Движения внешне должны быть связаны с внутренними движениями эмоций»<sup>1</sup>. Следовательно, в первую очередь нужно воспитывать в себе именно волю, все ее качества.

Представим ситуацию, когда нужно выполнить сложный трюк, акробатический элемент, ударить своего партнера кулаком, ножом, при этом сделать все убедительно и согласно действию, происходящему на сцене! Как здесь обойтись без «волевого поступка», то есть без стремления, желания, решительности, смелости, самообладания? Вообще сложно представить актера, безвольно существующего на сцене. Огромное количество открытий и достижений в искусстве — не просто проявление таланта и ума, но и воли. «Подлинное творчество полно стремлений, исканий и связано с большим трудом».

**О. В. Большакова,**

*старший преподаватель кафедры режиссуры и актерского искусства СПбГУП*

#### **ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ ГОЛОСА И СЛУХА У НАЧИНАЮЩИХ АКТЕРОВ И РЕЖИССЕРОВ**

Голос — наиболее выразительный показатель эмоционального состояния души. Наш голос часто выдает то, что мы думаем и пытаемся скрыть. Голос, его тембр могут отражать внутреннее состояние. Обертонны голоса каждого человека абсолютно неповторимы.

Известно о воздействии тех или иных музыкальных инструментов на человека, но человеческий голос обладает самой высокой силой воздействия. Наша личность, психика, душа отражаются в интонациях.

В современном обществе голос часто является объектом запретов, ограничений, нельзя, например, говорить громко и эмоционально, нежелательно петь, если не умеешь. Но, как известно, чем больше человек подавляет свои чувства, тем сильнее они господствуют над ним.

Именно пение является средством выражения разных эмоций, отражением сущности человека, помогает раскрыть душу, самовыразиться, снять эмоциональное напряжение.

Чаще всего люди, никогда не занимавшиеся музыкой, пением, стесняются своего голоса. Им кажется, что их голос слабый, зажатый, «бесцветный» или вообще отсутствует.

<sup>1</sup> Кох И. Э. Основы сценического движения. С. 24.

«Душой» компании людей немusикальных профессий часто становятся их товарищи, относительно чисто поющие под гитару, потому что они более раскованны, раскрепощены, привыкли петь «на публику», а совсем не потому, что они поют правильно с точки зрения вокальной техники.

Но далеко не у всех студентов, поступивших на актерско-режиссерское отделение, есть даже такой опыт. Неслучайно на вступительных турах просят спеть несложную всем известную песню.

Преподаватель сольного пения, работающий с будущими режиссерами и драматическими актерами, часто сталкивается с проблемами, абсолютно неизвестными педагогам, работающим на музыкальных факультетах, куда берут только тех, кто имеет музыкальную подготовку и развитый музыкальный слух.

Обычно на индивидуальные вокальные занятия, которые начинаются на II курсе, приходят студенты, которых условно можно разделить на три группы.

Первая — это обычно 4–5 человек на курсе, которые имеют музыкальную подготовку, вокальные данные, хороший слух и даже опыт певческой работы, в основном в эстрадном жанре, но иногда хорошо поют романсы или увлекаются фольклором. Очень редко приходят студенты, которые занимались классическим вокалом, но не поступили на вокальный факультет, хотя имеют классический оперный голос и широкий диапазон.

Вторая группа — это студенты (их может быть половина или две трети курса), которые не имеют музыкальной подготовки, но в силу природных слуховых данных и в связи с этим — отсутствия зажимов, комплексов при пении поют чисто, приятным тембром, но на небольшом отрезке диапазона голоса. Они часто раньше пели в самодеятельности, под гитару в компании, и процесс пения не вызывает у них зажимов и скованности. Основной их проблемой является неразвитое певческое дыхание, но это устраняется уже на первом этапе работы при правильных занятиях дыхательными упражнениями.

Третья группа (самая сложная) — это студенты, никогда ранее не занимавшиеся пением, не имевшие никакого отношения к музыке и чаще всего без музыкального слуха. Такие студенты на занятиях по вокалу зажаты и скованны, что усугубляет их недостатки. Работа с такими студентами заставляет преподавателя применять разные психологические и физические приемы, направленные на раскрепощение и снятие различных мышечных зажимов. Надо убеждать студента в том, что так называемых «безголосых» людей не бывает.

Петь может каждый, кто захочет. Чаще всего, как показывает опыт работы, фальшивое пение — это результат отсутствия координации между слухом и голосом, скованности мышц шейного отдела, связанных с работой гортани.

Например, зажата нижняя челюсть и корень языка не позволяют открыть глотку и подключить грудной и головной резонаторы. Вся нагрузка ложится на голосовые связки, голос становится «непослушным», тембрально бесцветным, с небольшим, в пределах квинты, диапазоном. Дополнительная сложность заключается в том, что слух у таких людей не реагирует на тембр фортепианного звука. Воспроизводят мелодию они только с голоса педагога. К тому же такие студенты стесняются петь при своих поющих однокурсниках, а тем более при комиссии и зрителях на показах.

Для успешной работы в таких сложных, но частых случаях на уроках необходимо создавать творческую доброжелательную обстановку. Студент должен поверить в свои силы, понять, что музыкальный слух и голос можно и нужно воспитывать и тренировать.

На каждом уроке следует добиваться небольшого успеха, анализировать удачу, то, какие ощущения при пении привели к правильному результату. По возможности нужно объяснять студенту, даже хорошо и чисто поющему, работу его голосового аппарата, о которой студенты обычно не имеют представления.

Пение — сложный психофизический процесс, поэтому необходимо постоянно «подключать» эмоции студента, особенно положительные. В процессе поиска правильного звучания необходимо обращаться к помощи воображения, фантазии. Обычно условные представления помогают проникнуть в природу ощущений, возникших при правильном пении.

Например, для успешного «попадания» в головной резонатор нужны эмоции и соответственно мимика радостного удивления, внутреннего восторга. Для подключения грудного резонатора подходят эмоции обиды, стона, плача, жалобы. Использование различных эмоций раскрепощает студента, отвлекает от пристального вслушивания в звучание своего голоса. Студент перестает вмешиваться в работу своего голосового аппарата, «зацикливаться» на анализе фальшивой интонации, и голос начинает звучать свободнее и чище.

Неразвитый музыкальный слух у студентов-актеров часто сказывается и в работе над ролью. Такой студент плохо слышит интонацию партнера на сцене, плохо улавливает эмоции, ему сложно придать голосу нужную эмоциональную окраску. Ведь сценический диалог носит не только интеллектуальный, но и эмоциональный характер, кото-

рый отражается в борьбе интонаций в широком смысле: это и мелодика, и ритмика, и динамические оттенки, и тембровая окраска речи. Актеры с неразвитым слухом с трудом выходят из той тональности, в которой была произнесена предыдущая реплика партнера. Создаваемая монотонность снижает ритм сцены.

Для развития интонационного слуха К. С. Станиславский предлагал от подтекста идти непосредственно к интонации, минуя текст. Вначале текст осмысливается, а затем он временно устраняется. Тогда внимание концентрируется только на интонации. Так же при разучивании песни или романса студентам полезно отвлечься на время от слов и пропеть мелодию на какой-либо слог. При этом необходимо добиваться выразительности тембра, интонационной чистоты.

Важно донести до студента, что обучение пению — это длительный, поэтапный, постоянный процесс.

**Н. Л. Олейникова,**

*доцент кафедры режиссуры и актерского искусства СПбГУП,  
кандидат культурологии*

#### **О ДИСЦИПЛИНЕ «ТАНЕЦ» В СИСТЕМЕ ПОДГОТОВКИ АКТЕРОВ И РЕЖИССЕРОВ**

Психофизический аппарат до сих пор еще до конца не изучен наукой. Профессия актера является одной из сложнейших в творчестве, так как инструмент актера — он сам.

Наша задача — помочь студентам полностью овладеть мастерством, гармонично соединить душу и тело в проживании новой сценической жизни, радоваться, умирать, использовать всю палитру чувств, стать искренними и все-таки не «сжечь» себя.

Одно из важных звеньев в театральном обучении точно определено К. С. Станиславским — «внешнее и внутреннее психофизическое действие», без него не может быть актера.

Пластическое воспитание, танец для меня и, надеюсь, моих студентов — это обучение не только классическому экзерсису, историко-бытовому танцу, степу, характерному танцу и так далее, но и умению чувствовать себя в пространстве, ощущать смену точек, соединять внутреннее с внешним, понимать язык жеста.

Помочь студенту изучить себя, свое тело (его координацию, работу отдельных частей, ведущих центров), выработка мышечной памяти,

обучение пониманию логики зарождения движения и перехода от одного движения к другому — основная цель педагога.

Важно научить студентов технике релаксации, а также распознаванию внутренних сигналов тела, чувствовать импульсы движения.

Целый ряд упражнений строится на работе с собственной внутренней энергией, например «Игра с шаром энергии». С помощью этого упражнения студенты учатся без слов и видимых движений взаимодействовать с партнером и залом.

Танец как составляющая дисциплина цикла «Пластическое воспитание актера и режиссера» прививает танцевальные навыки. Система классического экзерсиса ставит своей задачей не подготовку студентов как профессиональных артистов балета, но создание «грамотного тела», формирование эстетических канонов, ощущение вертикального и горизонтального тонусов. Все эти элементы позволяют ощутить целостность своего тела и разнообразных фигурных движений.

Танец — неотъемлемая часть в системе подготовки будущих актеров и режиссеров драматического театра и кино. Неслучайно З. Я. Корогодский, перефразируя классика, любил говорить своим ученикам: «Коль правды нет в ногах, то нет ее и выше».

**Е. А. Ткачева,**

*доцент кафедры искусствоведения СПбГУП, кандидат искусствоведения*

**ПАРАДОКС О СТУДЕНТЕ-АКТЕРЕ  
И СПИСКЕ ОБЯЗАТЕЛЬНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ  
(Восприятие художественного текста  
современным студентом-актером)**

В то время, когда в вузовском образовании происходят серьезные изменения программ, методов обучения, возникают новые термины, например «интерактивные занятия», «кейс-стади», применяются новейшие мультимедийные технологии для улучшения восприятия материала курса студентом, в том числе студентом-актером, следует обозначить проблему, которая уже давно назрела, — как читает студент, обучающийся по театральной специальности.

Список обязательной к прочтению художественной литературы, в частности драматургии, для множества поколений студентов-актеров остается тяжелой «ношей». Но необходимость прочтения заданного количества драматургических произведений никогда не оспаривалась.

Знакомство с многообразием мировой классической драмы — это часть профессии, получаемой студентом. Вопросы «Когда нам это читать?» и «Можно прочитать только часть?», звучащие в основном на первых курсах, не новы и характерны для всех вузов, театральных по специализации или имеющих театральные кафедры. Но на сегодняшний день ситуация с нечитающим студентом-актером может обернуться катастрофой.

Направленный на получение исполнительских навыков, успешное освоение таких обязательных профессиональных дисциплин, как вокал, танец, речь, актерское и режиссерское мастерство, студент осознает их как необходимые и единственные для своего образования. Но он учится не в техникуме, а в вузе, где развитие интеллекта, начитанности, умения искать, анализировать и использовать информацию, полученную из научно-исследовательских работ и художественной литературы, классической и новейшей драматургии, также необходимо. Сегодняшний студент-актер этого не понимает, он не променяет час репетиции на час занятий в библиотеке, мотивируя свое поведение тем, что репетиция для него важнее, а пьесу он будет читать, когда получит роль в постановке.

Подобное отношение сказывается на культуре речи студента, его словарном запасе, памяти, умении связно излагать свою мысль в письменной форме (речь даже не об эссе и контрольных, а о плане ответа, записанном в экзаменационных листах), на воображении наконец. Интеллектуальное убожество, отсутствие опыта переживания, вызванного той или иной драмой, трагедией или комедией, неминуемо скажутся в его будущей профессиональной деятельности.

Безусловно, современный студент, «компьютерно» образованный, сталкивается с определенными проблемами, получая задание прочитать необходимое количество пьес.

1) Сложность достать нужную пьесу. Загруженность студента такова, что времени для чтения у него немного, и библиотеку он посещать не успевает. Остается вариант скачивания нужного текста из Интернета. Но по понятным причинам не все пьесы из довольно специфического списка редкой профессии «актер» там есть. Например, нет пьес «Коралл» и «Газ» Георга Кайзера, «Тереза Ракен» (пьесы, а не романа) и В. Озерова «Димитрий Донской»... И студент их больше нигде не ищет.

2) Отсутствие привычки к чтению. То, что говорит мастер курса, студенты читают, этим и ограничиваются. То, что «Моя жизнь в искусстве» — не единственная настольная книга актера, они не понимают.

3) Отсутствие привычки фиксировать свои мысли и ощущения в рабочих дневниках (по поводу прочитанной пьесы или книги,

а не переживания, связанные с заданием). Заставить записывать содержание, минимальный драматический анализ или действующих лиц можно только с помощью постоянного контроля и проверок.

4) Многих пьес, литературы современный студент просто не понимает. Если ему чужда проблема, не ясен конфликт или язык автора оказывается тяжелым, студент закрывает книгу и на экзамене объясняет это тем, что «стало скучно, и решил не читать». Непонятное оказывается чуждым и ненужным. Отсутствует побуждение понять, разобраться, полюбить. Только отдельный разбор некоторых пьес на занятиях, обсуждение их уникальности дают толчок к перечитыванию «Ревизора» и «Грозы», которые скрывают невидимые незаинтересованному читателю красоту, тайны и вопросы. Но невозможно разобрать на лекциях все пьесы. Самостоятельная же работа студента оставляет желать лучшего.

Выход, вероятно, можно видеть в ужесточении контроля над самостоятельной работой студента, еженедельной проверке рабочих дневников, что так замечательно реализовывалось на практике З. Я. Корогодским, в подключении к процессу знакомства с мировой и отечественной драматургией не только педагогов по истории литературы и театра, но и мастеров курса, побуждении к использованию прочитанного материала в этюдах, домашних заданиях, курсовых работах и т. п.



## **ПРОБЛЕМЫ СОЗДАНИЯ УЧЕБНОГО СПЕКТАКЛЯ В УСЛОВИЯХ СОВРЕМЕННОГО ГУМАНИТАРНОГО ВУЗА**

---

**Д. Н. Катыхева,**

*профессор кафедры искусствоведения СПбГУП,  
доктор искусствоведения, заслуженный деятель искусств РФ*

### **А. И. КАЦМАН — НАЧАЛО ПУТИ ВЫДАЮЩЕГОСЯ ТЕАТРАЛЬНОГО ПЕДАГОГА И РЕЖИССЕРА (1922–1989). ИЗ ЛИЧНОГО ОПЫТА**

Во всех публикациях о А. И. Кацмане, выдающемся педагоге и режиссере, описана в основном его деятельность в Ленинградском государственном институте театра, музыки и кинематографии (ЛГИТМиК, в прошлом — Ленинградский государственный театральный институт им. А. Н. Островского, ныне — Государственная академия театрального искусства). Положительно можно оценить факт публикации сборника статей «А. И. Кацман — театральный педагог. Воспоминания. Архивы» (СПб., 1994). В сборнике привлекает внимание статья В. М. Фильштинского, который за два года до смерти мастера пришел к нему на курс в качестве второго педагога, а затем выпускал его последний курс. Однако полемика с Кацманом, которая прослеживается в статье, вызывает у меня несогласие. Беру на себя смелость поспорить с В. Фильштинским, так как в течение десяти лет работала в мастерских, которые возглавлял А. И. Кацман в Высшей профсоюзной школе культуры (ВПШК), будучи вторым педагогом в мастерских Г. А. Товстоногова. Кацман начал с ним работать в 1958 году, а в вуз как педагог пришел после окончания актерского факультета в 1948 году. И только в 1970-х годах в ЛГИТМиКЕ он стал руководителем актерской мастерской, впоследствии знаменитой на всю страну. Его дипломные спектакли открыли профессиональных актеров, которые были востребованы ленинградскими театрами, как и его новации в области театральной педагогики и режиссуры.

На кафедру театрального искусства ВПШК Кацман пришел в начале 1960-х годов, когда ее возглавлял Дмитрий Иванович Тимофеев (1925–1995), заслуженный артист РСФСР, актер Александринского театра, окончивший Театральный институт (1950), в котором А. И. Кацман был педагогом. Д. Тимофеев прошел замечательный творческий путь —

от актера и директора театра в Челябинске до заведующего нашей кафедрой, а затем почти четверть века он возглавлял Ленконцерт как художественный руководитель, постановщик эстрадных программ и одновременно в течение десятилетия руководил кафедрой эстрады в ЛПИТМиК.

На кафедре ВПШК Д. Тимофеев собрал сильный преподавательский состав, пригласил режиссеров телевидения, театров. Он предложил Кацману возглавить режиссерскую мастерскую (выпускающую режиссеров зарубежных и российских народных театров), а мне — вести курсы не только по сценической речи, но и по художественному слову и литературному театру, а также курс для режиссеров по теории драмы. (Хочу заметить, что студенты нашей театральной кафедры, мои ученики, завоевывали дипломы лауреатов на многих общегородских и всесоюзных конкурсах чтецов: С. Голев — в Ленинграде, А. Распутин — малую золотую медаль на Всесоюзном Пушкинском конкурсе).

В бытность Дмитрия Ивановича художественным руководителем Ленконцерта он предоставил мне возможность ставить литературные программы и моноспектакли с профессиональными актерами Ленинграда и других городов.

Особенностью Д. И. Тимофеева как заведующего кафедрой театрального искусства было предоставление полной творческой свободы и поощрение положительных результатов в режиссерско-педагогической деятельности. А. И. Кацману он предоставил эту свободу в полном объеме.

Прежде всего Кацман свободно экспериментировал, отрабатывал свою методику преподавания актерского и режиссерского искусства. Мне посчастливилось творчески сотрудничать с Кацманом, присутствовать на его занятиях, обсуждать зачеты, экзамены его режиссерских мастерских, участвовать в качестве педагога в репетициях режиссерских отрывков.

Основные положения, о которых пишет Фильштинский<sup>1</sup>, представленные в лекции А. И. Кацмана о действии, где он развивал положения системы К. С. Станиславского «о трех полководцах нашей жизни: мысли, чувства и действия», были внедрены в практику в мастерских в ВПШК в 1960–1970-х годах. Его положения о действии я использую в своей научной и практической деятельности, программах по актерскому искусству и режиссуре, составленных под научным руководством З. Я. Корогодского. До сих пор по ним учатся студенты. Основы этих положений были заложены в ходе деятельности Кацмана на кафедре театрального искусства ВПШК. Уже тогда были опробованы его тренин-

<sup>1</sup> URL: [http://www.k2x2.info/kulturologija/otkrytaja\\_pedagogika/p2.php](http://www.k2x2.info/kulturologija/otkrytaja_pedagogika/p2.php) (дата обращения: 07.02.2013).

ги по актерскому мастерству, которые обогатили театральную педагогику: этюды на логику поведения животных, своеобразный театр зверей с точно выверенным процессом поведения, пластикой. Большим успехом у студентов пользовались и цирковые этюды и представления. Они провоцировали наблюдательность, смелую фантазию, мышечное раскрепощение, поразительную координацию движений. Опасения Фильштинского насчет «преждевременной циркизации», «товарной завершенности» этюдов необоснованны. Якобы они не достигали главной цели обучения, цели создания того сценического самочувствия, который Станиславский называл «Я есмь».

Актер осуществлял поиски, пытаясь понять логику поведения персонажа — животного, героя цирковых номеров. В этом зерно перевоплощения, заложенное в самой идее лицедейства — действия от другого лица, а не демонстрации собственных психико-психологических переживаний. Необходимо наконец понять закономерности перевоплощения в образ, разработанные М. Чеховым, и тем самым избавить актера от невротических и психических заболеваний.

Важно стремление приблизиться к «товарной завершенности» этюда — театрообразующим идеям, без этого нет профессии режиссера и актера.

Кацман точно сформулировал основы учения о действии в театре, актерском, режиссерском творчестве (по Фильштинскому<sup>1</sup>). Для меня это объективная азбука театральной профессии. Особенно запомнилась репетиция бессловесного эпизода «Неожиданный отъезд сестры». На конкретном примере Кацман «препарировал» понятие актерской оценки. Когда студентка входила в комнату, в которой жила с сестрой, она должна была подробно «собрать признаки» изменений, которые произошли в комнате. И наконец, заглянув под кровать, она обнаруживала отсутствие чемодана, быстро убегала, надеясь вернуть сестру. Вход в комнату исполнительницы этюда репетировался 40 минут. Тогда я поняла, что оценка есть интенсивное действие с подключением физических действий, провоцирующих чувство, порождающее решение броситься вслед за сестрой, то есть совершить поступок. Так, мотив поступка как действенный процесс оказывается важнейшей его составляющей, которая открывает пространство течения «жизни человеческого духа», о чем писал К. С. Станиславский. Кацман это наглядно подтверждал. Можно много писать об уроках Кацмана, репетициях не только этюдов, но и спектаклей, актерских дипломных спектаклей студентов-

<sup>1</sup> URL: [http://www.k2x2.info/kulturologija/otkrytaja\\_pedagogika.php](http://www.k2x2.info/kulturologija/otkrytaja_pedagogika.php) (дата обращения: 07.02.2013). С. 7–8.

режиссеров, их самостоятельных работ, его анализе самостоятельных постановок студентов-режиссеров.

«Действие — это рычаг нашего искусства... Чувству нельзя приказать — оно неуправляемо... И мысль неуправляема... Управляемо только действие. Театр исследует действующих людей, только действующих... Не нужно путать движение и действие... Не нужно путать действие и деяние. Действие — это волевая акция. Действие — это процесс. Действие не может быть без цели... Действие — это структурная единица человеческого поведения... Действие — всегда акция психологическая. Действие всегда определяется обстоятельствами...»<sup>1</sup>

«Событие, — говорил А. И. Кацман, — это сумма обстоятельств с одним действием. Событие — структура жизненного и сценического процесса. Событие называется отглагольным существительным. Событие — всегда процесс. Событие — это то, что происходит здесь, сейчас, на наших глазах... Пока действие не поменялось, событие прежнее»<sup>2</sup>.

«Процесс перехода из одного события в другое называется оценкой». О сценической оценке: «Оценка состоит из следующих этапов: первый — смена объекта внимания, второй — собирание признаков от низшего к высшему, третий — в момент установления высшего признака рождается новое отношение к этому обстоятельству, зависящее от установки, здесь заканчивается воздействие обстоятельств малого круга, возникает новый ритм, происходит рождение новой цели»<sup>3</sup>.

«Нельзя говорить о действии внутреннем и внешнем, ибо действие — это единый психофизический процесс».

«Все выражается в актерском теле. Тело — проводник всего, поэтому мы начинаем с воспитания тела».

«Любые элементы системы Станиславского связаны с воображением».

«В системе Станиславского сформированы законы сценической жизни: закон внимания к объекту, закон мышечной энергии, закон темпоритма и др. Ритм актера — это интенсивность процесса его действия».

«Препятствие и цель — закон театра». «Оценка — идеологический центр искусства»<sup>4</sup>.

Все спорные мысли Фильштинского о самоценности понимания Кацманом физических действий, якобы не связанных с психотехникой актера, неубедительны. Для него жизнь тела, пластика, жест, физическое действие — материализация «жизни человеческого духа»,

<sup>1</sup> URL: [http://www.k2x2.info/kulturologija/otkrytaja\\_pedagogika.php](http://www.k2x2.info/kulturologija/otkrytaja_pedagogika.php) (дата обращения: 07.02.2013). С. 7.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Там же. С. 8.

<sup>4</sup> Там же.

психологическая основа образа. Я иногда предлагала пластическое решение поведения актера в том или ином отрывке. Позже Кацман произнесет в ЛГИТМиК свой доклад о значении пластики актера, с которым я солидарна, о чем подробно написала в своей работе<sup>1</sup>. Приведу несколько важных положений из доклада А. И. Кацмана о роли пластики в воспитании актера. Он акцентировал внимание на главной задаче школы — воспитании актера: «Это прежде всего воспитать человека... и этого человека подготовить к творческому акту, к этому чуду, к свершению этого чуда, которое называется искусством». Станиславский сказал об этом иначе: «Наша задача, наша цель — создать жизнь человеческого духа»<sup>2</sup>.

А. И. Кацман тесно связывает эту проблему с созданием «жизни человеческого тела». Здесь он опирается на важное положение ученого И. М. Сеченова: «Все бесконечное разнообразие мозговой и психической деятельности сводится окончательно к одному лишь явлению — мышечному движению»<sup>3</sup>. Все это побуждает Кацмана обратиться к крайне важному достижению театральной практики К. С. Станиславского — методу физических действий. К нему было приковано внимание крупнейших художников современности (Г. Товстоногова, П. Брука, А. Васильева). Так называемое упражнение на память физических действий со всевозможными предметами Станиславский «завещал» на последнем сборе корифеев МХАТ им. А. П. Чехова, где выдвигались требования точности, огромной работоспособности и внимания к миллионным деталям.

А. И. Кацман в своем докладе поднял важную проблему, связанную с формированием культуры тела, — расслаблением. Ее решением занимается современная театральная школа, но нередко уходит от сущности этого явления. Имеется в виду не расслабление вообще, Кацман обращает внимание на положение К. С. Станиславского, которое он высказал в 1939 году, что у каждого человека есть точка, где собраны «зажимы». Необходимо уметь распознавать эту точку, каждый раз ее фиксировать и добиваться расслабления, но в условиях «приливов и отливов напряжения». Только свободное тело актера способно к выразительности, в том числе пластической, в создании сценического образа.

<sup>1</sup> Катыхшева Д. Н. Историко-теоретические аспекты значения пластики в театральном образовании и школе З. Я. Корогодского // Проблемы театральной педагогики. Традиции и новации школы З. Я. Корогодского, 26 марта 2006 года. СПб., 2006. С. 9–17.

<sup>2</sup> Цит. по: Кацман А. И. Целостное воспитание будущих актеров // Петербургский театральный журнал. 1994. № 5. С. 61.

<sup>3</sup> Там же. С. 62.

В статье поднимается вопрос о мышечных тренингах по сценической речи, необходимости их сочетания с душевным, психологическим действием, движением, психотехникой. То же относится и к акробатике, элементы которой необходимо использовать при создании образа («человек-жеребенок», «человек-птица», «человек-солнце»). Следует заметить, что положения доклада были подтверждены практикой лучших педагогов театральной школы, среди которых — Б. В. Зон, З. Я. Корогодский и др.

Нужно особо отметить удивительный режиссерский талант А. И. Кацмана, его способность выстроить событийный ряд спектакля, предложить пространственное решение сцены и постановки в целом, его ритмопластическую, движенческую партитуру. Режиссура Кацмана неоднократно приводила актеров и режиссеров к открытиям в сценической интерпретации классики в дипломных спектаклях (например, на кафедре театрального искусства в ВПШК: «На дне» М. Горького). Почти параллельно он выпустил «Грозу» А. Н. Островского в национальной мастерской Театрального института.

В постановке «Гроза» поразила предложенная им сценография — знаковая, образно-поэтическая. Сценическое пространство небольшой учебной сцены на Моховой, 34 было освобождено от ставшего уже штампом тяжелого вещного оформления, иллюстрирующего «темное царство», мир богатого купечества. Кстати, позже в дипломных спектаклях по Островскому у других мастеров оно было возвращено. В постановке Кацмана на сцене как бы представал волжский простор, который олицетворяла свободолобивая душа Катерины. Это позволило усилить крупные планы главных героев, придать поэтический масштаб образу Катерины.

Дипломный спектакль «На дне» Горького в ВПШК преодолел хрестоматийные штампы истолкования великой пьесы.

О Луке-утешителе, «проповеднике лжи» («Ложь — религия рабов и хозяев»), написано немало, этот образ изучали в средней школе на уроках по литературе в течение предыдущих десятилетий. А между тем инструментом действия, который является носителем смысла, блестяще владел Кацман. Он постиг сущностные начала образа Луки, его правду и пьесу в целом: «Не обижай человека», «Все для человека», «Человек — это огромно», «Человек — это звучит гордо». Поведение Луки в ночлежке меняет сознание ее обитателей, пробуждая в них чувство человеческого достоинства. Его воздействие, как признается Сатин, действовало на него «как кислота на ржавчину». Оно противостояло унижительным представлениям о человеке как существе ничтожном, никому

не нужном, не достойном внимания окружающих. Действие драмы разворачивается между двух смертей — Анны, жены Клеца, в начале действия, где в ее последние минуты проявит к ней внимание и сострадание именно Лука, и Актера в последнем акте драмы. Уже на его смерть последует глубокая эмоциональная реакция — катастрофа, объединившая всех обитателей ночлежки состраданием и личностным переживанием. Ведь ушел из жизни человек.

Переосмысление образа Луки, его гуманистической миссии среди людей станет точкой отсчета в обновленной интерпретации пьесы М. Горького в последующих постановках (в «Современнике», режиссер Г. Волчек; в Александринском театре, режиссер Л. Вивьен).

Событием в ВПШК стал и дипломный спектакль будущих режиссеров «В день свадьбы» В. Розова, где современная тема получила острое выражение. И так будет с последующими постановками профессора Кацмана в ЛГИТМиК в бытность его руководителем актерской мастерской в содружестве со вторыми педагогами Л. Додиним и А. Андреевым: «Назначение» А. Володина (1978), «Братья и сестры» по трилогии Ф. Абрамова (1978), а также его работы по классике — «Бесплодные усилия любви» Шекспира (1979), «Братья Карамазовы» по Ф. Достоевскому (1983). Постановка спектакля «Братья и сестры» получила широкий общественный резонанс — возникла идея создать из воспитанников А. Кацмана театр. Но эту идею осуществить не удалось. В наше время руководитель мастерской может открыть свой театр-мастерскую.

Однако труппа актеров, выученная Кацманом при участии Л. Додина, все-таки получила свой театр — Малый драматический (Театр Европы) — и широкую мировую известность. К сожалению, в возобновленной постановке Л. Додина «Братья и сестры» имя А. И. Кацмана исчезнет из афиши. Думается, это неправильно. Надо отдать должное замечательным учителям, режиссерам, формировавшим русскую культуру.

**Е. И. Горфункель,**

*профессор Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства,  
кандидат искусствоведения, театральный критик*

### **К ПРОБЛЕМАТИКЕ СОЗДАНИЯ УЧЕБНЫХ СПЕКТАКЛЕЙ**

Первый вопрос, который встает перед педагогом, критиком или театроведом, когда он говорит об учебном спектакле, — когда надо выпускать студента на сцену? Я много раз наблюдала, как в академию (и не только) принимают замечательных ребят. Они разные,

талантливые, обаятельные, разнообразные, они могут все. Через полгода мы видим пробный учебный «спектаклик». И вдруг понимаем, что они потускнели, у них исчезло обаяние, но сделаны какие-то шаги к мастерству. К III курсу, когда наконец возникает то, что часто (и не совсем обоснованно) называют учебным спектаклем, то уже видим совершенно «заштамповавшихся» мастеров. И потом для того, чтобы избавиться от заштампованности, им приходится переучиваться уже на «живой» сцене.

Проблема создания учебного спектакля в процессе обучения не везде так актуальна, как у нас в настоящее время. Были времена, когда не было никаких школ. Существовала, например, консерватория в Париже, но помимо нее были театры, куда приходили работать актеры. Один предприниматель в своем маленьком театре, находившемся на окраине Вены, подготовил великих актеров рубежа XIX–XX веков — Йозефа Кайнца и Сандро Моисси. В этот театр мог поступить кто угодно: если ты хочешь играть на сцене, приходи, только будешь платить за то, что выступаешь на сцене. И только в том случае, если актер понравился публике, критикам, есть отклик, ему будут немного платить. Таким образом, пройдя все этапы, актер выходит на профессиональную сцену после многолетнего опыта становления. Генри Ирвинг, великий английский актер, не имел профессионального образования, как и Вера Федоровна Комиссаржевская (если не считать частных уроков, которые она брала у Давыдова), Иннокентий Михайлович Новомосковский (он проучился полгода в театре-студии в Красноярске).

Так нужна школа или не нужна? Сейчас есть учебные заведения, которые называются «школами», например школа-студия МХАТ. Структура такого учреждения (когда это и школа, и студия) предполагает одновременно и обучение, и практику. Есть театры, которые называются школами, например Школа современной пьесы, Школа драматического искусства. Это символическое название, потому что туда приходят профессиональные актеры, и такое название обещает и как бы предполагает, что актер должен всю жизнь учиться. Это установка на поиск экспериментального театра в течение всей жизни. Такие учреждения, как школа-студия, академия, например Театральная академия, ориентированы на учебный спектакль.

Культура студенческого спектакля в Санкт-Петербургской театральной академии известна давно. Я застала то время, когда зарождались студенческие спектакли Г. А. Товстоногова. Это особая страница в жизни академии и творчестве Товстоногова. Он начал ставить учебные спектакли, работать со студентами не в Ленинграде, а в Тбилиси, куда при-



ехал после окончания ГИТИСа. В те времена он был так молод, что его никто не принимал за педагога. Но после первой лекции все были влюблены в Товстоногова. Он сумел с несколькими курсами (не только со своими, именно тогда он начал практиковать совместные актерско-режиссерские работы) поставить такие спектакли, которые впоследствии становились центральными культурными событиями в жизни Тбилиси: «Лжец» (1940), «Бабы сплетни» Гольдони, «Много шума из ничего» Шекспира, «Мещане» Горького. Когда началась его активная педагогическая деятельность в Ленинграде, он поставил такие спектакли, как «Зримая песня», «Люди и мыши», «Вестсайдская история» — практически первый мюзикл на нашей сцене!

Как возникла, например, «Зримая песня»? Процесс создания этого спектакля описан. Товстоногову показалось, что скучно работать с драматическим театром, он дал задание студентам, чтобы они сами придумали некую пьесу и инсценировали ее. Пьеса должна была основываться на песнях («Выбирайте какие хотите»). Он в процесс не вмешивался, но привлек педагогов по вокалу, танцу, пластике, и в общем подготовка этого спектакля заняла примерно два года. Потом были отобраны 16 этюдов, их первый показ произвел фурор не только в Ленинграде, этих актеров стали приглашать за границу, они были первой студенческой труппой, которая имела в Европе большой успех. Затем «Зримую песню» перенесли на сцену Театра им. Ленинского комсомола. Но там спектакль постепенно начал утрачивать обаяние, непосредственность молодой фантазии. Товстоногов выступил руководителем этого спектакля. Обладая жестким режиссерским характером, он сумел отобрать лучшее и сориентировать студентов. Как человек, он иногда попадал в сложные ситуации, как режиссер мог за две недели до премьеры заменить актера и т. д.

Режиссеров было немного — Владимир Воробьев, Семен Кац, Владимир Болошев, Валентин Сошников и др. Вспомним, например, эпизод на стихи знаменитой песни Окуджавы — это трагический марш-прощание уходящих на войну в 1941-м. Твердая мужская поступь, мужской хор сменялись нежной легкой поступью девушек, которые пели «До свидания, мальчики, постарайтесь вернуться назад». Автором этого эпизода был Е. Падве. Второй замечательный эпизод создал Владимир Воробьев. Хочу обратить внимание на то, насколько контрастны были эти постановки, потому что Воробьев выбрал популярную джазовую песню про капитана эсминца Арктического конвоя во время Второй мировой «Джеймс Кеннеди». Это английская песня в обработке композитора Николая Минха на стихи Соломона Фогельсона. Были еще песни

на стихи Брехта и т. д. После выхода этого спектакля понятие «зримая песня» вошло в театральный лексикон.

Когда говорят «зримая песня», мы представляем себе спектакль, созданный на сюжет той или иной песни. По этому же пути воспитания актеров почти двадцать лет спустя пошли педагоги Аркадий Кацман, который работал с Товстоноговым, Андрей Андреев и Лев Додин. И в 1983 году они показали два контрастных спектакля. Один из них назывался «Ах, эти звезды!». Все понимали, что это риск, потому что это хотя и была «зримая песня», но совершенно в другом духе. Это было пародийное музыкальное шоу, где объектами пародий-наблюдений были избраны Леонид Утесов, Адриано Челентано, Алла Пугачева, Муслим Магомаев, Марлен Дитрих, Андрей Макаревич, Робертино Лоретти и др. Студенты играли эти роли с точным вокальным исполнением, замечательной виртуозной пластикой. Блестящий музыкальный портрет создал Николай Павлов, исполнивший роль Утесова. Петр Семак потрясающе спел песню Челентано, стоя на голове, что, в общем, было абсолютно в духе этого итальянского эстрадного певца. Татьяна Расказова бесподобно показала Аллу Пугачеву, Максим Леонидов, руководивший всей музыкальной частью, — Элвиса Пресли. Не удивительно, что Леонидов, который был одним из создателей группы «Секрет», связал свою жизнь с музыкой. Удивительно другое, что в этом же году Додин на той же сцене поставил спектакль «Братья Карамазовы». Сколько мы видели постановок этого спектакля! Особенность романа Достоевского заключается в том, что там изображены молодые люди: Алеше — 21 год, а старшему — 27–28, и это важно! Когда режиссер дает практически их сверстникам играть роли молодых героев, это мне кажется смелым экспериментом. Потому что молодой человек должен понимать, как мыслили Раскольников, Иван Карамазов, Дмитрий Карамазов, потому что жизнь творят молодые. А мы уже просто наблюдаем. Додин сделал спектакль с молодежью — это был риск. Говорят, для того что бы сыграть Гамлета, нужен опыт, как, например, у Эрнеста Росси, который играл Ромео, когда ему было 60 лет, но для того, чтобы соответствовать духу, сюжету этого произведения Шекспира, надо, чтобы артисту было 30.

Как совместить опыт и юность? Это проблема обучения и проблема сегодняшней сцены. Но и из сегодняшнего опыта спектаклей, допустим, дипломной работы Ю. Бутусова «В ожидании Годо», где была занята четверка «фильштинцев» — Хабенский, Трухин, Зибров и Пореченков — это был совершенно блестящий спектакль. И он был полностью студенческий — с точки зрения и актеров, и режиссера. Сей-

час на сцене Санкт-Петербургской театральной академии неоднократно появляются необычные студенческие спектакли. Они могут выйти на зрителя, а могут и не выйти. Скажем, Г. Козлов поставил «Идиота». Снова молодые, совсем молодые. И сейчас в его театре «Мастерская», который теперь действует как театр репертуарный, идет «Идиот», хотя другие спектакли этого же курса, совершенно замечательные с моей точки зрения, такие как «Сон в летнюю ночь», не попали туда. Они как бы растворились. Как сохранить студенческий спектакль, если он получился? Это бывает не так часто. Как сделать его достоянием культуры? Это забота педагогов. Мы, критики, будем по мере сил способствовать этому сохранению.

**М. И. Самочко,**

*доцент кафедры режиссуры и актерского искусства СПбГУП,  
артист Малого драматического театра — Театра Европы (Санкт-Петербург),  
заслуженный артист РФ*

### ЭТЮД

Любое творческое явление начинается с игровой пробы, этюда. Этюд — данность творчества, его основа, начало. И безусловно, в актерском деле, как и в любом творчестве, этюд — это основа будущей роли. Для студента актерской школы этюд — первая ступень познания профессии.

Каждый раз, набирая новый курс, я мечтаю о том, что начну обучение именно с этюда. И всякий раз не воплощаю свою мечту из-за сложившегося стереотипа мышления, который существует при обучении студента. Считается, что будущий артист плохо видит, отвратительно слышит, не умеет двигаться, не пластичен, весь состоит из неумений. А мы, педагоги, всему их научим и потом будем заниматься профессией. И начинается долгий и мучительный путь «переделывания» студента. В результате за короткий период времени способные абитуриенты превращаются в бездарных студентов. Педагоги удивляются: «Ведь мы набирали замечательных молодых людей, выбрали лучших. Что же произошло?»

Нет необходимости доказывать, что творчество рождается только в условиях свободы. И, конечно, при обучении артиста необходимо способствовать раскрытию, раскрепощению его личности, чтобы он мог научиться свободно и увлеченно творить. Нет, никто не отменял первых ученических актерских упражнений. Они необходимы, как алфавит при

изучении языка. Но эти буквы сразу должны составляться в слоги, слова, предложения, мысли. Так и первые актерские упражнения, например наблюдение, должны превращаться из наблюдения-упражнения в наблюдение-этюд. Это превращение упражнения в этюд должно происходить с самого начала обучения артиста. Если студенту постоянно, с первого дня пребывания в школе, указывать на его неумение и довольствоваться только упражнениями, то скоро студенту станет скучно и, поверив в свою никчемность, он столкнется с параличом фантазии и боязнью профессии. В результате к первому экзамену вместо распускающегося цветка мы можем воспитать человека, который еще хуже видит, ничего не слышит и совсем не мыслит. И мы понимаем, что из подающего надежды абитуриента он превратился в искалеченного оттачиванием упражнений и недоверием педагогов студента.

«Этюд важен в самом начале учебного процесса, когда упражнение превращается в этюд. Этюд — это средство мобилизации всей духовной биографии студента, канал связи между внутренним миром артиста и внутренним миром персонажа. Это сообщающиеся сосуды»<sup>1</sup>. И здесь же В. Фильштинский говорит о необходимости этюда для артиста на протяжении всей его творческой жизни. «Станиславский говорил, что актер для того, чтобы быть в форме, должен всю жизнь заниматься беспредметными действиями. Против этого идеального, хотя, может быть, идеалистического совета трудно возразить. Однако хочется со своей стороны добавить, что актер должен всю жизнь заниматься этюдами. И если воображаемый предмет преимущественно относится к технологии, к экзаменам, то этюды поддерживают связь актера и его актерского мастерства с жизнью...»<sup>2</sup>

Я многое понял в своем актерском деле, работая с Вениамином Михайловичем Фильштинским. Играя в его спектакле «Муму» по рассказу И. Тургенева, каждый раз удивляюсь, что спектаклю уже более 25 лет. Почему? Потому что он рожден из огромного количества проб-этюдов. И может жить еще долго, так как только благодаря этюдам в нем существует подлинная жизнь.

В своей педагогической практике Вениамин Михайлович много внимания уделял трудам замечательных педагогов и соратников К. С. Станиславского, Н. В. Демидова. «У нас, у актеров, репетиции являются набросками и пробами. Нам нечего бояться делать неверные шаги, наоборот, только через эти неверности и можно иной раз прийти к верному. Станиславский говорил неоднократно, что то, что приходит сначала

<sup>1</sup> Фильштинский В. Открытая педагогика. СПб., 2006.

<sup>2</sup> Там же.

и сразу, никогда не бывает верно и хорошо, надо сделать десяток неверных построений, чтобы в конце концов добраться до верного»<sup>1</sup>.

На одной из встреч со студентами нашего вуза один уважаемый артист сказал: «Талантливый артист знает, что делать с ролью с первой репетиции». У такого талантливого артиста уже с первого прикосновения к роли, с первой читки все готово: и внутренний мир роли, и ее внешние выражения. Можно лишь удивиться такому заблуждению в понимании профессии. Как можно сразу написать «Джоконду»? Сочинить «Девятую симфонию» Шостаковича? И каким бы гениальным ни был артист, невозможно с первой репетиции сыграть Ричарда или Ромео. «Если десяток неверностей необходим каждому художнику, то не менее он необходим и актеру. Не понимать этого — значит не понимать сущности творчества актера. А требовать от него сразу окончательного результата, “верного” — значит требовать слишком малого»<sup>2</sup>.

Этюд... Почему возникает так много разночтений в понимании значения этого простого понятия? В профессиональном театре часто можно наблюдать такую практику: режиссер предлагает попробовать сцену — сыграть этюд и проверить, какое событие заключено в сцене. Артисты начинают безостановочно говорить, не проверяя обстоятельств, в которых находятся их герои, но обращая внимание на событие, препятствия, то есть они просто занимаются «говорильней». Это не имеет ничего общего с этюдом, в котором нужно проверить суть события. Проверить такой «этюд» можно следующим образом: представьте художника, который хочет написать картину «Восход солнца», а все этюды к картине у него на тему «Скачки на ипподроме». Так и в нашем случае с «этюдом-говорильней»: можно часами говорить и не проверить ни одной мысли, написанной автором. Этюд должен иметь определенные задачи и очертания.

Когда я был молодым артистом, то стал свидетелем другого понимания этюда. Актриса с большим опытом требовала от режиссера определить задачу для сцены. Режиссер (к слову сказать, одаренный) попытался предложить актрисе этюдным методом разведать сцену. «Нет, скажите мне, пожалуйста, что я здесь делаю с посудой, полотенцем, дверью, столом?» Конечно, метод физических действий никто не отвергал, и он, безусловно, помогает. Но если актриса прислушалась бы к режиссеру и сделала несколько проб-этюдов, то все вопросы о посуде, полотенце, столе отпали бы сами собой, так как это частности и они бы выстроились по мере погружения в пробы.

<sup>1</sup> Демидов Н. В. Творческое наследие. СПб., 2007. Т. 3.

<sup>2</sup> Там же.

Рассуждая об этюде, невозможно не сказать об устном мироощущении. Почему дети убеждены в своей правоте, выражая свое видение мира в рисунках? Вернее, это не рисунки, а «загогулины». И эта загогулина — мама, цветок или кошка. Рисуя все это, ребенок не сомневается в том, что его опус похож на оригинал. И если взрослый человек станет убеждать ребенка, что его рисунок не похож на маму, он удивится. Если ему постоянно говорить, что он не умеет рисовать, то он перестанет фантазировать. Это будет самая большая ошибка взрослого.

Я часто вспоминаю случай, произошедший с моей дочерью, когда она была ученицей первого класса. Придя из школы в хорошем, даже приподнятом настроении, она заявила мне, что получила «единицу» за диктант. В нем было слово «чучело», которое она написала как «щущилло». Я спросил у нее: «А какое оно?» Заметьте, не что это, а какое оно, то есть я сразу принял ее сторону и поддержал ее видение «чучела». Она ответила: «Такое страшное-престрашное и очень большое!» Разве можно хотя бы на минуту усомниться в существовании этого «феномена»? А учительница настаивала на том, что это не страшное-престрашное, а просто чучело.

Так и в нашем деле. Пусть первые этюды студента похожи на «щущилло», но это видение нужно поддерживать и развивать его фантазию. И тогда у студента не будет боязни перед этюдом, он станет его спасением. Пробуя и развивая этюд, он постигнет подлинную жизнь на сцене. А если студенту сказать, что его этюд никуда не годится — и слов не разобрать, и боится всего, и к реальной жизни его «щущилло» никакого отношения не имеет, он возненавидит само понятие «этюд» и самое страшное — потеряет веру в свою правоту, в себя. Его фантазия глубоко затаится и никогда не разовьется.

«Один из главных актерских недостатков — это недоверие к себе. Недоверие к тому, что мое маленькое, будничное, скромное годится, что оно хорошо. Сцена есть сцена. Чтобы направить это дело, надо всеми средствами развивать в учениках веру в себя, надо поощрять их. Ведь одаренность их, надо думать, несомненна — иначе они бы здесь не сидели. Для этого при всяком удобном случае говоришь, что все это чрезвычайно легко, что у них выходит, что надо только больше верить себе»<sup>1</sup>.

Даже успешный артист к первой пробе относится настороженно, он боится неправильно попробовать. Вдруг он, опытный артист, не так сыграет этюд. Следует усвоить, что первый этюд всегда будет неудавшимся. Второй будет лучше, третий — еще лучше, и в результате что-нибудь получится — выстроится роль. А может быть, и не получится,

<sup>1</sup> Демидов Н. В. Указ. соч. СПб., 2004. Т. 2.

это тоже возможно. Никто не застрахован от неудачи. И это тоже необходимо знать и относиться с пониманием, а не воспринимать неудачу как конец карьеры и жизни. В том, что я говорю, к сожалению, мало оригинального. Этюд — это прописная истина. Каждый раз, приступая к этюду, боишься не так попробовать, окрика режиссера, но только *этюд* является началом в магическом мире театра.

**Е. А. Трифонова,**

*старший преподаватель кафедры режиссуры и актерского искусства СПбГУП*

### **ОСОБЕННОСТИ СОЗДАНИЯ СПЕКТАКЛЯ ПО КЛАССИЧЕСКОМУ ПРОИЗВЕДЕНИЮ**

«Я убежден, что учиться можно и нужно только на сложном материале, на тяжелейшей драматургии!» — неустанно повторяет мастер III курса кафедры актерского искусства, заслуженный артист России, доцент М. И. Самочко, помощником которого мне выпала честь работать. И в этом убеждены многие великие театральные деятели и мастера: В. И. Немирович-Данченко, А. Эфрос, З. Я. Корогодский, В. М. Фильштинский, Л. А. Додин и др. Нежелание взять для дипломной работы сложное классическое произведение, на мой взгляд, связано с боязнью педагога не справиться с возложенной ответственностью, которая зачастую оправдывается так называемой неготовностью, неопытностью студентов. Но кому еще играть «Преступление и наказание», «Ромео и Джульетту», «Трехгрошовую оперу», «Сон в летнюю ночь», если не 18-летним?! Суждение о том, что молодым в силу небольшого профессионального опыта тяжело погрузиться в экстраординарные обстоятельства, предлагаемые автором, ошибочно. У молодых талантливых людей все это заложено в крови, фантазии и темпераменте, а педагогам нужно только направить их, помочь сориентироваться, подсказать то, что они пока не понимают. Ждать, пока студент «созреет», окрепнет, можно всю жизнь, не дав ему попробовать что-то важное. Нужно рисковать, не бояться погружаться в немыслимые на первый взгляд авантюры, даже если на курсе нет Гамлета, будоражить своей смелостью все «студенческое существо». Опыт, приобретенный во время создания роли и спектакля, основанного на сложном классическом произведении, бесценен.

Хотелось бы остановиться на некоторых особенностях создания спектакля по прозаическому произведению. Когда за основу будущего

спектакля берутся роман, повесть, рассказ, возможно несколько путей дальнейшей работы. Нужно либо пригласить драматурга, который напишет инсценировку, либо написать ее самому, либо сочинять спектакль по роману, основываясь на всем авторском тексте. Мне довелось иметь дело с последним вариантом.

Уже второй год на курсе, на котором я преподаю, мы работаем над сложнейшими произведениями: «Преступление и наказание» Ф. М. Достоевского и «Ангелова кукла» Э. С. Кочергина. Это невероятный эксперимент, который остается таковым до последней репетиции! В данной ситуации мы, педагоги, исходим исключительно из предложений студентов. Каждый день они приносят новые этюды, сцены, истории, наблюдения. И их такое количество, что зачастую приходишь в смятение: о чем же и какой в конце концов будет спектакль?! (Ведь в уме нет заранее подготовленного спектакля.) Хочется развить многие моменты: это хорошо, это интересно, а это что-то невообразимое! Бывает, что каждый день в фантазиях от увиденного рождается новая история. А у студентов наступает период, когда они ждут от нас определенности: пора над конкретной ролью работать, сцены репетировать, а не бесконечно искать. Но мы сознательно откладываем этот момент. Потому что только в этюде и поиске может возникнуть самое правильное, невероятное. Благодаря этим пробам студенты приобретают ценный опыт сочинительства. Потом «бросаешься» в бескрайний и бездонный «океан» и начинаешь барахтаться, плыть непонятно куда, знаешь только, что надо плыть. Особенно остро это ощущение проявилось в случае с постановкой романа Достоевского: там, казалось, поиск никогда не закончится. Да и сейчас спектакль можно продолжать сочинять. Сквозная линия выстроилась только благодаря короткому молчаливому этюду, который был одним из сотни. И во всем этом столько свободы и радости, удовольствия от неизвестности и отсутствия рамок, от того, что не знаешь, получится из этого что-нибудь или нет. Просто стараешься охватить, разведать и попробовать все, что предлагает автор.

Если бы мы заранее все сочинили и преподнесли готовую форму студентам, смогли бы мы добиться глубокого содержания? Вряд ли. Каждый день будущий спектакль может обретать непредсказуемую форму, тон, мысль, сверхзадачу. Кроме того, педагоги не смогут придумать так, как предлагают студенты. И от этого не нужно отказываться и бояться. Только совместная фантазия и поиск дадут хороший результат, а главное — колоссальный опыт. Конечно, такая работа требует невероятных душевных и умственных затрат, ответственности, ведь в конце концов должна получиться законченная цельная история. Но как все грамот-



но отобрать и точно донести до зрителя мысль? Это всегда непросто. Но цель оправдывает средства.

Иное дело — пьеса, где все написано, нужно только выбрать хорошую и правильно «вскрыть» ее. Важно, чтобы пьеса была классическая, хотя бы одна, но обязательно на каждом курсе. Островский и Чехов — это азбука актера. По такому трудному, запутанному пути, как прочтение и создание спектакля по сложнейшим прозаическим произведениям, следуют многие режиссеры и педагоги, и часто этот труд вознаграждается. В репертуаре Малого драматического театра — Театра Европы спектакль «Бесы» по Достоевскому уже не один десяток лет и до сих пор собирает аншлаги. По всей вероятности, такая же судьба ждет спектакль по роману В. Гроссмана «Жизнь и судьба», который создавался в мастерской Л. Додина по такому же принципу поиска. В спектакле «Мальчики» С. Женовача по роману «Братья Карамазовы» уже успело вырасти старое и прийти новое поколение студентов, а спектакль до сих пор популярен. И таких примеров очень много.

В любой работе, будь то работа над пьесой или прозой, главным критерием профессионального роста студента является лишь погружение в архисложные предлагаемые обстоятельства. Только в них происходит истинное постижение профессии. Такие обстоятельства можно найти у Толстого, Шекспира, Достоевского, Островского, Чехова, Брехта, Горького и т. д. Педагогам не следует бояться взять на себя эту ношу (будь то пьеса или проза), только так можно научить актера.

## ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

---

Баканов Д. В. 35	Запесоцкий А. С. 7	Праздников Г. А. 17
Берегулина А. Е. 77	Зиновьев В. А. 46	Самочко М. И. 99
Большакова О. В. 82	Исаков А. Б. 35	Соколова С. Н. 52
Буров Н. В. 12	Катышева Д. Н. 89	Сумин Ю. М. 31
Вакорина И. В. 40	Колпакова Е. Л. 74	Ткачева Е. А. 86
Вановская Е. В. 52	Лагачев Д. А. 60	Трифонов Е. А. 103
Ганелин Е. Р. 25	Левицкий В. Г. 49	Чарская Т. Ю. 68
Горфункель Е. И. 95	Матвеев В. М. 38	Шилов А. С. 60
Громадский Р. Б. 10	Новолодский Ю. М. 24	Шуклина Т. А. 71
Гусев К. В. 81	Олейникова Н. Л. 85	
Заморев С. И. 21	Постников В. Е. 47	

Научное издание

**ПРОБЛЕМЫ ТЕАТРАЛЬНОЙ ПЕДАГОГИКИ:  
ТРАДИЦИИ И НОВАЦИИ ШКОЛЫ З. Я. КОРОГОДСКОГО**

Материалы IX Межвузовской научно-практической конференции  
26 марта 2014 года

Ответственный редактор *И. В. Петрова*  
Редактор *Т. В. Никифорова*  
Дизайнер *Д. Л. Аксенов*  
Технический редактор *Л. В. Климкович*  
Корректоры: *О. В. Афанасьева, Н. В. Стрельникова*

ISBN 978-5-7621-0771-6



Подписано в печать с оригинал-макета 27.02.14  
Формат 60×90 1/16. Гарнитура Time New Roman.  
Усл. печ. л. 6,75. Тираж 200 экз. Заказ № 16

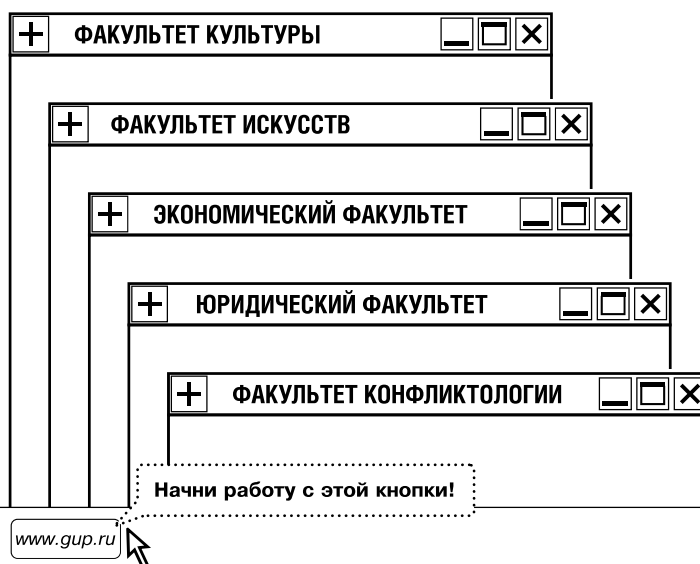
Санкт-Петербургский  
Гуманитарный университет профсоюзов  
192238, Санкт-Петербург, ул. Фучика, 15



САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГУМАНИТАРНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ПРОФСОЮЗОВ

***www.gup.ru***

ОФИЦИАЛЬНЫЙ САЙТ СПбГУП



Предлагаем также посетить сайт «Площадь Лихачева»

**www.lihachev.ru**

основные рубрики сайта:

Научное наследие  
Д. С. Лихачева

Библиография  
Лихачева

Международные  
Лихачевские чтения

Декларация прав  
культуры

и другие материалы