

**Министерство культуры Российской Федерации  
Федеральное государственное бюджетное учреждение  
высшего профессионального образования  
«Ярославский государственный театральный институт»**

**Фирс ШИШИГИН**  
**БЕСЕДЫ О РЕЖИССУРЕ**  
**(основы режиссуры  
для будущих актеров)**

*Учебное пособие*

**Ярославль  
2013**

УДК 792.028.3  
ББК 85.33  
Ш 655

*Печатается по решению  
Ученого совета ЯГТИ*

*Рецензент:*

*С.И. Гордеев, профессор, кандидат искусствоведения, заведующий кафедрой  
режиссуры Харьковской государственной академии культуры*

**Шишигин, Фирс Ефимович**

**Ш 655      БЕСЕДЫ О РЕЖИССУРЕ: Основы режиссуры для  
будущих актеров / Ф.Е. Шишигин [сост. Е.В. Шиши-  
гина]. – Ярославль : Ярославский государственный теат-  
ральный институт, 2013. – 128 с .**

В книге впервые публикуются уникальные материалы из архива Ф.Е. Шишигина – народного артиста СССР, известного режиссера, художественного руководителя Ярославского театра им. Ф.Г. Волкова (1961-1978), основателя и художественного руководителя Ярославской театральной школы (1962-1985).

Отобранные в книге фрагменты из рабочих тетрадей и дневников Фирса Ефимовича дают представление о масштабе его педагогической деятельности, а также открывают его как глубокого, вдумчивого художника, всю жизнь стремившегося постичь самую суть актерского и режиссерского творчества.

Книга может быть интересна тем, кто осваивает актерскую профессию, занимается театральной педагогикой, а также всем, кто увлечен искусством театра.

Издание приурочено к 50-летию Ярославской театральной школы.

УДК 792.028.3  
ББК 85.33

ISBN 978-5-9900921-9-8

© Шишигина Е.В., составление (наследница), 2013  
© Ярославский государственный  
театральный институт, издание, 2013



**Фирс Ефимович ШИШИГИН**

## ОГЛАВЛЕНИЕ

1.	Елена Шишигина. Вместо предисловия .....	6
2.	БЕСЕДЫ О РЕЖИССУРЕ. Беседы со студентами актерского отделения ЯТУ (1980-1982) .....	11
	• Беседа первая .....	12
	• Беседа вторая .....	24
	• Беседа третья .....	29
	• Беседа четвертая .....	39
	• Беседа пятая .....	46
	• Беседа шестая. Слово о Ярославской театральной школе .....	50
3.	БЕСЕДЫ С ПЕДАГОГАМИ И СТУДЕНТАМИ Ярославского театрального училища (1973-1982) .....	58
	• Напутствие поступившим в ЯТУ. Первая беседа с I курсом. Октябрь 1973 г. ....	58
	• Из беседы с педагогами по мастерству актера. 8 октября 1973 г. ....	70
	• К беседе со студентами II курса драмы. 31 января 1979 г. ....	76
	• К вступительному слову на первом занятии творческой лаборатории педагогов ЯТУ. Сентябрь 1979 г. ....	97

- К занятию творческой лаборатории педагогов 12/X/79. Тема: Событийно-действенный анализ пьесы ..... 102
- К беседе о состоявшемся просмотре комнатного прогона дипломного спектакля «Жорж Данден» на III курсе драмы (руководители курса В.С.Нельский, Г.Р.Сусанин). 31/III/79 ..... 106
- К собранию педагогов 12 марта 1979 г. .... 110
- К совещанию классных наставников, комсоргов, профоргов и старост курсов 17 марта 1979 г. .... 118
- К слову «О повороте» на общем сборе ЯТУ (студенты и педагоги). 19 марта 1979 г. .... 12

## Вместо предисловия

*Недавно по телевизионному каналу «Культура» показали фрагмент мастер-класса одного из корифеев отечественного кино, любимого актера многих поколений, маститого педагога. Он сидит в окружении студентов ВГИКа и театральных вузов, которые смотрят на него во все глаза, ловят каждое его слово. Симпатичная девушка задает, казалось бы, очень простой вопрос: «Расскажите, пожалуйста, с чего Вы начинали работу над ролью до первой встречи с режиссером?». Немногословный ответ Мастера сводился к тому, что, «начиная работать над ролью, надо видеть ее всю до конца»... В кадре разочарованное лицо девушки, в глазах которой застыл немой вопрос: «И это всё?!..»*

*Эта книга адресована, в первую очередь, именно такой, пытливей, задумывающейся над «простыми» вопросами, творческой молодежи. И, конечно, всем тем, кому не безразлично нынешнее состояние нашего театрального искусства вообще и театральной педагогики в частности.*

\* \* \*

Имя *Фирс* означает «вносящий беспорядок». В молодости *Фирс Шишигин* получил прозвище «ртуть» за свою необычайную подвижность, неутомимость: ему все время надо было куда-то спешить, что-то придумывать, делать, а главное, увлекать за собой все новых и новых людей. Видимо, ему на роду было написано стать организатором, вожаком, как он сам любил говорить – увлекателем.

Еще учась в Ленинградском ИСИ – Институте (а тогда, в 20-е годы, Техникуме) сценических искусств на режиссерском факультете, он уже организовал театральную студию на одном из питерских заводов, а было ему в это время всего лишь 20 лет! Работая в Ленинградском ТРАМе

(знаменитом Театре рабочей молодежи), он успевал не только сочинять пьесы и даже музыку к ним, не зная нот (в то время он дружил с Д. Шостаковичем, оба они подрабатывали таперами в немом кино), ставить их, играть в них, но и вести занятия со студентами-рабфаковцами. Выходит, педагогическая жилка, заложенная в нем от природы, уже в юности не давала ему покоя, все звала и звала к новым берегам.

Кто еще, как Шишигин, смог бы так же вдруг сорваться в 1933 году с места столичного питерского режиссера и уехать аж на Дальний Восток, в Уссурийск, где и театра тогда никакого не было! Организованная им театральная студия при Ворошиловском (так тогда назывался Уссурийск) Доме Красной Армии уже через четыре года получила статус театра Краснознаменного Дальневосточного военного округа. В нашем семейном архиве сохранилось несколько газетных статей армейской периодики тех лет, к сожалению, без названий и дат публикации. Читаешь их и диву даешься: то ли время было такое, то ли люди «с мотором в груди», которым «нет преград ни в море, ни на суше». Нам, теперешним, даже представить себе невозможно, как всего лишь за десять месяцев только что организованная из самодеятельности театральная студия смогла дать семьдесят спектаклей!

Где бы ни работал Фирс Ефимович Шишигин – в Ставрополе или в Сталинграде, в Воронеже или в Ярославле – «племя младое, незнакомое» всегда его волновало в первую очередь. Не на словах, а на деле его заботила проблема воспитания будущего актера. Во всех этих городах он, можно сказать, заложил основы театральной школы как «кузницы профессиональных кадров» при драматических театрах, где работал тогда главным режиссером. Не устаю поражаться его неутомимой энергии, способности держать в своих руках сразу столько нитей сложнейшего театрального дела, которому он отдавал каждое мгновение своей жизни.

С юности у него была заведена привычка вести дневники, к ней он приучал и своих учеников. Спал он четыре часа в сутки, остальное время – работал, особенно много писал по ночам. Записные книжки, блокноты, ежедневники, толстые тетради и даже альбомы, испещренные его сложным, не всегда разборчивым почерком, говорят о непрерывной работе мысли, о безостановочном процессе углубления в самую суть актерско-режиссерского творчества.

Всю жизнь его волновали «простые» теоретические вопросы, которыми не часто обременяют себя режиссеры и, тем более, актеры: что такое зерно пьесы, роли, чем отличается сюжет от фабулы, каково соотношение воображения и соображения в творчестве и многое другое, что он окрестил метким словосочетанием – *само собой разумеющееся*. Он так и хотел назвать свою будущую книгу, которую писал всю жизнь, но так и не успел завершить – «О само собой разумеющемся». Можно смело сказать, что эта книга (она обязательно появится, идет работа над архивами) заставит посмотреть на Ф.Е. Шишигина не только как на известного русского режиссера и педагога, но и как на мыслителя, творчески продолжающего теоретическое наследие глубоко чтимого им К.С. Станиславского.

Одна из глав его книги должна была называться «От А до Я» Он рассказывал мне, что напишет в ней всю свою «биографию-географию»: «В Архангельске я родился, в Ярославле умру». Он очень любил Ярославль, Ярославский театр имени Ф.Г. Волкова. И мне кажется глубоко символическим, что именно в Ярославле, на родине первого русского театра, наконец сбылась его мечта: в очередной раз стихийно организованная им студия при театре официально получила разрешение именоваться гордым именем – Ярославское театральное училище! Это было в 1962 году, уже более пятидесяти лет назад. Фирс Шишигин был бессменным художественным руководителем ЯТУ почти



двадцать лет. Все эти годы он, как капитан, вел свой корабль к главной цели: приобщать будущих актеров к пониманию традиций русской театральной школы от Федора Волкова до Константина Станиславского.

Чтобы представить себе, чем была насыщена творческая жизнь Ярославской театральной школы, достаточно заглянуть в дневники и записные книжки её основателя. Пришлось немало потрудиться, чтобы отобрать из обширнейшего архива наиболее примечательные страницы, ярко рисующие самые разные стороны бурной училищной жизни. И здесь, как и в театре, Фирсу Ефимовичу «до всего было дело»: как организовать учебный процесс, как ускорить строительство учебного театра, как укрепить дисциплину и т.д. Он подробнейшим образом продумывал каждое свое выступление, неважно – собрание ли это, занятие со студентами или творческая лаборатория педагогов.

«Беседы о режиссуре» – не стенографические записи занятий со студентами. Это мысли, записанные *для* беседы, иногда развернутые, обстоятельные, иногда – тезисные, как помечал автор, «в копилку». Записаны они в 1982 году, в канун 20-летия основания училища. Те, кто помнят моего деда, его уроки, встречи, репетиции, думаю, с первых же строчек воскресят в памяти живое звучание его хриплого (сорванного еще в юности и «добитого» хроническим курением) голоса с необычайной при этом амплитудой интонаций – от властно-повелительных, мощных ораторских нот до задушевно-интимного почти шепота в минуты особой откровенности. Он, правда, мог одной и той же вкрадчиво-мягкой интонацией и похвалить, и устроить полный разнос, что действовало гораздо сильнее на любого, неважно – педагога или студента.

Я работала в училище всего один учебный год, как теперь понимаю, переломный 1979-1980-й, когда шло преобразование училища в институт. Хорошо помню

сумасшедший ритм жизни, когда едва успеваешь перебежать из одной аудитории в другую, чтобы посмотреть уроки и экзамены всех курсов по мастерству, сценической речи, танцу, истории изобразительного искусства, музлитературе, подготовиться к своему экзамену по вокалу (я работала концертмейстером в классе А.В. Морозовой) и, конечно, побывать на всех прогонах дипломных спектаклей, которые тогда еще шли не в стенах училища, поскольку Учебный театр еще достраивался. Помню жаркие споры в кабинете деда, когда собирались педагогический совет или творческая лаборатория педагогов, помню его беседы со студентами, обсуждение самостоятельных работ и дипломных спектаклей. К сожалению, не осталось практически никаких видеоматериалов из истории училища, но, благодаря хорошей привычке Фирса Ефимовича всё записывать, мы имеем счастливую возможность перенестись в то время и передать особую атмосферу, царившую тогда в ЯТУ.

Хочется надеяться, что публикуемые материалы не просто вызовут интерес, а будут восприняты как завещание Мастера, вложившего всю душу в главное дело своей жизни – воспитание актера. Нынешним студентам полезно будет «приобщиться к корням», педагогам – задуматься о сегодняшнем уровне *творческого* подхода к обучению. Ну а тем, кто учился и работал в те годы, желаю воскресить в памяти счастливое время, проведенное в стенах Ярославского театрального училища!

*Елена Шишигина*

## Фирс ШИШИГИН

### БЕСЕДЫ О РЕЖИССУРЕ

#### Беседы со студентами актерского отделения ЯТУ (1980-1982)

(По существу, всё, далее изложенное – это объяснительная записка самому себе о том, что следует понимать под словами «Основы режиссуры для будущих актеров»).

*Что-то вроде «моих заповедей».*

***I. Задача задач и закон законов самовоспитания: преодолеть в себе все, что мешает преодолевать среду.***

***II. Успешно звать вперед может только тот, кто сам, как минимум, впереди.***

***III. «Ты можешь сегодня играть лучше, можешь играть хуже, но ты всегда должен играть верно». К этой заповеди Щепкина надо бы добавить: играть роль каждый день верно можно лишь тогда, когда весь процесс репетиционной работы над ролью был верным. Верно работать – верно играть.***

***IV. Как самая неожиданная, коварная опасность нас подстерегает то, что мы считаем давно усвоенным, «само собой разумеющимся» и даже не пытаемся спросить себя: «А так ли уж, действительно, это само собой разумеющееся???»***

***V. Задача интуиции, в сущности, в том, чтобы обгонять, не догоняя.***

## Беседа первая

В расписании наши беседы обозначены как предмет-дисциплина «Основы режиссуры». Если это название понимать в самом расширительном смысле, как включающее в себя не только теорию и практику, но и историю режиссуры, то, конечно, наши беседы не могут соответствовать общепринятой программе предмета. Тогда чем же мы будем заниматься? Какие цели будут преследовать наши беседы? Каковы они должны быть по содержанию?

Отказ от расширительного подхода к основам режиссуры объясняется не только безумно малым количеством часов, отпущенным на наш предмет, но и моим личным взглядом на то, что из этого предмета актер должен знать и уметь, как самое первое, минимальное, необходимое.

Первую беседу попробуем начать с малого, не шибко значительного, но для нас с вами важного: девятнадцать лет тому назад на первом занятии лаборатории педагогов только что созданного Ярославского театрального училища было решено работать так, чтобы лет через десять научиться выпускать из стен ЯТУ актеров, которые бы умели *самостоятельно работать над ролью*.

Эта задача все годы оставалась главной. Осталась она главной и сейчас, когда наше училище из среднего учебного заведения превратилось в ВУЗ. Как ни мало нам удалось, но радуется тот факт, что за все пятнадцать выпусков (а это триста с лишним учеников с дипломами об окончании ЯТУ), мы ни разу не получили каких-либо «рекламаций» по качеству нашей «продукции». Само собой разумеется, что основной базой нашей работы, путеводной звездой в стремлении воспитать будущего актера являлось (и, я надеюсь, всегда будет являться) учение К.С. Станиславского об искусстве театра вообще и об искусстве актера в частности.

Один из лучших учеников Станиславского, Е.Б. Вахтангов, говорил, что **каждый актер должен быть режиссером своей роли**. Помню, что этот тезис заставил нас о многом задуматься, поспорить друг с другом, многое из своих прежних взглядов на «идеал актера» пересмотреть, но в конце концов прийти к тому же выводу, что **умеющий самостоятельно работать над ролью – это актер, который способен быть режиссером своей роли**.

Есть необходимость кое-что сказать о том, что следует понимать под словом **режиссура**. Один из старых словарей так трактует сие понятие: «Режиссер – это престарелый актер, который по причине своей дряхлости уже не может играть на сцене и занимается тем, что дает советы молодым актерам, как им играть». Режиссер – слово французское, в основе его латинский корень «гего», что значит «управляю».

Не знаю, кто и когда ввел это слово в театральный обиход, но ни в древнегреческом театре, ни в средневековом, ни в эпоху Возрождения и позднее, вплоть до конца восемнадцатого века, должности режиссера не было. Во времена Древней Греции долгое время обязанности режиссера выполнял автор пьесы, то есть драматург, который совмещал в себе и единственного актера, и художника, и композитора, и музыканта, и изобретателя сценических эффектов. С течением времени процесс дифференциации довольно четко распределил все эти обязанности по отдельным профессиям.

Что же тогда можно считать именно режиссерскими способностями? Иногда складывается впечатление, что этот критерий не только утрачен, но его никогда и не было.

Вот вам довольно частый случай: начитанный молодой человек с хорошо подвешенным языком, поднаторевший в общих знаниях о театре, успешно прошедший все экзаменационные собеседования, принятый в институт и даже блестяще окончивший его, приходит в театр, начинает работать, и вдруг... Обнаруживается, что на самом деле

никаких режиссерских способностей у него и нет, и не было?!..

Станиславский и Немирович были убеждены, что режиссер обязательно должен быть актером «хотя бы в потенции», то есть не обязательно профессиональным, но безусловно должен обладать актерским дарованием. Осмелимся продолжить этот тезис и с не меньшей категоричностью вслед за нашими классиками будем утверждать, что настоящий режиссер обязательно должен обладать способностями драматурга, опять-таки с оговоркой «хотя бы в потенции». Это должен быть человек, который способен не только расчлнить пьесу с целью глубокого ее исследования, но и воссоздать ее в своем постановочном замысле, синтезируя результаты анализа. Поэтому режиссер должен быть не только главным доверенным лицом автора пьесы, но иногда даже и *соавтором* в воплощении замысла.

Огромное, если не сказать решающее значение имеет для режиссера его музыкальная одаренность. Если актер, не одаренный музыкально, теряет пятьдесят процентов от своих способностей, то режиссер рискует потерять все сто!

Может быть, будет преувеличением предъявлять такие же требования к режиссеру, как потенциальному художнику, сценографу, но все-таки способность выгодно решить пространство сцены для развития действия пьесы, чуткость в угадывании цвета и света в оформлении – для режиссера обязательны.

Само собой разумеется, режиссер должен быть широко образованным человеком, знающим мировую литературу, историю, должен быть психологом, идейным и этическим воспитателем коллектива, примером и образцом в дисциплинированности и самокритичности. Замечательный актер и режиссер Малого театра Александр Павлович Ленский говорил, что **режиссер – это человек, которому в театре до всего есть дело!**

Самую же суть режиссерской профессии наиболее удачно, как мне кажется, определил В. Мейерхольд. Он сравнил режиссера с переводчиком художественных произведений с одного языка на другой: режиссер переводит литературное произведение (пьесу) на язык сцены (спектакль). Как переводчики, так и режиссеры бывают разные. Есть переводчики-буквалисты, создатели просто подстрочника. Есть переводчики-поэты. А есть переводчики-искажители, для которых оригинал – только повод для выражения «своего взгляда», никакого отношения к оригиналу не имеющего. Напомню, что сказал о переводчиках замечательный поэт, друг Пушкина, великий мастер перевода В.А. Жуковский: «Переводчик должен быть не рабом, а соперником оригинала». К сожалению, у нас немало режиссеров, которые по-своему поняли требование Жуковского. Они соперничают не с автором, а между собой в прочтении оригинала!

Итак, вернемся к значению слова режиссер – *управляющий* творческим процессом. Практикой театра ему даны широкие права, вопрос в том, как он ими распоряжается. Если его управление административно-командное, то это не тот режиссер, к идеалу которого мы стремимся. При всех остальных способностях, пожалуй, самое-самое нужное и главное – способность режиссера *увлечь* участников создания спектакля. «Режиссер – это человек, который умеет в театре заставить всех делать то, чего никто делать не хочет», – сказал Б. Шоу. То есть **умение заставить, увлекая, – вот суть сути профессии режиссера.**

Конечно, не сразу, а постепенно, иногда и раздражающе медленно, но с годами складывалась у нас *своя* программа предмета «Основы режиссуры», которая во многом отличалась от общепринятой. Она все больше сокращалась в таких темах, как: а) работа режиссера с драматургом; б) работа режиссера с художником; в) работа

режиссера с композитором; г) работа режиссера с цехами (осветители, звукозапись, реквизит, бутафория, костюмы, грим и т.д.). Словом, нещадно урезалось все, за исключением основополагающей темы: *работа режиссера с актером, а также работа актера, как режиссера своей роли.*

С каждым годом наша работа углублялась в стремлении дойти «до самых корней», расширялась в подробностях, уточнялась в огромных количествах поисков, экспериментов, споров, дискуссий и т.д. В течение первых четырех лет существования ЯТУ (как среднего учебного заведения – СУЗа) каждый понедельник (мы выбрали именно этот день, потому что в театре он всегда – выходной) я просматривал недельный результат работы того или другого своего коллеги по преподаванию актерского мастерства, разбирал эти результаты и давал новые задания. У меня и у педагогов возникало много вопросов, проблем, которые переносились на обсуждения в лаборатории педагогов. Не реже одного раза в месяц я проводил так называемые показательные уроки, в которых принимали участие педагоги не только по мастерству, но и по профилирующим предметам, не говоря уже о самих учащихся.

У нас с вами нет времени, чтобы более подробно и развернуто остановиться на вопросе истории формирования программы «Основ режиссуры», которую я уже несколько лет пытаюсь преподавать, поэтому прошу вас пока понять и запомнить, что **все «основы режиссуры» мы свели к той режиссуре, которой должен заниматься каждый актер, работая над ролью.**

Возникает вопрос: «А как же быть с теми разделами, которые не вошли в наш курс?» Может быть, мы были и не правы, но у нас не было другого выхода, как отдать все, что выпало, таким предметам, как «История театра», «История литературы» и другим профилирующим предметам, преподаватели которых старались по нашим просьбам и под



нашим контролем уделить этим вопросам гораздо больше внимания, чем предполагалось ранее по их программам.

Кроме того, у нас существовали литературные минимумы, которые были обязательны для всех учащихся, но которые с «нелегкой руки» некоторых педагогов ликвидированы, и мое предложение по выработке таковых для студентов отделения драмы не было поддержано на заседании кафедры. К моему сожалению, одержало верх мнение, что «ничего студентам навязывать не надо, надо их индивидуально заинтересовывать, что им надлежит читать». Конечно, подход к вовлечению студентов в «чтиво» должен быть и интересным и индивидуальным, но каждый учащийся должен знать, что **необходимо прочесть за время учебы в ЯТУ по своей специальности** с составлением конспектов и безусловной сдачей этой обязательной работы педагогу по мастерству.

Что касается предмета «Основы режиссуры», по которому мы сегодня начали беседовать, то я определил следующий

#### **Литературный минимум**

1. Аристотель – «Поэтика».
2. В.Г. Белинский – «Сочинения А.С. Пушкина»<sup>1</sup>.
3. К.С. Станиславский – I-IV тома собрания сочинений в восьми томах.
4. П.П. Чистяков – «Записные книжки, воспоминания»<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Белинский В.Г. *Сочинения Александра Пушкина* / Ред. предисл. и прим. Н. И. Мордовченко. – Л.: Гослитиздат, 1937.

<sup>2</sup> Чистяков П.П. *Письма, записные книжки, воспоминания. 1832-1919*. – М.: Искусство, 1953. В книге собраны материалы, связанные с жизнью и творчеством замечательного художника и педагога Павла Петровича Чистякова, который был создателем русской художественно-педагогической школы реализма в изобразительном искусстве.

5. В.В. Маяковский – «Как делать стихи».
6. Г.Г. Нейгауз – «Воспоминания и размышления. Искусство фортепианной игры»<sup>1</sup>.
7. А.В. Суворов – «Наука побеждать».
8. Г.А. Товстоногов – «Профессия режиссера»<sup>2</sup>.
9. Л.С. Выготский – «Психология искусства».
10. А.Д. Попов – «О художественной целостности спектакля»<sup>3</sup>.
11. Н.Н. Горчаков – «Режиссерские уроки Станиславского»<sup>4</sup>.
12. А.Д. Дикий – «Воспоминания и размышления»<sup>5</sup>.
13. Сборник о Мейерхольде (изд. 1967г. ВТО) – «Встречи с Мейерхольдом»<sup>6</sup>.
14. Б. Брехт – «Эпический Театр»<sup>7</sup>.
15. Е.Б. Вахтангов (Сборник, ВТО)<sup>8</sup>.
16. В.М. Волькенштейн – «Драматургия»<sup>9</sup>.
17. Н.Г.Чернышевский – «Диссертация»<sup>10</sup>.

---

<sup>1</sup> Нейгауз Г.Г. *Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога* Изд. четвертое – М., «Музыка», 1982.

<sup>2</sup> Товстоногов Г.А. *О профессии режиссера*. – М.: 1965.

<sup>3</sup> Попов А.Д. *Художественная целостность спектакля*. – М.: 1959.

<sup>4</sup> Горчаков Н. *Режиссерские уроки К.С. Станиславского*. – М.: Искусство, 1950.

<sup>5</sup> Дикий А.Д. *Статьи. Переписка. Воспоминания*. – М.: Искусство, 1967.

<sup>6</sup> Валентей М.А., Марков П.А., Ростозкий Б.И. и др. (Ред.). *Встречи с Мейерхольдом. Сборник воспоминаний*. 1967.

<sup>7</sup> Бертольд Брехт. *Теория эпического театра* // В кн.: Бертольд Брехт. Театр. Пьесы. Статьи. Высказывания. В пяти томах. Т. 5/2. – М.: Искусство, 1965.

<sup>8</sup> Евгений Вахтангов, 1883–1922: Сборник. / Сост. ред., авт. коммент. Л.Д. Вендровская, Г.П. Каптерева. – М.: ВТО, 1962.

<sup>9</sup> Волькенштейн В. *Драматургия*. – М.: Сов. писатель, 1960.

<sup>10</sup> Чернышевский Н.Г. *Эстетические отношения искусства к действительности. Диссертация* // Н.Г. Чернышевский. Собрание

18. Н.А. Добролюбов. Статья «Луч света в темном царстве».
19. Д. Дидро – «Парадокс об актере».
20. Ап. Григорьев – «Эстетика и критика».
21. М.Н. Кедров – Сборник статей<sup>1</sup>.
22. Речь Ф.М. Достоевского о Пушкине (на открытии памятника А.С. Пушкину в Москве).

Современный актер – это, прежде всего, думающий актер, а значит читающий, причем читающий не отвлеченно, а творчески. Надо развить в себе охоту к чтению как потребность. Каждый из вас будет это делать по-своему, тут рецептов нет. Обязательный литературный минимум дан вам, как ориентир в бескрайнем море мировой литературы. Читайте не просто, поглощая книгу за книгой, а вдумчиво, творчески, с карандашом в руке. Идеальным было бы ведение кратких конспектов прочитанного.

Мой вам совет: не оставляйте без внимания те темы, которые поначалу вас не заинтересовали. Не отбрасывайте их, а почаще думайте о факте своей незаинтересованности, старайтесь разгадать, почему та или иная тема для вас не интересна? Как правило, это разгадывание приводит к возникновению интереса.

На уроках мастерства вы уже узнали, какое огромное значение придавал Станиславский «охоте, потребности, привычке» актера наблюдать жизнь, требовал совершенствования и развития этого умения. Но наблюдать жизнь надо не обывательски, а творчески, то есть с пуском в ход самого могучего рычага творчества – вашего **воображения**, вашей фантазии.

---

сочинений в пяти томах. Том 4/ Статьи по философии и эстетике. – М.: Правда, 1974.

<sup>1</sup>Кедров М.Н. *Статьи, речи, беседы, заметки.* – М.: ВТО, 1978.

Чтение – это тоже наблюдение, только другого характера: оно не непосредственно ваше личное, а собранное и пропущенное через душу другого человека (автора), и чем талантливей автор, тем настойчивее начинает работать ваше воображение и тем больше в вас воспитывается умение непосредственно наблюдать жизнь. Именно из этих двух начал вырастает главное – **воспитание в каждом из вас художника.**

Океан напечатанных слов безбрежен и было бы безумием ставить задачу прочесть всё, даже самое нужное из всего гениального. Тут наши возможности сугубо ограничены, тем более, что главное время жизни надо истратить на активное участие в ней, а не на книжное знакомство с ее явлениями. И все-таки каждый, кто выбрал себе профессию актера, должен прочесть как можно больше, памятуя, что это «можно» и это «больше» всегда для каждого весьма относительно и трудно определимы. Опять же, тут рецептов нет. Каждый, в соответствии со своими влечениями, человеческими и профессиональными интересами, идеологическими позициями и чутьем, вырабатывает в конце концов для себя ответ на вопрос: «Что ему читать?»

Для большинства действительно маститых артистов основной духовной пищей была, есть и будет художественная литература – проза, поэзия, драма. Веками создавался актерский литературный минимум, обогащавший их душу и оказывавший главное влияние на развитие их творческого воображения.

Ни один уважающий себя профессиональный актер не может пройти мимо таких имен, как Гомер, Эсхил, Софокл, Аристофан, Еврипид, Гораций, Плавт, Данте, Сервантес, Шекспир, Лопе де Вега, Кальдерон, Мольер, Гольдони, Гоцци, Скотт, Диккенс, Бальзак, Стендаль, Флобер, Гете, Шиллер, Корнель, Роллан, Ибсен, Гауптман, Манн.

Начиная с безымянного автора «Слова о полку Игореве» и протоирея Аввакума – автора «Жития», список русских писателей безусловно должен включать в себя такие имена, как Ломоносов, Сумароков, Фонвизин, Пушкин, Лермонтов, Гоголь, Кольцов, Крылов, Грибоедов, Некрасов, Чернышевский, Герцен, Салтыков-Щедрин, Лев Толстой, Островский, Достоевский, Лесков, Чехов, Горький, и наших современников Фадеева, Тренева, А.Толстого, Билль-Белоцерковского, Шолохова, Вс. Иванова, Корнейчука, Олешу, Бабеля, Багрицкого, Маяковского, Есенина, Бунина, Твардовского, Паустовского, Шукшина, Вампилова и многих других, которые сейчас случайно забылись. Вот чем в первую очередь должен обогащать свою душу будущий артист со школьной актерской скамьи.

Было бы здорово, если бы вы за четыре года в ЯТУ воспитали в себе такую черту, как **любопытность**, до самой высшей степени ненасытности! Вам все должно быть интересно, а особенно то, что так или иначе открывает вам тайны творческого потенциала человека, будь то наука, техника, производственная деятельность людей, труд, отдых, литература, искусство. Вам, будущим актерам, надо быть особо любопытными к смежным искусствам и их творцам. Немного, конечно, примитивно и грубовато, но тот обязательный литературный минимум, который я вам дал, уже до некоторой степени отражает направленность наших задач. Как видите, наряду со Станиславским, Вахтанговым, Мейерхольдом, Поповым, Горчаковым, Товстоноговым – Маяковский, Белинский, а также Чистяков, Нейгауз, Ап. Григорьев и другие авторы из «смежных» искусств. Порой знания из соседних областей искусства могут дать весьма неожиданную подсказку в разгадывании тайн нашей театральной, актерской и режиссерской профессий.

Совершенно исключительное значение будет иметь формирование из вас, довольно случайной группы людей, коллектива, а для этого прежде всего необходимо осознание

единства вашей цели и воспитание привычки, когда ваше *коллективное слово не будет расходиться с вашим коллективным делом*. Постарайтесь с первых же дней пребывания в ЯТУ глубоко и действительно задуматься над таким вопросом: почему Вахтангов, разрабатывая учебную программу для своей студии (из которой потом вырос существующий сейчас театр имени Вахтангова), на первое место ставил морально-этическое воспитание будущих актеров (этика) и лишь на второе – художественно-артистическое?

Наше творческое воображение бездонно, и, сколько бы вы ни прочли из художественной литературы, всегда будет мало. Доминантой базы *воображения* являются впечатления, чувства, инстинкты, интуитивные позывы, душевные волнения и переживания, хотя представить себе воображение без всякой доли *соображения* невозможно. В каждом акте воображения есть доля *соображения*, которое художнику также надо усердно развивать, тренировать, укреплять, тем более, что оно подчиняется воле неизмеримо послушнее, чем воображение. В подлинном творчестве воображение и соображение работают в неразрывном единстве и оплодотворяют творчество (и высшую его степень – вдохновение), как главные, основные, решающие ипостаси.

Насколько мне известно, первым, кто сопоставил и даже противопоставил воображение и соображение, был Н.В.Гоголь, который высказал однажды совершенно неожиданную мысль: «Все картины, типы, характеры, созданные в моих произведениях, являются плодом **не столько воображения, сколько соображения**». Удивительно, это сказал не кто-нибудь, а писатель, наделенный громадной силой воображения! Эта гоголевская фраза для одних остается загадкой, для других же – просто обмолвкой. Вам же я советую принять в этой фразе каждое слово за истину и постараться если не разгадать полностью

суть этой фразы, то для начала хотя бы крепко усвоить тот факт, что такой подлинный гений художественного слова, как Гоголь, важнейшее значение в своем творчестве отводил соображению.

Конечно, разделение этих двух понятий довольно условно и схематично, так как в подлинном творчестве ум и чувство работают в неразрывном единстве. На стороне воображения впечатления, видения, картины, чувства, влюбленность в процесс творчества, волнение души, переживания. На стороне соображения ум, рассудок, анализ, расчленение целого, сопоставление его частей, абстрагирование, рассуждение и расчет. Одно возбуждает другое, и обе ипостаси стремятся к соединению, к синтезу, который я часто буду называть *творческим настроем*, когда воображение и соображение будут «ухо в ухо», «глаз в глаз» соединяться в единое целое. Основная внешняя разница между этими двумя началами заключается в абсолютной непоследовательности, даже случайности воображения и строгой последовательности соображения.

Если вы берете для работы пьесу, то для режиссерской первой подготовки надо взять лист бумаги и разделить его посередине вертикальной чертой на две равных части. Правую часть листа надо отдать тому, что само приходит в голову от чувств, неожиданных видений и ассоциаций вне всякой последовательности и плана, левая сторона отдается «соображению», на которой все фиксируется в строжайшей последовательности и порядке.

Работа актера над пьесой и ролью есть непрерывное «окувание мысли в соус чувства, а чувства – в соус мысли», чтобы в результате были *прочувствованные мысли* и *осмысленные чувства*. В их слиянии рождается художественный образ.

## Беседа вторая

Знакомясь с актерами, с которыми мне предстояло работать, я задавал чаще всего один вопрос: с чего вы начинаете работу до встречи с режиссером, то есть что вы делаете, получив переписанную или перепечатанную роль? У одних этот вопрос вызывал удивление, другие что-нибудь врал, третьи начинали сочинять ответ так, чтобы он мне понравился, четвертые на ходу пытались согласовать свой ответ со своим запасом знаний о системе Станиславского, пятые оригинальничали с целью озадачить меня своей неординарностью, шестые...

Словом, ответы были разные, но, главное, я понял, что подавляющее большинство актеров не знали, что нужно и что можно делать с ролью до встречи с режиссером, не придавали этому периоду большого значения, а если и придавали, то все зависело от того, понравилась роль или нет, хотелось над ней работать или нет, мечтали они о такой работе или подобной ей или нет и т.д., и т.п.... Очень редко встретишь актера, который знал бы, как использовать время для самостоятельного начала работы над ролью.

Современное обострение проблемы связано с тем, что слишком значительная часть актеров считает, что предварительная работа вообще не нужна и бесполезна, а для общего дела даже вредна, так как заставляет актеров тратить время и энергию на совершенно пустое занятие, ибо, как правило, всё, что они «наработали, надумали, нафантазировали, прочувствовали», в чем «убедились» до встречи с режиссером, – после встречи с ним летит к черту, как ошибочное, ложное, неинтересное, противоречащее замыслу режиссера.

Безрезультатность работы порождает в актере обиду, а при возникновении первого спора – раздражение в режиссере; атмосфера конфронтации начинает определять их отношения, зачастую доводя их до устойчивой



конфликтности. Нередко возникшее несогласие ликвидируется административно, так как по неписанному закону режиссер имеет право приказывать, а актер обязан этому приказу подчиняться. И тогда дело складывается совсем плохо, и ни о каком даже намеке на действительно творческий процесс говорить в таком случае нельзя.

Есть актеры, которые умеют делать вид, что они выполняют требования режиссера, иногда даже играя при этом удовольствие, а на самом деле продолжают упрямо, «по крошкам», протаскивать свое «видение» роли, да так, чтобы режиссер не сразу заметил. А если уж и заметит нечто «определенно актерское», то только тогда, когда что-нибудь кардинально менять будет уже поздно. Или тогда, когда режиссер, незаметно для себя свыкаясь с крохотными *детальями* актерского замысла, настолько к ним привыкает, что потом без существенных возражений «проглатывает» и целое.

Невольно вспоминаются две фразы, которые я слышал на уроках своих учителей. Руководитель нашего курса С. Радлов<sup>1</sup> сказал так: «Все искусство полезных для работы взаимоотношений актера и режиссера заключается в *умении актера обманывать режиссера*». Помню, как мы здорово были поражены, когда другой преподаватель, а именно В.М. Соловьев<sup>2</sup> сказал почти буквально то же самое, только... наоборот: «...в *умении режиссера обманывать актера*»!

---

<sup>1</sup> Радлов Сергей Эрнестович (1892-1958), заслуженный артист РСФСР, режиссер, драматург, театральный педагог, теоретик и историк театра. Воспоминания Ф.Е. Шишигина о своих учителях см. в кн.: Фирс Шишигин: Люблю жить в актере! Очерки. Воспоминания. Дневники. Спектакли / Авт., ред., сост. М.Г. Ваняшова. – Ярославль, Рыбинск: Изд-во ОАО «Рыбинский Дом печати», 2012. С. 55-57.

<sup>2</sup> Соловьев Владимир Николаевич (1887-1941), русский советский режиссер, театровед, театральный педагог.

Выходит, как ни крути, а путь к согласию – либо в насилии, либо в обмане?

Как «гений и злодейство – две вещи несовместные», так несовместимо подлинное творчество с насилием и обманом! Необходимость актерской свободы безусловна, так же как самостоятельность! В конце концов, не так уж трудно понять (хотя иногда трудноато достичь здесь общего понимания), что такое подлинная *свобода* и подлинная *самостоятельность* в творчестве. Значительно трудней научиться умению добиться этой подлинной свободы и самостоятельности в творческом процессе - как коллектива актеров в целом, так и каждого актера в отдельности.

Вряд ли в истории театра мы обнаружим такого же, как К.С. Станиславский, режиссера, который обладал бы столь могучей способностью *лишать актера свободы и самостоятельности*. Но при этом, вряд ли в истории театра можно найти другого человека, который с такой неисчерпаемой настойчивостью *заботился об актерской свободе и самостоятельности*, как К.С.Станиславский! Удивительное противоречие! В нем надо особо разобраться, понять его как важнейшее условие прогрессивного движения искусства театра.

И тут встает еще более острое противоречие: оказывается, дать подлинную свободу в творческом процессе может только тот, кто способен... начисто лишить этой свободы! Настоящий режиссер *обязан* обладать этим качеством, как настоящий лидер творческого коллектива. Если же не обладает, то он не лидер и не режиссер!

Именно Станиславский поднял на невиданную высоту роль режиссера как руководителя и вдохновителя театрального коллектива. Именно Станиславский жил неустанной тревогой (особенно последние 15-20 лет своей жизни) по поводу того печального обстоятельства, которое он называл *пассивностью актеров*. Его беспокоило, что слишком многое в процессе создания спектакля актеры

стали отдавать на откуп режиссеру, и именно в этой актерской пассивности он видел *одну из самых опасных и тупиковых тенденций театрального искусства*.

Именно из заботы о самостоятельности актера родился его *метод физических действий* – пожалуй, самое главное, что оставил нам в наследство Станиславский, что ждет еще «усвоения и освоения».

Каждый из вас понимает, что подлинная актерская свобода в творчестве ничего общего не имеет с актерской развязностью, расхлябанностью, с анархическим самочувствием и пренебрежительным отношением к усилиям партнеров и режиссера добиться поставленной творческой задачи.

В конкретном искусстве театра нельзя быть свободным от конкретного коллектива.

Что такое коллектив? Это всегда добровольный союз, имеющий общую, сверхобязательную для всех его членов задачу, где каждый сам совершает над собой особенное насилие, устраняя в себе все, что мешает выполнению сверхзадачи. Потребность осознать всю необходимость этого насилия над собой – это первый и основной «паевый взнос», дающий право быть в этом коллективе. Именно в осознании этой необходимости и есть свобода каждого! Все вопросы воспитания и самовоспитания в театре начинаются с этого.

Что касается самостоятельности, то о ней сейчас кричат на всех перекрестках и часто, не зная и не понимая простейшей вещи, что самостоятельности в театре *надо учиться*, а вернее, самостоятельности в театральном искусстве необходимо *особенным образом учиться*.

Разговаривать, кричать о необходимости самостоятельной работы стало сегодня модой, и модой довольно тошнотворной, и возникает она тогда, когда та или другая часть коллектива вовсе или недостаточно загружена работой в репертуаре театра. И вот эта «часть»

собирается, сговаривается, выбирает пьесу, распределяет роли и репетирует «самостоятельно» вне плана театра, доверив руководство одному из режиссеров. Иногда вся эта затея происходит по инициативе одного из режиссеров или того актера, который берет на себя функции режиссера, а иногда и без всякого режиссера, что называется, «персимфансом» (так назывался в двадцатые годы организованный в Москве Первый симфонический ансамбль без дирижера). В результате иногда из этой затеи получаются довольно любопытные спектакли, особенно если этой самодеятельностью увлеклись молодые актеры (молодежный спектакль) и если выбрана хорошая пьеса и удачно распределились роли. Но в большинстве своем работа в этой «самостоятельности» совершается по принципу «как Бог на душу положит», и это совсем не та тема «самостоятельности в творчестве», о которой мы затеяли разговор и к которой еще не раз вернемся.

А сейчас сосредоточимся на том, что нас заботит: **самостоятельность в творчестве актера** – что это такое? Как обрести эту самостоятельность, когда к творчеству актера уже предъявлены требования автора (пьеса, роль), затем в ходе работы каждодневно возникают все новые требования со стороны режиссера, а также не менее настойчивые требования партнеров? А требования художника, композитора, балетмейстера? И если не требования, то весьма настойчивые просьбы и пожелания костюмера, реквизитора, бутафора? Как же в этом сонме приказов, требований, пожеланий и просьб сохранить свою самостоятельность актеру? И особенно как быть самостоятельным, когда так или иначе все – от душевного состояния до движения мизинца – диктуется режиссером? Как же сохранить свою творческую независимость в сплошной зависимости от других?

Теоретический и практический ответ на этот вопрос есть в определенном смысле сердцевина, зерно всей

системы Станиславского. На пути получения этого ответа великое множество противоречий и тупиков. Это такой лабиринт, пройти который с ходу невозможно. Разгадка пути в этом лабиринте зависит от каждодневной учебы, осмысления, тренажа с бесконечным количеством проб и ошибок. Без этого успеха не видать. Простого желанья и увлечения здесь будет мало. Нужна огромная **сосредоточенность и воля**, к возбуждению которых в себе я вас сейчас и призываю.

Мы не будем пока дискутировать по первому вопросу, который возник у нас в самом начале этой нашей беседы, то есть надо или не надо сознательно и целенаправленно работать актеру над ролью до встречи с режиссером. Мы пока решили, что непременно надо, но вот как? В чем заключается эта работа? Что можно и нужно делать? Что надо уметь актеру, чтобы делать это с пользой и для себя, и для спектакля? Вот вопросы, на которые мы теоретически и практически должны уметь ответить.

Исследованию, поиску этого искомого мы посвятим свою следующую, третью беседу, вернее не одну, а несколько бесед, потому что это искомое является весьма важным началом всех начал нашего предмета.

### **Беседа третья**

Итак, с чего же начинать работу над ролью? Самое первое – купите себе толстую тетрадь и, как бы хорошо роль ни была уже переписана или перепечатана, перепишите ее собственноручно и разборчиво (по легенде – в старом МХАТе актеры переписывали себе роли даже тогда, когда были типографские экземпляры). И не только «огрызки» последних слов, фраз, так называемых реплик (как правило, так перепечатывают роли во всех театрах), а с *экземпляра*

*пьесы!* Сам процесс такой (неторопливой) переписки будет гарантией, что роль начнет укладываться в вашей памяти, в вашем сознании. Как свою роль, так и тексты других ролей, занятых в ваших сценах, переписывайте до самой последней ремарки, ни слов, ни фраз не сокращая. Это все пока из области примитивной техники.

После покупки тетради надо разделить ее на две неравные части: одна будет относиться к записям о пьесе, другая – о роли. Ту, что относится к пьесе, начните с титульного листа и списка действующих лиц. Туда потом внесите и распределение ролей. Потом разделите каждую страницу вертикальной чертой на две части, и **самое-самое первое, что надо записать на правой стороне – это ваше первое непосредственное впечатление о пьесе.** Вернее, не запишите, а перепишите из записной книжки, из другой тетради или из листков, что были под рукой, когда вы их впервые записали после знакомства с пьесой. Переписывая, ни в коем случае не корректируйте, не исправляйте, словом, не редактируйте эту запись, какова бы она ни была, просто скопируйте ее, как она получилась впервые!

Запомните! **Запись первого непосредственного впечатления (ПНВ) надо сделать до обсуждения пьесы,** неважно – слушали ли вы ее вместе с коллективом или прочитали самостоятельно. Роль переписывайте, вставляя чистые листы (не меньше одного и не больше трех) между листами текста роли и текста ваших партнеров. Их так же разделите на две половины и начинайте записывать на правой стороне всё, что вам заблагорассудится относительно вашей роли, в том числе не только то, что приходит произвольно, от воображения, а также и то, что происходит от соображения. Поверьте мне, потом, когда придет время, вы, утвердившись в верности ваших рассуждений, перепишите их на левую сторону. **Правая сторона – это ваша общая копилка!**

Еще несколько слов о ПНВ. В молодости я спрашивал актеров о том, что они записали как первое непосредственное впечатление, но потом (уже давно) стал, как правило, от этих вопросов воздерживаться и обращаюсь к ним в самых не просто редких, а в чрезвычайно редких случаях. К сожалению, актеры в массе своей не шибко искренний народ, и эта неискренность, какой бы наивностью она ни подкреплялась, для действительного ПНВ весьма пагубна и не только бесполезна, но и вредна.

Когда вы даете себе отчет, какое же первое непосредственное впечатление у вас сложилось о пьесе, как только вы с ней познакомились, каждый из вас должен быть в ответе предельно искренен, тут врать нельзя, тут надо *самому перед собой* быть предельно правдивым, «как на духу»! Не сочиняйте его, не выдумывайте, не прибавляйте к нему ничего из красотостей, оригинальностей и прочих довесок из области «фигуряния». Пока (хоть на коробке с папиросами!) не записали ПНВ, старайтесь ни с кем не говорить о пьесе, ни слушать никого о ней. А когда на первом обсуждении кто-нибудь скажет такое, что идет вразрез с вашим ПНВ, но с чем вы согласитесь, вы и в этом случае не переделывайте свою запись. Она должна остаться такой, как записалась в первый раз до начала работы над ролью, над спектаклем.

ПНВ, несмотря иногда на всю, казалось бы неверность и нечеткость, для вас остается, как правило, верным. Запись ПНВ нельзя редактировать даже тогда, когда в процессе работы вы сами придете к полному несогласию с ним. Это не важно, важно, чтобы вы изредка возвращались к нему, и в случае согласия питали бы его, растили, а в случае несогласия с ним думали бы над поисками ответа на вопрос, что же с вами было и произошло во время первого знакомства с пьесой, если у вас такое неверное, странное представление тогда сложилось?

При первой же записи ПНВ не ломайте голову над тем, как его записать. Записывайте без особых раздумий, лишь спросив себя о самом первом впечатлении – ощущении, и пусть это будет выражено в трех, двух, одной фразе, даже в одном слове, лишь это было понятно только вам и отражало ваше ПНВ.

Не праздный вопрос: начав работать над ролью, **сколько раз надо читать пьесу?** Искомый ответ не в том, сколько именно, а в том – мало или много раз? Тут опять же рецептов нет. Когда я в свое время спросил об этом Н. Горчакова<sup>1</sup>, он с жаром ответил: «Десятки! Десятки прочтений!» Когда он говорил слово «десятки», я слышал по его интонации: «Сотни раз!» Конечно, мы разговаривали не как актеры, а как режиссеры, и вопрос относился к тому, сколько раз должен прочесть пьесу ставящий ее режиссер. Помню, ответ Горчакова меня страшно озадачил, смутил и поверг в невероятное замешательство оттого, что я понял, что так делает не только Горчаков, а так принято во МХАТе всеми режиссерами, и идет это от самого Станиславского!

Должен сказать, что в юности я шибко переживал, когда вдруг обнаруживал, что тот или иной мой кумир работал совсем не так, как я. Я мгновенно переносил это на счет своей неполноценности, необразованности, а хуже всего – своей бездарности. Оказывается, во МХАТе режиссеры читают пьесы десятки, сотни раз! Значит, к этому их приучил Станиславский по примеру того, как делал сам?

После этого я заставил себя, приехав в Сталинград, очередную пьесу, которую тогда ставил, прочесть раз пятнадцать и понял, что это совсем не для меня, так как дочитался до того, что совершенно отупел и перестал *помнить* пьесу! Воображение мое оказалось в положении, о

---

<sup>1</sup> *Николай Михайлович Горчаков* (1898-1958) – советский театральный режиссер, театровед и театральный педагог.



котором гениально сказал Маяковский: «И тихо барахтается в тине сердца глупая вобла воображения». Я абсолютно расклеился, хотя до встречи с Горчаковым здорово довел репетиции до застольного прогона (об этом говорили сами актеры), но после пятнадцати прочтений всё вдруг застопорилось. А работал я тогда не над чем-нибудь, а над «Последними» Горького! Дело дошло до того, что я под разными предложениями добился сперва консервации этой работы, а потом и изъятия из репертуара этой замечательной пьесы.

После такого казуса я постарался очень серьезно в себе разобраться и больше никогда не пытался многократно читать пьесу при ее постановке. Могу сознаться, что почти никто из актеров не припомнит случая, когда бы пьеса лежала у меня перед глазами даже в застольный период работы, а уж когда переходили к работе над мизансценами в выгородке – никогда никто не видел, чтобы я пользовался экземпляром пьесы, мне он был совершенно не нужен. К этому времени я любую пьесу уже знал наизусть до буквочки, до точки, до любого знака препинания. Я приношу пьесу на каждую репетицию, но читаю написанное в ней от титульного листа до самой ничтожной ремарки, не говоря уже о тексте ролей *только один раз*, на так называемой сверке ролей! Я сам вслух читаю все ремарки и бдительно слежу за тем, как актеры произносят текст, поправляю их, уточняю все вплоть до знаков препинания. После вписывания пропущенного и вычеркивания лишнего, вставленного или случайно искаженного машинисткой, обязательно требую повторения фразы, части диалогов, а иногда и повторения всей сцены после правки. Не говоря уже о том, что предельно внимаю, как актеры говорят текст.

**Для меня эта читка пьесы имеет огромное значение, потому что она имеет огромное значение для актеров!**

К сверке ролей я еще не наизусть, но уже основательно знаю пьесу, так как читал ее до встречи с актерами четырежды. Первый раз читал – увлекся и решил ставить. Второй раз, когда читал труппе (то, что решил ставить, как правило, актерам читал сам). Третий раз – после того, как сделал пересказ всей пьесы по сюжету и проверил, что забылось, что необходимо (и почему) особо запомнить из забытого. Четвертый раз – когда делал ее пересказ по фабуле, то есть делал ее разбор до встречи с актерами.

Затяжных застольных периодов не люблю, но люблю основательно за время застольной работы условиться, договориться с актерами о понимании сути пьесы, о знании последовательности всех событий, порожденных конфликтными действиями ролей. Понимание пьесы свожу к осознанию ее **зерна, темы, идеи и сверхзадачи (цели)**. Никогда (во всяком случае, уже лет сорок) не делаю никаких режиссерских экспликаций, так как режиссерский замысел возникает в процессе знакомства с пьесой, во время застольной работы над ней, а особенно в период пересказа по фабуле, когда идет подробный анализ, **разбор** пьесы. Как правило, к выходу на репетиционную площадку пьесу я знаю и понимаю так, будто сам ее написал, так что экземпляр ее мне абсолютно не нужен.

Я рассказываю все это вам не для того, чтобы вы воспользовались моими приемами познания и запоминания пьесы и отказались от простейшего и мудрейшего приема, заключающегося в том, чтобы пьесу читать и перечитывать, как можно больше. Упаси вас Боже! Если вам это будет помогать, то читайте и перечитывайте пьесу и свою роль хоть тысячу раз! Тем более, даже советую вам это делать, так как сотни раз убеждался в том, как хорошие актеры и режиссеры, перечитывая пьесы по многу раз, каждый раз в ней обнаруживали такое, что в предыдущих чтениях не было замечено, и вдруг это, раньше не замечаемое, открывается в пьесе и в ролях такими свежими родниками

нового, неожиданного, приводящего к прозрению, что порой с помощью этого *неожиданно обнаруженного* актер и режиссер совершают даже не шаг в своей работе, а огромный, иногда головокружительный скачок вперед!

Все это я вам рассказываю еще и для того, чтобы вы немножко задумались и учли вот такое обстоятельство: лучше **не перечитывать пьесу, а вспоминать** ее, восстанавливать ее! Вышло так, что к этому приему «прививки души пьесы к своей душе» я обратился давно, случайно и, видимо, интуитивно, потому что долго не отдавал себе отчета в том, *почему* я это делаю именно так?

Когда мне приходилось работать с актерами, страдавшими почти неизбежной забывчивостью, безбожно путавшими текст, я много раз очень императивно, диктаторски заставлял их пользоваться этим приемом, рассчитывая на самый примитивный результат. (Примитивным результатом я называю только то, что актеры, забывавшие текст, пройдя через этот прием, никогда уже не могут забыть ту часть текста, которая у них всегда забывалась).

В моей же работе этот прием служит для выполнения одной задачи – **знать пьесу**. Для этого я приступаю вскоре после самого первого знакомства с ней (первое чтение или слушание) *к вспоминанию* ее, а для того, чтобы успешно вспоминать, надо иметь план не только на время вспоминания пьесы, но и на весь период работы над спектаклем. Несколько позже я расскажу вам и о самом плане, и о том, как его составлять. А сейчас пока хочу посоветовать вам *никогда не относиться пренебрежительно к необходимости составления этого плана*, который нужен в любой работе, а при работе над ролью и пьесой – сверхобязательно.

В доказательство позволю себе напомнить вам две цитаты. Автор первой – А.С.Пушкин: «План дантовского “Ада” – уже есть гениальное создание». Вторая – слова

С.Я. Маршака о плане: «Поэт должен разложить костер, а огонь ударит с неба».

**«Вспоминание» пьесы начинается с задачи, сформулированной в первом пункте плана** (как задача, так и ее решение записываются на левой стороне): **определить пьесу, как событие.** Обычно я называю это **основным событием.** (Мы в четвертой беседе основательно и подробно остановимся на расшифровке этого понятия, так же как на вопросах: что такое основное событие пьесы и зачем режиссеру надо его определять).

Эта задача заставляет меня вспоминать пьесу не вообще, а весьма конкретно. Конкретность эта заключается в том, что я направляю свои воспоминания на то, что мне кажется в пьесе событийно основным, вбирающим в себя, подчиняющим себе все другие события.

Мне вначале приходят на ум не одно, а два, три, четыре, а иногда и больше событий пьесы, которые как бы напрашиваются стать кандидатами в основные. Приходится не только вспоминать, но и оценивать то, что вспоминается, классифицировать по значимости, отбирать. Вся пьеса иногда ярко и отчетливо, иногда туманно, расплывчато и не отчетливо проплывает перед внутренним зрением, как кинолента на экране, на которой запечатлелись сцены, картины, события, действия, поступки персонажей, вырисовываются характеры, одни ярко, другие бледнее, третьи – совсем не ясно, а четвертые просто не поддаются отображению и образуют какие-то «черные дыры» в памяти, хотя ощущаешь, что за этой пустотой что-то, кажется, было. Начинаешь смутно, но угадывать логику автора, по которой он всё это включил в свою пьесу.

Однако, всякие подобные разгадки откладываешь на потом, так как пока задача в том, чтобы определить основное событие пьесы. Это определение иногда дается очень не скоро, но сам процесс очень забавен: хоть и труден, но весьма увлекателен, как какая-то интересная игра.

Иногда бесчисленное количество раз проворачиваешь эту киноленту воспоминаний и последовательно, от начала до конца, и с середины до конца, иногда даже всё пускаешь наоборот в обратную сторону и ищешь искомое, определяющее основу сюжетно-фабульной сути пьесы, зерно ее структуры.

Всячески стараешься всё вспомнить, но далеко не всё всегда вспоминается – даже важнейшее из пьесы, не говоря уже о мелких деталях, хотя порой они-то как раз и лезут на первый план, потому что именно они (необъяснимо почему) ярче всего запомнились после самого первого знакомства с пьесой.

Но работа сознания уже началась! Началась и работа подсознания! Возникают самые прямые и самые сторонние ассоциации, и правая сторона листа после того, как записан ярчайший самоотчет о первом непосредственном впечатлении, заполняется вслед за ним все новыми и новыми записями, всплывающими в твоих воспоминаниях совершенно произвольно, без всякого плана, без всяких задач, без всякой последовательности. Очень часто бывает так, что правая сторона первой страницы уже заполнена вся, уже перелез на вторую, а левая как была белее снега, так и остается – на ней ни буквочки, ни слова, ни знака.

Иногда обильные записи на правой стороне начинают отнимать все время и мешают сознательной работе. Но иногда именно «беспутство», обильность и непоследовательность какой-то сумасшедшей записи справа вдруг совершенно неожиданно подсказывает: «Да вот же основное событие!» А бывает и так, когда записи справа слишком начинают мешать и усилием воли переключаешь внимание на левую сторону записи, приходится разными «подзадачками» увлекать себя сознательным, аналитическим поиском. Иногда это удается, иногда нет, но тут важно понять для себя одно: всё то, что лезет в голову произвольно и само собой (то есть непонятно откуда

влетевшее в башку), надо считать не какой-то работой, а просто *необходимостью освободиться*, то есть записать на бумагу. Вот и все! Какой же это труд? Какая же это работа? А вот то, что надо будет записать в соответствии с планом на левую сторону (а прежде, чем записать, сознательно найти) – вот это труд, это работа!

Память наша – одна из тех загадок, которые еще много, много раз будут озадачивать нас своими тайнами и противоречиями. В данном случае противоречие заключается в том, что для пользы дела **надо памяти не помогать, а мешать**, как бы затруднять ее прояснение. И я даже в случаях самых безуспешных усилий вспомнить то, что забылось, **не разрешаю себе воспользоваться такой простейшей подсказкой, как заглянуть в пьесу**. Тот, кто в школе, решая задачу по арифметике, склонен преждевременно заглядывать в конец задачника, чтобы посмотреть ответ, попустительствует своей слабости, а значит, так и не научится самостоятельно решать задачи.

Но дело не только в этом, а в том, что, оказывается, такой процесс, как **вспоминание без подсказок** (иногда не просто трудный, а мучительный) таит в себе **ничем не заменимые моменты для творческого познания пьесы**, которые в случае удач (вспомнил сам!) приносят ни с чем не сравнимую радость победы над своими затруднениями и как ничто приближают тебя к самому заветному в работе – к *вдохновению!*

*Иногда я всерьез думаю, что вся эта работа, которую мы называем таким высокопарным и затрепанным словом, как **творчество**, есть не что иное, как вспоминание, то есть своевременное вытаскивание из копилки своего жизненного опыта нужного!*

Читайте и перечитывайте пьесу не четыре раза, как я, а четыреста раз и больше, но все-таки изредка пробуйте хотя

бы кое-что добывать без подсказки, то есть без заглядывания в текст пьесы.

Чаще всего нам изменяет память в установлении точной последовательности сцен, заданной автором. Например, вы решили восстановить порядок действия в пьесе и вдруг обнаружили, что сомневаетесь, какая сцена идет в каком акте. Более того, через минуту вам уже кажется, что вы начисто забыли последовательность этих сцен. Тогда попробуйте хотя бы раз, не заглядывая в пьесу, на основе работы своего соображения вкупе с воображением, довести себя до твердого убеждения, что эти сцены идут в пьесе только в выбранной вами последовательности, более того – что по-иному они чередоваться и не могут! Ох!.. Сколько же обстоятельств вам придется перебрать... Как невыносимо трудно решать эту задачку, не заглядывая в ответ. Но какую радость вы испытаете от этого самостоятельного ответа и сколько вдруг узнаете о пьесе, о логике автора, о том, почему он сделал так, а не иначе! Словом, очень советую хоть разок испытать себя в этом обязательно, так как вы сделаете больше, чем узнаете пьесу, автора, – **вы через эту пробу больше узнаете себя!**

Пора приступать к сути, то есть к поискам ответа на знакомый вам вопрос: с чего начинать работать над ролью? И этот вопрос, и ответы на него будут содержанием нашей четвертой беседы.

## **Беседа четвертая**

Мы начали знакомиться с наметками **плана самостоятельной работы над ролью.**

Несколько предварительных слов о плане. Прежде всего, две цитаты, на которые прошу обратить внимание:

«Хороший план – это дуб, на который сами слетаются птицы». Эта фраза принадлежит П. Беранже, и ее часто любил повторять на репетициях Мейерхольд. Самому же Мейерхольду принадлежит другая фраза, которую он также на репетициях любил повторять: «За минуту синтеза мы платим неделями анализа». Запомните, а лучше запишите эти мысли. Они не раз вам пригодятся, если вы, конечно, по-настоящему попытаетесь вникнуть в их суть и сделаете из них практические выводы.

Как мы условились на прошлой беседе, всё, что касается анализа, «разведки ума», вы записываете на *левую* сторону плана, которая вся будет состоять из ваших *соображений*. Ваши записи на правой стороне листа первой и второй части тетради уже начались, а вот левые стороны обеих частей пока ничем не заполнены. Когда я задал вопрос, с чего начинать, я имел в виду именно левую половину страницы листа-вкладыша. И тут необходимо разобраться: **какой же вопрос нужно особо себе задать, чтобы сделать первую запись на левой стороне?**

Многие думают, что такой вопрос исходит из желания знать как можно больше о пьесе, об истории ее создания, об авторе, эпохе, которую она отражает, быте, в котором живут действующие лица, и т.д. вплоть до истории всех постановок в рецензиях и статьях. Поэтому многие режиссеры (к этому они призывают и актеров) рассматривают *начало* работы над спектаклем как изучение всех литературных, критических и иконографических материалов, которые так или иначе связаны с пьесой. Для них начало – это горы книг, обзоров, разборов, картин, музеев и тому подобное. Это довольно распространенный взгляд на понимание начала работы над ролью, но взгляд ошибочный, так как прежде всего он подвергает опасности потери самостоятельности работы актера, самостоятельности в знании и понимании пьесы и роли.



После первого знакомства с пьесой (чтение или слушание) должен пройти определенный период времени (у меня, как правило, его границы определялись от первого знакомства с пьесой до перехода к пересказу по фабуле, то есть до разбора), когда предварительно решены задачи работы – «хорошо знать» и «верно понимать». В этом периоде только два источника процесса работы – сама пьеса и вы сами с тем знанием и опытом, который у вас сейчас есть, и ничего кроме!

Каждый режиссер начинает работу над спектаклем по-своему. Одни режиссеры после сверки ролей посвящают репетиции изучению материалов, связанных с пьесой: начинаются бесконечные лекции, доклады, беседы по отраженной в пьесе эпохе, об авторе, об истории создания пьесы, ее постановки и т.д. Несмотря на всю серьезность такого подхода, он является по сути ошибочным, порочным, вредным и не нужным, так как массивность обильной информации, получаемой в этих случаях, остается в сознании коллектива мертвым грузом. А если этот «груз» начинает жить, то он, как правило, уничтожает (и иногда начисто) ту самостоятельность актера, без которой его работа оказывается бесполезной и неверной. Безусловно, эти беседы, лекции, экскурсии в музеи, на места действия пьесы нужны и даже необходимы, но – вовремя.

Другие режиссеры начинают с беседы по ролям, когда каждому актеру задаются вопросы типа: «Что вы можете сказать о своей роли? Что за характер видится вам и внешне, и внутренне в результате самого предварительного знакомства с ролью? Как вы собираетесь эту роль трактовать, играть? Попробуйте дать ей социальную, жизненную и художественную характеристику...» и т.д., и т.п. Каждому актеру дается возможность выговориться на тему роли, а иногда и всей пьесы. Если актеры уже привыкли к такому «началу», то они соответственно *готовятся*, и в этих случаях не все отмалчиваются, а очень

многие действительно «выговариваются», и настолько обильно, что порой режиссер уже не в силах остановить эти словесные потоки, одобренные необычностью и «оригинальностью» восприятия роли, пьесы, «видения будущих образов, отраженных в мерцании времени, спектакля в целом» и т.д., и т.п.

Если очистить большинство актерских ответов от фигурирования, от всего того, что рождено желанием блеснуть перед режиссером и перед своими товарищами результатами своего «предварительного творчества», то кроме «пшика», там ничего не отразится. Это получается даже тогда, когда актер удержал себя от фигурирования и вместо оригинальничания попытался серьезно и искренне – «по делу» – ответить на режиссерские вопросы.

В каждой труппе есть такие «говоруны», до того охочие выговориться, что не одна репетиция тратится на их свербильное словопрение. Еще хуже, если на эти «выверты» режиссер или партнеры актера встретят возражение! Тогда начинается тот ненужный, тошнотворный, нескончаемый спор, который есть самое страшное в нашем деле. Хуже, чем провальная репетиция, хуже всего... Особая мерзость этого спора в том, что большинство участников верит в то, что они именно споря, – работают! Что они художники и занимаются важнейшим делом жизни! Если в этот момент спросить их, с чего начался спор, то они уже забыли «печку, от которой начали танцевать», и не замечают, что идет их «осатанелый паровоз» не к истине, а заблудился вдребезги, «колеса по шпалам», и стучит в голове одна только цель – достичь «верха» своего самолюбия во что бы то ни стало... О таких театрах даже говорить не хочется, так я люто ненавижу этот подлейший эрзац работы...

Есть еще немало театров, где работа над спектаклем начинается с так называемой режиссерской экспликации (экспозиции), которой режиссер демонстрирует не только

свое знание пьесы, не только огромное количество сведений об авторе, эпохе, истории прежних постановок, но излагает свой взгляд на пьесу, свое понимание, свое видение и рассказывает о том, каким будет спектакль, и этим видением стремится заразить актеров, увлечь всех задачами своего постановочного плана. Иногда этот постановочный план разрабатывается до мельчайших деталей, иногда излагаются только самые общие контуры его, наметки на будущий спектакль и т.д., но во всех случаях задача одна: заразить этим видением актеров, художников, музыкантов и всех других участников будущего спектакля.

Был период, когда так начинали работу и Станиславский, и Немирович, и Мейерхольд, и большинство как столичных, так и провинциальных режиссеров, но потом вслед за Станиславским и Немировичем все режиссеры (думаю, что все) отказались от такого начала работы над спектаклем. Этому «отказу» было по крайней мере три причины:

а) актеры, как правило, не были готовы к восприятию всех сведений, которые с предельной щедростью сообщали им режиссеры. Последние в большинстве своем лучше знали пьесу, а актеры имели о ней самые примитивные и скудные представления;

б) замысел спектакля даже тогда, когда он заражал и увлекал актеров, был замыслом только режиссера. Значит, заходя, как бы превращал всех остальных просто в исполнителей его видения, его воли, а театр – искусство коллективное. И это противоречие таким «началом» не разрешить;

в) если такое «начало» делал бездарный режиссер, то опять возникали идиотские споры.

Станиславский писал (цитирую не буквально, а по смыслу высказывания): начиная работать над ролью, актер прежде всего должен разобраться в пьесе, понять, осознать,

почувствовать, ответить на вопрос: участником какого события моя роль является?

**Для того, чтобы разобраться в пьесе, актер должен уметь работать над пьесой, как режиссер, который ее ставит.**

Для того, чтобы поставить пьесу, надо:

- 1) хорошо ее знать;**
- 2) верно понимать;**
- 3) глубоко чувствовать;**
- 4) видеть ее в художественных образах.**

Особенно важно уметь актеру справляться с двумя первыми режиссерскими задачами, то есть знать и понимать. А для того, чтобы знать и понимать пьесу, надо ее основательно проанализировать. Разбор пьесы есть уже творческий акт. Знание и понимание пьесы формируют основу для всей последующей работы актера над ролью.

**Смысл работы над пьесой – в определении ее зерна, темы, идеи и сверхзадачи.**

Лет сорок тому назад я отправился в поиск, чтобы найти ответы на главные теоретические вопросы, которые постоянно возникали у меня в практике театральной работы. Мне кажется, основную суть этих ответов я нашел лет тридцать тому назад; это касалось таких понятий, как *зерно пьесы, основная идея, фабула и сверхзадача*.

Н. Добролюбов утверждал, что творчество начинается не с чего-нибудь, а с того момента, когда какое-нибудь явление жизни «потрясает воображение художника». Мы добавим, что-то возбуждает необыкновенно, вызывает к развитию. Вот это и есть тот момент, когда **зерно** попадает в душу художника, просыпается от сна, развивается на росток (вверх) и на корни (вниз). Явление поражает и возбуждает воображение своей загадкой, вызывает неодолимое желание разгадать тайну его силы, красоты, сущности. Именно этими вещами оно притягивает к себе внимание художника,

оживляет все, что хранилось в его памяти, в его опыте, в его прошлых переживаниях.

Момент **зарождения** зерна есть момент особо сильного переживания и одухотворенного решения – писать пьесу. Это переживание, еще не ясное, – «магический кристалл» – рождает желание создать нечто такое, что может заразить таким же переживанием других, доставить им радость и наслаждение. В миг оживления зерна одновременно возбуждаются и воображение, и соображение. Именно поэтому **основными элементами творчества являются внимание, память, воображение и соображение**. Это по сути и есть та почва, которая требуется для оживления зерна. Нужная температура идет от чувства. Если в жизненном опыте художника, в его памяти, в его сознании это зерно зажило, то значит, обрело живительную почву.

Работать над пьесой – значит помогать расти и набухать ее зерну, увлажнять почву, поливать водой, питать всеми животворными элементами, содержащимися в почве. Когда появится из земли росток, это значит, что зерно пустило корень. С появлением ростка прибавляется работа по уходу за ним, нужно солнце, воздух, дождь с неба или вода из лейки и т.д., и т.п. Рост – это движение, развитие, изменение, борьба с притяжением и стремлением к солнцу, это борьба сквозного действия и противодействия.

**Сквозное действие** – это ствол, являющийся развитием основного события, главные ветви растут из узловых событий, которые разветвляются в эпизодические, а последние разветвляются на события звеньев. Роли – это листочки (листва), и они построены по похожему рисунку (прожилки) и т.д.

Каждое растущее зерно преодолевает сопротивление (зерно, несмотря на всё кажущееся в нем бессилие, пробивает своим ростком даже асфальт). Изумительная сила оказывается в нем – сила жизни, сила роста, сила развития.

**Первое непосредственное впечатление должно зародить зерно, а из зерна потом вырастает вся пьеса.**

Каким же самым первым должен быть вопрос *сознательной* работы над пьесой, ответ на который надо занести на левую сторону записей, мы выясним в пятой беседе.

## Беседа пятая

Первым вопросом *сознательной* работы над пьесой будет вопрос об **основном событии** пьесы.

Обращаю ваше внимание – не «главном», а именно «основном» событии. Напоминаю, что ответ на него будет *первой* записью на левой стороне вашего плана. Прежде чем объяснить, почему именно вопрос об основном событии пьесы я считаю самым первым, необходимо сделать некоторое отступление. Это отступление будет ничем иным, как тезисом моей *первой* беседы на первом занятии лаборатории педагогов ЯТУ 1981-1982 учебного года.

13.07.1982 .... *Прошли полгода ... если не больше, как я единым духом сварганил четыре беседы и начал пятую... но сия писанина осложнилась сама собой и довольно надолго ... может к лучшему???* Воистину!

*.... Пора мне сделаться умней,  
В делах и в слоге поправляться.  
И эту пятую тетрадь  
От отступлений очищать...*

*(А.С.Пушкин «Евгений Онегин» – строфа XL)*

...Итак, прежде, чем мы заговорим об основном событии, следует условиться о том, что мы будем понимать под словом «**событие**» вообще и что есть «**сценическое**

**событие».** Школьный ответ давно всем известен: если вы спросите себя, что в этой сцене (эпизоде, акте) *произошло*, и найдете на этот вопрос ответ, то этим самым вы и определите событие.

Событие!!! В жизни мы этим словом называем такое происшествие, случай, такой *взрыв причин и следствий*, которые своим *свершением* означают нечто необычное, неожиданное, вносящее в привычно текущую жизнь *особые изменения*, а с ними – переоценку намерений, целей, средств их достижения, действенных направлений, взаимоотношений и т.д. Само слово *событие* состоит из двух слагаемых: «со» – что означает вместе, совместно, и «бытие», т.е. с жизнью, бытием. А вместе эти слагаемые означают то **узловое сцепление обстоятельств, которое привело к действительному происшествию, случившемуся факту.**

Чем отличается *основное* событие от *главного*? Само название *основное* говорит о том, что оно лежит «в основании». А *главное* событие подчиняется иерархии событийного ряда и называется так потому, что совпадает с кульминацией развития сюжета. *Главное* событие не определяет, как событие *основное*, сюжетно-фабульное развитие всей пьесы. Держись крепко за Гоголя, сказавшего: «В основе каждой комедии (читай – пьесы) непременно лежит *чрезвычайное происшествие* (читай – событие)»!..

Иногда *основное* событие называют *событийным анекдотом* пьесы, но суть дела от этого не меняется. (*Основное* событие «Ревизора» – приняли за ревизора совсем не ревизора.) Событие – это всегда **конфликт**, который лежит в основе любой драмы. Конфликт порождает борьбу, а борьба рождает действия и приспособления к ним. Не торопитесь сразу же определить причину как *основного* события, так и *узловых* событий, на которые расчленяется *основное* событие. *Узловые* события расчленяются на эпизоды, которые раньше называли кусками, а я называю сценами. Каждая сцена (кусочек, эпизод) в свою очередь

расчленяется на звенья. Более мелких расчленений я не знаю. Возможно, они и есть, но я ими никогда не пользовался. Важно усвоить, что основное событие, определяющее всю пьесу, делится на узловые события, которые определяют границы частей пьесы (а иногда части эти представляют собой акты). В большинстве своем пьесы имеют три, чаще четыре, реже пять и даже семь актов.

Станиславский и, особенно, его ученики, настаивают на необходимости начинать анализ с первого ничтожного звена пьесы и постепенно, двигаясь от звена к звену, выстраивать так называемый «событийный ряд».

Я считаю, что нужно начинать с определения основного события пьесы, и только определив его, отыскивать *событийность* в звеньях, сценах, эпизодах, картинах, актах. Только так, постоянной сверкой по всем временным периодам пьесы проверяется верность, снайперность попадания в определение основного события, которое хоть и простое, но далеко не просто бывает его определить.

#### **Основное событие определяется по мере пересказа.**

Пересказывать надо не слова, не желания, не чувства ролей, а их **действия** в совершении событий. Сначала зафиксируйте **факты** – это будет **пересказ по сюжету** (как в протоколе милиционера – *что* произошло). А потом уже будете выяснять **причины** (как в протоколе следователя – *почему* произошло), что на нашем языке называется **разбором**, а по сути – **пересказом по фабуле**.

Возможно, для вас и так уже все ясно, но я долго не мог понять, **что такое сюжет, что такое фабула** – это одно и то же или между ними есть какая-либо разница? Между прочим, я также долго не мог понять, что такое сверхзадача и чем она отличается от идеи пьесы. Если это, как в первом, так и во втором случае, одно и то же, то тогда зачем же у одного и того же два термина?



Если обратиться к словарям, то можно убедиться, что каждый словарь объясняет сюжет и фабулу по-своему. Вот и я по-своему сегодня это объясняю, но вы еще не раз встретитесь с тем, что многие уважаемые люди будут называть фабулой то, что вы привыкли называть сюжетом и наоборот.

Вспоминается пародия на статью Виктора Шкловского знаменитого пародиста Архангельского: «Сюжет это не фабула, а фабула – это не сюжет». Вот насколько остается запутанным этот, казалось бы, очень простой вопрос.

Для меня **сюжет – это, прежде всего, развитие основного события**, если понимать под событием ответ на вопрос – что же произошло в пьесе (основное событие), что же произошло в части пьесы (узловое событие), в эпизоде (эпизодическое событие), звене и т.п. *Пересказ по сюжету* – это пересказ, который обязательно событийно совпадает с основными элементами сюжета: завязка, развитие, кульминация, развязка.

**Фабула – это подробнейший сценарий-пересказ, который включает в себя объяснение причин событий и действий, их раскрытие.** Если в сюжете заключены общие положения развития основного события, то в фабуле развитие основного события разветвляется на частности и устанавливается мотивировка каждого звена, сцены, эпизода. Если сюжет легко поддается краткому пересказу, то фабула требует длинного изложения. Фабула относится к композиции пьесы.

**Композиция – закономерное, мотивированное расположение содержания в частях пьесы, на которые расчленен архитектурной ее сюжет.**

**Архитектоника – общая, внешняя форма строения пьесы и взаимосвязи ее частей.** Именно архитектурная делит пьесу на акты, части, сцены, эпизоды, событийно-действенные звенья, как правило, совпадающие с основными элементами сюжета.

**Тема по сути есть предмет или явление, заинтересовавшее автора.** Темой может быть проблема, вопрос, но обязательно при этом должно быть выражено *отношение автора*.

Через свое отношение к теме автор выражает *идею*. Если убрать проблемность, загадочность, гипотетичность из темы, то она сразу же превращается только в «предмет изображения». Значит, *тема* – это неоформленная идея, а оформленность идеи зависит от способности автора *образно* передать свое видение проблемы, заложенной в теме.

**Идея – это утверждаемое, доказываемое отношение к выбранному автором предмету, явлению.** Через борьбу, через совершение событий, через сквозное действие идет путь превращения идеи в истину.

**Истина – это утвержденная, доказанная идея,** подтвержденная практикой, действием, воздействием, опытом.

***Сверхзадача* всегда в движении к конечной цели воздействия, то есть ради чего мы средствами спектакля показываем тему и утверждаем идею пьесы.**

## **Беседа шестая**

*(В качестве шестой беседы переписываю свое слово на научно-практической конференции, посвященной 20-летию ЯТУ 22 ноября 1982 года)*

### **Слово о Ярославской театральной школе**

Когда в связи с двадцатилетием ЯТУ было решено провести научно-практическую конференцию и окончательно была сформулирована ее тема – «Ярославская театральная школа за двадцать лет», – то тут же раздались

вопросы: «Ярославская театральная школа? А разве есть такая?» Понятно, что имелось в виду не Ярославское театральное училище, как учебное заведение, которое действительно существует согласно постановлению Совета министров, опубликованному в октябре 1962 года. Ставилось под сомнение существование ярославской театральной школы, как определенного направления в деле подготовки будущих актеров советского театра, направления, опирающегося на определенные исторические традиции, имеющего свои взгляды и принципы в теоретическом и практическом процессе театральной работы. Ведь если за двадцать лет эти взгляды и принципы не определились, не установились, не дают ответа на вопросы, что хорошо и что плохо в театре вообще и в подготовке кадров в частности, то тогда говорить о ярославской театральной школе нет никакого смысла.

Всеми этими довольно коварными вопросами открывается дверь в область спора, дискуссии и полемики. Однако я не буду сегодня ввязываться в эту полемику, и не потому, что мне нечего отвечать или я страдаю излишней скромностью, а потому, что из отпущенных мне сегодня тридцати минут нет ни одной минуты для спора...

Мы за все двадцать лет нашей работы никогда не корчили из себя представителей какого-то нового или особого направления. С первых дней своего существования мы стремились и сейчас стремимся считать себя хоть и маленькой, но частью, веточкой того огромного, могучего и вечнозеленого дерева, имя которому – русская реалистическая театральная школа, основателем, родоначальником которой был великий Михаил Семенович Щепкин, явившийся первым и законным наследником основателя первого русского театра, нашего общего праотца – Федора Григорьевича Волкова!

Мы всегда считали, считаем и будем считать, что венцом развития этой школы было гениальное учение

Константина Сергеевича Станиславского, следовать которому в меру своих сил и способностей и развивать которое мы считаем генеральной задачей всей своей жизни в театральном искусстве.

За прошедшие двадцать лет мы не раз слышали о том, что учение Станиславского устарело, изжило себя, что оно требует кардинальных изменений и даже полной ликвидации, замены его очередным архимодным направлением. Изо дня в день мы довольно успешно не только отражаем эти наскоки, но и переходим в наступление, которым укрепляем свою веру в учение Станиславского, углубляем его понимание, находим свежие, новые ходы в практическом следовании ему.

Вместо различного рода юбилейных мероприятий мы решили провести научно-практическую конференцию и думаем, что это правильно, потому что надо смотреть не в прошлое, а в задачи завтрашнего дня.

Относясь со всей скептической к научности своего «слова», я все-таки с вашего разрешения отдам хотя бы самую мизерную долю времени основным итогам нашей работы и некоторым воспоминаниям...

Думаю, что нам негоже быть похожими на «Иванов, не помнящих родства». Никогда не следует забывать, с чего и как все начиналось.

Ровно девятнадцать лет тому назад в один из сентябрьских дней 1961 года группа энтузиастов – актеров и режиссеров театра имени Ф. Волкова – начали занятия с первым набором учащихся будущего Ярославского театрального училища, которое нигде еще официально не числилось, не имело своего помещения и первый год своего существования работало бесплатно. Занятия проводились в раздевалках, фойе, подвалах и мастерских Волковского театра, в кабинете главного режиссера и даже на волжских набережных! Мы часто собирались, мечтали и спорили, чему и как мы будем учить будущих студентов нашего города

великой русской театральной славы и истории. Как мы их будем воспитывать? Эти горячие первые дискуссии с самого начала происходили в духе откровенной критики своих недостатков, неграмотности, профессиональной лени и дилетантства. Мы довольно быстро увидели свои несовершенства и поняли, что нам самим надо очень многому учиться, чтобы иметь право обучать театральному ремеслу. Из этой предпосылки последовал наш первый вывод: «Успешно звать вперед может лишь тот, кто сам, как минимум, впереди!»

Этот утробный период зарождения и начального развития нашего ЯТУ не забываем так же, как забываемы его первые педагоги, преподаватели мастерства: режиссер театра Виктор Давыдов, народные артисты РСФСР Сергей Тихонов, Наталья Терентьева, Владимир Солопов, позже присоединившиеся к ним народный артист СССР Валерий Нельский, заслуженные артистки РСФСР Лидия Макарова, Татьяна Канунникова, артистка Татьяна Позднякова, а также педагоги профилирующих предметов: Светлана Варзанова, Елизавета Василевская, Евгений Князев, Елена Лебедева-Сусанина, Всеволод Цветков и многие другие.

Через год жизнь училища была узаконена Постановлением Совета Министров РСФСР: мы получили свое помещение – второй этаж вот этого дома, получили деньги, официально обозначилось наше наименование – Ярославское театральное училище, получили свою печать и своего первого директора – Дмитрия Антонова.

Большинство педагогов не имело почти никакого педагогического опыта. Нам приходилось, обучая и воспитывая будущих актеров советского театра, обучаться и воспитываться самим. Кроме мечты, настойчивости в ее достижении, энтузиазма, которыми мы были переполнены, у нас ничего не было. Обучая и воспитывая, мы очень серьезно работали над собой. Учебная жизнь, ежедневная практика подбрасывали нам уйму проблем и вопросов.

Раз в неделю, то есть регулярно каждый понедельник, я, как художественный руководитель училища, просматривал и разбирал все, что сделали мои ассистенты за неделю и проводил показательный урок, на котором присутствовали все учащиеся и преподаватели. Понедельники (в театре – выходные) по этой причине были максимально загружены для преподавателей училища с раннего утра до поздней ночи. Уже на четвертом занятии эти показательные уроки превратились в **творческую лабораторию** педагогов училища, которая сыграла неоценимую роль как в воспитании коллектива педагогов, так и в становлении всего училища в целом.

Невозможно даже просто перечислить все проблемы и вопросы, которые вставали перед нашей лабораторией за двадцать лет работы. Мы провели немало занятий **по выработке единого понимания терминологии нашего театрального дела**, изучая наследие наших учителей – Станиславского, Немировича-Данченко, Вахтангова, Мейерхольда, Кедрова, Попова, Дикого. Сейчас, когда в нашу лабораторию вливаются новые педагоги, вопрос единого понимания терминологии и устранения разногласий, судя по последним занятиям, заметно назрел.

На одном из первых занятий лаборатории мы обратили пристальное внимание на учебно-воспитательную программу, которую разрабатывал в свое время Вахтангов для своей студии, выросшей впоследствии в театр его имени. Главным в обучении будущего актера Вахтангов считал не профессиональное, и даже не художественное, а **идейно-нравственное** воспитание студийцев.

При обсуждении этой особенности вахтанговских программ обучения нами была вскрыта интереснейшая проблема: «Как нам научиться великому искусству превращать репетиции в интереснейшие лекции-беседы, чтобы на материале рабочей пьесы уметь возбудить в актере интерес к нравственным и гуманистическим идеям,

возбудить в нем действенное желание перестроить себя в соответствии с ними?» Надо ли говорить, что сейчас эта тема так же актуальна и необходимость вернуться к ней не требует доказательств!

В цифрах наши итоги выглядят так: за двадцать лет подготовлено 16 выпусков, сейчас готовится семнадцатый, последний выпуск нашего ЯТУ как учебного заведения среднего образования. 17 выпусков актеров отделения драмы и 4 выпуска отделения кукол – это около 400 квалифицированных специалистов, новых советских актеров. Было поставлено 75 дипломных спектаклей, более четырехсот представлений этих работ было вынесено на суд зрителей в клубах Ярославля и на сцене нашего Учебного театра, который удалось построить три года тому назад. Наши выпускники работают во многих театрах нашей необъятной страны. География очень разнообразная, но следует отметить, что большинство работает в театрах Нечерноземья. Многие из наших питомцев заняли в своих театрах ведущее положение, награждены почетными профессиональными знаками, некоторые уже удостоены звания заслуженных артистов республики.

Главным итогом нашей деятельности является то, что назревшая необходимость превратилась в реальную возможность преобразования нашего среднего учебного заведения в высшее учебное заведение. Как вы знаете, правительственным постановлением ВУЗ «Ярославское театральное училище» начал свое существование три года назад.

Слово «училище» для нас престижно и в угоду моде ЯТУ, конечно, институтом называться не станет, так как ярославские студенческие традиции нам дороги. И так же, как студенты Щукинского, Щепкинского училищ не знают более родного слова, так и наши питомцы, уверен, с честью и гордостью всегда будут нести имя студента Ярославского театрального училища.

Следует сказать, что становлению нашего училища всегда активно помогали, интересуясь нашими нуждами, комитет КПСС области и города, советские и комсомольские организации. Но если бы меня спросили, какой мы нашли рычаг управления для успешного решения творческих задач внутри самого нашего коллектива, то я назвал бы первым делом **творческую лабораторию педагогов**. Именно это звено помогло нам сплотиться, исправить недоработки и упущения. Да, эту лабораторию мы сохранили в нашем ВУЗе, и в шутку ее сейчас называют «кухней кафедры актерского мастерства».

Теперь о главнейшем в наследии Станиславского – о его методе работы над пьесой и ролью, который он разрабатывал в последние пятнадцать лет своей жизни. Это **метод физических действий**, метод действенного анализа пьесы и роли. И вышло так, что именно по этой части происходит самая большая путаница, порождаемая также большим количеством статей авторов, которые лишь увеличивают залежи трудностей в понимании метода Станиславского в современном театре. Потому к этой проблеме мы будем постоянно обращаться в стенах нашего родного ЯТУ.

Мы ввели сейчас на втором курсе обязательный предмет для актеров драмы «Основы режиссуры» по нами разработанной оригинальной программе обучения, во многом отличающейся от общепринятых программ.

Наше училище переживает свое второе рождение, которое с полным основанием можно назвать рождением заново. В сущности, создается новый учебный организм, который по своей структуре, масштабам, возможностям, по своему внутреннему и внешнему распорядку, по своей подлинной научности будет кардинально отличаться от того качества, в котором мы пребывали до сих пор.



В прошлом году на месте бывшего двора нашего здания мы построили и открыли Учебный театр на двести двадцать пять мест, дали в нем тридцать дипломных спектаклей. Нужно еще многое достроить, оборудовать. Словом, дел еще хватает.

При всех несовершенствах, ошибках, которых мы не избежали в нашей работе за двадцать лет, мы все же **сохранили главную цель, к которой стремились и будем стремиться – выпускать из стен ЯТУ актеров, умеющих самостоятельно работать над ролью.**

В добрый путь!

**БЕСЕДЫ**  
**С ПЕДАГОГАМИ И СТУДЕНТАМИ**  
**Ярославского театрального училища**  
**(1973-1982)**

**Напутствие поступившим в ЯТУ**

**(первая беседа с I курсом, октябрь 1973 г.)**

**Как бы мы ни назывались, всегда надо помнить, что Ярославское театральное училище – училище при театре имени Ф.Г. Волкова. С первого же дня существования училища мы делали всё, чтобы училище и театр были органически связаны в единое, неразрывное целое.**

Первые два года, когда у училища не было своего помещения, занятия велись в здании театра. Ядро преподавательского состава по мастерству, речи и движению сформировалось из актеров и режиссеров театра. Расписание работы театра и расписание училища всегда были взаимосвязаны. Так было, так есть и так будет!

Если бы у нас не было училища, мы не смогли бы осуществить постановку многих спектаклей, определивших лицо театра за последние десять – двенадцать лет: «Федор Волков», «Печорин», «Панфиловцы», «Царь Юрий», «Мятеж на Волге», «Штурманы грядущих бурь», «Хозяева жизни», «Снега», «Посольский дневник», «Валентин и Валентина», «Лошадь Пржевальского» и др.

Существуют две противоположные точки зрения на связь училища и театра. Одна сводится к убеждению, что тесная связь училища и театра, их взаимозависимость друг от друга наносят большой вред училищу и, прежде всего,

его ученикам. Считается, что театр в этом случае неизбежно превращается в эксплуататоров учеников, занимая их в массовках и эпизодах, поэтому все, что они изучают в училище, превращается в нечто второстепенное и несерьезное. Ученики, преждевременно войдя в кухню жизни театра, развращаются, начинают пренебрегать учебой, а в морально-этическом отношении перенимают все самое отвратительное, чем заражен театр. В результате училище выпускает на всю жизнь испорченных недоучек как в производственно-творческом, так и в морально-этическом отношении. Поэтому необходимо абсолютно, с первого и до выпускного дня, изолировать училище от театра.

Прекрасно понимая, что в сути этой точки зрения есть моменты, от которых никак нельзя отмахнуться, все же мы твердо и убежденно придерживаемся другой, прямо противоположной точки зрения. Мы считаем еще более вредным рассматривать училище, как некую оранжерею, где в изоляции от жизни театра, в особой почве, в особой атмосфере воспитываются будущие артисты. Мы считаем, что учебно-воспитательная работа должна быть поставлена так, чтобы, не отгораживая училище от театра «китайской стеной», привить ученикам сознательную и глубокую устойчивость против всего, что в театре есть отрицательного и восприимчивость всего, что в нем есть положительного. Позволим себе провести одну аналогию. Воспитание будущих артистов во многом похоже на половое воспитание детей в семье: излишняя изолированность от «взрослых» вопросов в результате не менее вредна, чем невежественная, антикультурная их открытость. Тут нужна мера и трезвый подход.

Несмотря на то, что у нас есть свои недостатки, по большому счету можно сказать, что мы гордимся своими выпускниками. Отзывы о наших выпускниках говорят только о плюсах ЯТУ. Режиссеры поражены сценической

опытностью (без кавычек) наших ребят. Они приучены к сцене, они знают, что такое театральное производство, они не подвержены панике и растерянности в трудные минуты жизни театра.

Вы тоже, как все предыдущие курсы, обязательно со второго года обучения будете выходить на сцену театра, участвовать в создании новых и укреплении идущих спектаклей. Но к этому важному, почетному и ответственнейшему делу надо готовиться. Надо любить театр, относиться к нему, как к святыне, и закалять свою стойкость ко всему, чем он может повлиять на вас развращающе.

Будем надеяться, что и вы поможете нам, педагогам. Начните с того, что составьте списки, в которых четко разделите, что для курса хорошо и что для него плохо; постарайтесь умножать хорошее и уничтожать плохое. Делайте это и коллективно, и индивидуально. Возьмитесь за это дело так, чтобы к концу года у вас накопился бы достаточный материал, из которого можно было бы создать студенческий **устав** вашего курса, а если это дело пойдет успешно, то устав курса может стать основой будущего устава всего училища.

Каждый из вас пусть заведет особую тетрадь, как свой театральный, училищный **дневник**. Заносите в него все уроки мастерства, осмысливайте в нем ваши успехи и неудачи, записывайте впечатления о новых книгах, фильмах, спектаклях, картинах, музыкальных произведениях. Рассуждайте, разбирайтесь, фиксируйте вопросы, делайте выводы и т.д.

Возьмите дневник Станиславского периода «Алексеевского кружка». Не беда, если будете ему подражать. Очень полезно научиться **подражать Станиславскому в самокритике**. Этот дневник только для вас. Он интимен, но мы должны быть уверены, что вы его

начали, что через беседы с самим собой вы начали вашу творческую исповедь. Это очень важно.

Раз училище и театр – это одно целое, то со дня зачисления в училище вы уже считаетесь принадлежащими к нашей театральной семье волковцев. Помните об этом всегда! **Честь, достоинство, жизнь и работа театра и его училища будут теперь для вас самым главным делом.** Жизнь сделала вам отличный подарок, будьте достойны его.

Мы намереваемся очень многое перестроить в училище, т.к. в этом году городские руководители отдали нам это здание в полное распоряжение. Заканчиваются проектные работы, с начала нового года начнется реконструкция этого здания. Она будет произведена так, чтобы училище получило современное, оборудованное с учетом новейших требований помещение. Там, где сейчас двор, будет построен Учебный театр со зрительным залом на 250 мест. Намечается большая пристройка для закулисных помещений и новых классов с физкультурным залом, все имеющиеся классы будут перестроены и переоборудованы.

Словом, вам очень повезло! Сделайте так, чтобы ваш курс стал заповалой замечательных и образцовых дел училища.

Мне помешала болезнь побеседовать с вами в первый же день вашей учебы на тему, чему и как мы будем вас учить. Ваши педагоги по мастерству – В.С. Нельский, Л.Я. Макарова, З.Д. Притула, – начав с вами заниматься, наверняка уже многое вам рассказали.

Я хочу напомнить вам, что вы будете учиться на земле, которая считается родиной русского театра. Самое первое, что вы должны изучить и осмыслить, биографию создателя первого русского профессионального театра – Фёдора Григорьевича Волкова. Ваша святая обязанность знать его короткую, но гениальную жизнь.

В связи с этим хочу сразу же обратить ваше внимание на следующее: во всех словарях, статьях и т.д., посвященных Волкову, написано, что он является представителем **классицизма** в театральном искусстве. Разберитесь прежде всего в этом. Что это за штука – классицизм в литературе и искусстве вообще, русский классицизм в особенности и театральный классицизм в частности. Словари и книжки не врут, Волков действительно – первый и самый крупный представитель этого направления. Но учтите, что в этом не весь Волков. Мы особенно чтим его за то, что он в условиях своей деятельности и творчества постоянно вырывался из рамок классицизма и в результате заложил основы для главных традиций будущего русского театра – реализм, демократизм и народность.

Если вы прочтете его сценарий «Торжествующая Минерва» (многотысячного народного представления, посвященного коронации Екатерины II и поставленного Волковым на улицах и площадях Москвы), то увидите, как в это внешне типичное произведение классицизма новаторски введены сатирические сцены, народный балаган и скоморошье действо. Екатерина II, дружившая с Волковым, раскусила глубоко скрытую суть этого выдающегося произведения массового театра и рассорилась с ним. Волков, ставя этот необыкновенный спектакль, простудился и в возрасте тридцати четырех лет умер.

Как видите, он был и драматургом, и режиссером – постановщиком, и художником, и музыкантом, а главное – он был первым и величайшим актером на Руси. Вы должны знать его соратников и учеников, особенно, Дмитревского и Шумского. Гениальным продолжателем дела Волкова уже в XIX веке был Михаил Семенович Щепкин – родоначальник русской реалистической школы. С практического и теоретического осмысления заветов Щепкина, как известно, начал строительство своей знаменитой системы К.С. Станиславский.

Первое, что вы должны знать – это **историю первого русского театра**.

Главные вехи этой истории: 1) создание Ф. Волковым первого русского публичного театра в Ярославле; 2) Ярославский театр без Волкова, корифеи русского театра на ярославской сцене (60 ролей Москвина); 3) Ярославский театр после октября 1917г.; 4) Ярославский театр после Великой Отечественной войны 1941-1945 гг. 5) Самые яркие имена ярославской сцены.

Большинство сегодняшних молодых артистов театра имени Ф.Г. Волкова – воспитанники нашей студии и нашего училища. Вы не должны быть «Иванами, не помнящими родства», изучите историю театра, разберитесь в ней, впитайте в себя все лучшее, что хранят в своих стенах театр и училище, готовьтесь развить дальше бессмертные традиции Ф. Волкова. И даже если вы не будете работать потом в нашем театре, все равно, учась четыре года в Ярославском училище по заветам Волкова, вы выпорхнете из нашего гнезда настоящими волковцами. Через два года, в июле 1975 г., мы отметим знаменательную дату – 225 лет со дня основания первого русского театра. Учитесь же так, чтобы быть достойными этого праздника и принять в нем участие!

Наше училище, его педагоги и я, как художественный руководитель театра и училища, исповедуем в искусстве **учение Станиславского, его систему и метод**. Запомните и учтите это с первых дней и молодые силы свои, энергию, способности и волю отдайте задаче овладения этим верным, надежным, научным и необходимым вам учением об искусстве театра.

Вы знаете, что в современном театре существуют разные направления. Есть театр представления, есть театр ремесла, есть театр формалистического толка, есть даже театр абсурда. Ваши педагоги подробно и обстоятельно обо всем этом расскажут. Расскажут они и о том, что есть на

свете театр **переживания**, театр реалистической школы, театр высоких человеческих идеалов и правды жизни, колоссального спектра человеческих чувств – именно для такого театра создана система Станиславского. Овладение ею – дело, с одной стороны, самое увлекательное, с другой – самое трудное, поэтому помните, что вас ждет огромный, бесконечный, каждодневный, требующий всех ваших сил труд!

Вы, наверное, уже слышали о главной цели театра переживания – о создании жизни человеческого духа на сцене. Главным средством выполнения этой задачи является **сценическое действие**, состоящее из физического, психологического и словесного действий, то есть у сценического действия, как у Бога, три лица. Что такое артист? Это, прежде всего, мастер сценического действия. Отныне ваша жизнь будет посвящена овладению именно этим мастерством. С первого же урока по мастерству актера надо заниматься именно сценическим действием. Первые занятия уже прошли, и вам пора уже начать понемногу разбираться, осмысливать уроки поглубже. Пусть эта попытка разобраться в уже пройденном отразится в вашем курсовом и индивидуальных дневниках. Разберитесь прежде всего в том, что же мы называем сценическим действием? Ведь зазубрить известную формулировку, что сценическим действием называется «волевой акт человеческого поведения, направленный к определенной цели» (по определению Б. Захавы) – это легко. Можно выучить другое определение, в сущности выражающее то же самое: «Действие – это, прежде всего, стремление что-то изменить, переделать, утвердить, разрушить» и т.д., и т.п. Зазубрить легко, понять труднее, а научиться действовать – самое трудное.

Обратите внимание на необходимость очень вдумчивого и требовательного отношения к формулировкам, объясняющим тот или иной термин,



который все мы, а вслед за нами и вы употребляете на уроках, репетициях, беседах по актерскому мастерству. В каждом отдельном случае докапывайтесь до сути, дорывайтесь до самого корня. Приучите себя **не удовлетворяться только приблизительно верным**. Приблизительно понятое становится приблизительно усвоенным, поверхностным «знанием», которое в будущем коварно подведет вас в работе именно тогда, когда вы меньше всего этого будете ожидать.

К очень многому в театре актеры и режиссеры привыкли как к **само собой разумеющемуся**, они даже не дают себе труда всерьез задуматься: а *что*, собственно, само собой разумеется и правильно ли я разумею? И беда не в том, что часто мы убеждаемся, что много лет очень важные понятия понимали неправильно, а в том, что по идиотской привычке, рожденной всесильной ленью, машем рукой и говорим: «А, ладно! Как-нибудь потом разберусь до точки, до корня, а пока... Ведь это само собой разумеется, чего там особо мудрить?..».

Недавно я прочел интереснейшую статью, в которой рассказывалось о том, что в кругах ученых (математиков и физиков) идет довольно горячий спор о таком, казалось бы, всем известном понятии, как единица. Что такое единица? Что мы понимаем под этим словом? С чего начинается единица, где граница между нулем и единицей? И т.д. Казалось бы, все это настолько ясно, что давным-давно стало **само собой разумеющимся**, ан нет, люди задумались и пытаются уточнить понятие, спорят. Убежден, что спорят не напрасно. В искусстве, в эстетике, особенно в нашем театральном деле таких «единиц» множество, надо только **приучить себя хотеть задумываться!**

Конечно, можно замучить преподавателей вопросами о неизвестном и непонятном. Они вообще-то обязаны отвечать вам, но не привыкайте все выяснять только с их помощью, иначе вы совершенно не научитесь

самостоятельно искать, копаться в книжках, словарях, энциклопедиях, что совсем будет плохо.

Когда я в конце двадцатых годов учился в Институте сценических искусств на Моховой в Ленинграде, у нас на курсе был преподаватель – В.Н. Соловьев, обладавший энциклопедическими знаниями в области театра, литературы, истории искусства, т.е. человек, который мог с ходу ответить практически на любой вопрос. Он приучил нас к тому, что мы почти никогда не задавали ему вопросов, а искали ответы сами. Например, на занятиях он как бы нечаянно говорил: «Это безуспешно пытался доказать Фукс. Но, как известно, он ничего не доказал». Если кто-нибудь забывался и тут же задавал вопрос: «А кто такой Фукс?» – Соловьев отвечал: «Если вы действительно хотите это знать, постарайтесь сами разыскать, раскопать, исследовать». Старик был очень коварен и на следующем занятии, когда об этом проклятом Фуксе уже и речи не было, он внезапно спрашивал: «Ну-с, удалось вам выяснить, кто такой Фукс? Может быть, вы удивите нас тем, что прочтете о Фуксе целую лекцию?» Почти каждый урок Соловьева заканчивался нашим шнырянием по библиотекам; словари, книги и справочники лежали перед нами горой, и начинались самостоятельные поиски. Он воспитал в нас вкус к какому-то особому шику блестящего знания очередного «Фукса», добытого в результате своих, личных поисков! Думаю, нам такой подход надо ввести в привычку.

Будет не вредно, если вы на основе упражнений, которые вам дадут ваши педагоги по мастерству, разработаете свой *комплекс ежедневной пятиминутной разминки*. Его нужно начинать сразу же после того, как вы поздоровались с педагогом; пока староста составляет список отсутствующих (с указанием причин), педагог заносит все это в журнал, вы уже проделываете разминку под руководством очередного дежурного, который и ведет дневник курса, и вносит на ходу сегодняшние изменения в

комплекс. Канва и время остаются неизменными, упражнения от поры до времени меняются.

Актер, как никто, должен много читать. По примеру существующего у нас общего литературного минимума вы можете составить себе свой, **индивидуальный литературный минимум**. Используйте вашу доску объявлений курса для привлечения внимания к той или иной книге, статье. Устройте спор, диспут с доказательствами, критикой и т.д. Я помню, будучи студентом ИСИ (Институт сценических искусств), делал доклад на совершенно нелепую, как сейчас понимаю, тему: «“Кармен” Мериме и “Бесприданница” Островского». Хоть это и была самоуверенная галиматья, в которой доказывалось, что основные действующие лица созданы авторами под «сильным взаимным влиянием», но мысли, взбудораженные самой постановкой вопроса, были все-таки полезны. Или, например, мой друг и однокурсник Жора Ионин, известный вам, как Япончик из знаменитой «Республики ШКИД», делал доклад на тему «Парадокс о “Парадоксе” Дидро». ИСИ сходил с ума, на этих сборах аудитории и коридоры были забиты студентами и преподавателями, все принимали в этом участие.

Я не буду буквально сейчас перечислять вам самые необходимые книги, которые вы должны будете прочесть, но особо подчеркну, что вам необходимо будет увлечься философией и психологией.

Главное же, что вы должны будете основательно изучить в училище – **наследие К.С. Станиславского**. Поскольку оно огромно, сразу хочу сориентировать вас по его основным направлениям:

1) *Эстетика* – понимание задач искусства как задач жизни (идейно-художественный идеал);

2) *Метод работы артиста над собой* – технология обучения, воспитания и развития своих природных данных (идеал – владение собой, как инструментом);

3) *Метод работы артиста над ролью* – технология обучения, воспитания и развития внутренних и внешних способов создания роли (идеал – виртуозное владение перевоплощением);

4) *Этика* – морально-нравственное воспитание артиста, как участника коллективного создания спектакля (идеал – самокритика и самосовершенствование).

Таким образом, поступив в Ярославское театральное училище, вы тем самым поставили перед собой огромной важности жизненную задачу – за четыре года подготовить себя эстетически, технологически, методологически и этически, чтобы стать обученными, квалифицированными, настоящими актерами, готовыми к работе в театре. Чтобы выполнить эту задачу, надо, прежде всего, научиться отдавать ей все свои силы, энергию и время, иначе не успеете. Четыре года пролетят очень быстро, времени мало, всегда надо помнить, что каждый пропущенный день – это бездарный день жизни.

Не забрасывайте общеобразовательные предметы – нельзя быть безграмотными, бескультурными. Помните, что знания приобретаются не для отметок, они должны становиться вашими убеждениями.

Технологическая работа над собой должна войти в привычку, в вашу плоть и кровь и стать вашей творческой гимнастикой, с которой вы не расстанетесь всю жизнь.

Метод работы над ролью также требует каждодневного совершенствования – всю жизнь.

Этика начинается с самокритики, надо выяснить, что вам мешает, наметить программу совершенствования и честно выполнять ее.

**Не торопитесь идти скорее и дальше; лучше и полезнее – то же самое, но глубже.**

Первое, что вы должны в себе воспитать – **умение готовиться к уроку** (репетиции, занятию):

– внутренний настрой на собранность, свободу, естественность, сдержанность и открытость (оставлять на вешалке обывательщину и мещанство);

– помните, что искусство ничего не наигрывать на сцене прямо связано с искусством ничего не играть в жизни;

– тренируйте готовность тела и духа в любой момент к работе;

– живите и работайте так, чтобы раздражительный стал спокойным, развязный – скромным, застенчивый – свободным, злой – доброжелательным, трусливый – смелым, привирающий – правдивым, болтливый – сдержанным и т.д., и т.п.

– станьте коллективом (общая работа, общая цель, забота друг о друге), не обособляйтесь в группах, интересы курса должны быть превыше всего;

– знайте, что для артиста важно все: внешняя аккуратность, внутренняя интеллигентность, воспитанность, предупредительность, взаимоуважение, вежливость, культура речи, культура движения, культура взгляда;

– любите искусство, учитесь ежесекундно понимать его, чувствовать, участвовать в его создании;

– боритесь с показухой во всем: в жизни, в учебе, на сцене;

– воспитывайте уверенность в себе, но будьте беспощадны в самокритике.

## **Из беседы с педагогами по мастерству актера 8 октября 1973 г.**

Программа курса «Мастерство актера», на которую мы ориентировались с первого дня организации ЯТУ, была составлена коллективом кафедры ГИТИСа под руководством И.М. Раевского и утверждена Министерством культуры СССР еще в 1954 году. С тех пор она неоднократно обсуждалась, редактировалась, но в основе своей и по сей день остается той же. В настоящее время в ГИТИСе идет подготовка к пересмотру учебных программ по всем дисциплинам, в первую очередь по мастерству актера.

Нам, конечно, можно было не утруждать себя работой над усовершенствованием старой программы, а просто подождать, пока ГИТИС составит новую. Но я убежден, что сегодня нам ничто так не поможет в деле ликвидации методологического разнобоя, как немедленное коллективное обсуждение старой программы.

Прошло девятнадцать лет, изменилось многое. Развивается искусство театра, театральная школа также не стоит на месте, а программа осталась прежней. Видимо, ориентироваться на нее полностью уже давно нельзя. Тем более, что в ней почти не отразились взгляды К.С. Станиславского на искусство театра и воспитания актера. Я говорю о последних годах жизни Станиславского, его учении о физическом действии и других идеях, которые он развивал незадолго до смерти (см. 4-й том Полного собрания сочинений).

Словом, я предлагаю вам познакомиться повторно со старой программой, со стенограммой ее первого обсуждения и принять активное участие в обсуждении тех положений, которые вношу я, как руководитель училища. Возможно, что нам придется подискутировать, поспорить. Но, как известно, в спорах рождается истина. Во всяком случае, это будет

значительно полезнее, чем бездейственное ожидание новой программы ГИТИСа. Тогда новую программу мы встретим не как бездумные попугайчики, а как люди, попытавшиеся осмыслить задачу самостоятельно.

Я предлагаю в связи с этим провести со всем педагогическим составом ЯТУ пять встреч, посвятив их беседам о программе по мастерству актера. Сегодняшняя наша встреча посвящена общему взгляду на этот вопрос и краткому перечню особо важных моментов программы по первому курсу.

Как известно, первый курс самый важный, основополагающий, базовый для всех последующих курсов. От того, как мы, педагоги, организуем свою работу именно на первом курсе, зависит очень многое: воспитаем ли мы в дальнейшем профессиональное отношение к актерской профессии у наших учеников, поможем ли им раскрыть пока еще для них самих неосознанные способности, дадим ли твердую веру в то, что они не зря выбрали этот сложный путь – путь артиста. Первый курс – серьезная проверка и для набранных к обучению молодых людей, и для педагогов, поэтому нам необходимо весьма серьезно подойти к обсуждению предлагаемой программы по первому курсу, в частности, предмета «актерское мастерство».

Давайте подумаем вместе, может быть, мы неверно называем свой предмет «актерское мастерство» уже на первом курсе? Может быть, правильнее будет называть его «технология творчества актера?» (имеется ввиду технология как совокупность знаний о способах и процессах, приемах, методах обработки и переработки материалов, их строения, связей, сцеплений, разъединений, свойств и т.д., и т.п.) Было бы полезно обсудить этот вопрос на одном из занятий творческой лаборатории педагогов.

Учебная программа первых трех семестров обучения в училище по технологии творчества актера должна заключаться в приобретении навыков органического,

логического, целеустремленного действия в форме сценических этюдов (бессловесных и с двумя-тремя словами, одиночных и с партнером, а также массовых) в предлагаемых обстоятельствах. Этому предшествует ряд упражнений, помогающих ученику в осознании основных элементов творческого самочувствия актера. Упражнения даются педагогом, этюды сочиняются учеником – это элементы единого, органического творческого процесса.

Задача первого года обучения сформулирована в программе так: добиться от студентов органического, подлинного, то есть логического, целесообразного и продуктивного действия в предлагаемых обстоятельствах *этюда, создаваемого самим студентом*.

Надо сказать, что уже на первом обсуждении программы последние три слова – «создаваемого самим студентом» – вызвали спор. Было предложение изменить формулировку в том смысле, что этюд (его сюжет) должен даваться педагогом. А когда выяснилось, что этюд со словами тоже должен создаваться самим студентом, то здесь начались резкие возражения с аргументацией в таком духе, что, мол, студенты, в подавляющем большинстве, не литераторы, не писатели и не поэты, они это будут делать бездарно. Поэтому лучше брать за основу словесного этюда отрывок из настоящего литературного произведения – рассказа, повести, пьесы. Мы с вами должны разобраться – какова будет наша точка зрения?

Скажу вам, что лично я давным-давно считаю абсолютно верным то, что сюжеты этюдов должны сочиняться **самими студентами**. И текст словесных этюдов тоже должен принадлежать им. Это требование опирается не только на доказанную благотворность в моей многолетней педагогической практике, но я вижу за этим еще и глубокие теоретические обоснования.

Искусство театра родилось, когда автором пьесы, режиссером и актером, а также художником и композитором



был один человек. Не кажется ли вам достаточно мудрым дать возможность ученику уже с первых шагов обучения прожить (пусть в эмбриональной форме) самый начальный период истории театра, «на своей шкуре» понять и почувствовать, что значит самому сочинить, самому поставить, самому сыграть, самому оформить!

Как вы знаете, на первом курсе этюдам предшествуют упражнения. До сих пор многие педагоги так и не понимают разницы между упражнением и этюдом, в этом виноваты не совсем четкие формулировки в программе. Давно уже все советские школы отказались именовать элементы сценического искусства «элементами сценического самочувствия», т.е. внесли поправку по требованию самого Станиславского. Теперь они называют их «элементами сценического действия». Но на практике большинство педагогов так и не понимают, что же получила театральная педагогика от изменения в названии?

Большую путаницу в преподавание мастерства на первом курсе внесло требование программы не делать упражнения на каждый элемент отдельно, а создавать эти упражнения как комплексные, в которых участвуют все элементы сразу. Нам предстоит разобраться и в этом.

Кроме отмеченных, в программе I курса есть еще немало недостатков, но я сейчас хочу остановиться на тех, которые характерны и для II, III и IV курсов. По существу, вся программа в целом (и каждый раздел по курсам) состоит из трех взаимосвязанных частей: **сценической теории, артистической техники и метода работы над пьесой и ролью**. Как пишет Кристи, каждая часть представляет одну из сторон учения Станиславского – теорию, технику, метод. Теорию надо изучить, а техникой и методом – овладеть.

Из-за того, что слабый акцент сделан в программе на технику, очень мало уделяется времени на первом курсе работе над упражнениями, ими занимаются только в первом семестре, потом все это быстро забывается и так и остается

неосвоенным. А надо ежедневно тренировать себя упражнениями, как балерина у станка. Воспитать в учениках эту потребность – значит перестроить методологию обучения. В этом нам всем мешает отсутствие настоящей последовательности, стремление многих педагогов как можно скорее покончить с упражнениями и перейти к этюдам, а от них – к отрывкам и т.д.

Многих педагогов мучает вопрос: как сообщать ученикам сценическую теорию? Это, пожалуй, наиболее сложный пункт для педагогов, т.к., оказывается, очень сложно своими словами, в доступной и понятной форме объяснить ученикам весьма непростые вещи. В результате преподаватели мастерства, недолго думая, теоретические часы занимают тем, что читают ученикам книжки Станиславского, занимаются примитивным «школярством» и упиваются некоторым оживлением интереса учеников к теории. Это значит, что сами педагоги не затрудняют себя теоретическими размышлениями, т.е. не развивают в себе одной из важнейших способностей педагога – осмысливать учебную практику, ее цели, ее методологию.

Многие недостатки программы I курса вызвали со стороны педагогов многочисленные просьбы приложить к программе специальное **Пособие**, в котором подробно расшифровывались бы отдельные пункты программы, давались рекомендации по учебным планам, срокам, устанавливалась последовательность преподавания, принципы перехода от одного раздела к другому. В результате появились книги-пособия Захавы, Кристи, Гиппиус и других авторов. Но! Никакие пособия не помогут, если сами педагоги по-настоящему не сделают самостоятельных шагов в освоении теоретических вопросов! Особенно это важно для вас, актеров-мастеров, практиков театра, так как именно вы наиболее беспомощно чувствуете себя на первом курсе, пока нельзя еще работать над отрывками, пьесой, ролями. А между тем, вам постоянно

нужно помнить, что основы всех дальнейших курсов закладываются именно на первом!

Все дело в том, что существует огромная путаница в понимании терминов учения Станиславского. Есть настоятельная необходимость разобраться в спорах вокруг понимания основополагающих терминов (сверхзадача, темпо-ритм, зерно пьесы, зерно роли, тема, идея и т.д.). Обо всем этом мы будем размышлять на наших творческих лабораториях, к которым вам необходимо регулярно готовиться.

Что должны уяснить себе педагоги, работающие на первом курсе? Предлагаю краткий список тем и задач занятий на I курсе:

- 1) как готовить себя к уроку, как готовить аудиторию;
- 2) первый и основной элемент сценического действия – внимание, упражнения на внимание;
- 3) связать беседу и упражнения со вторым элементом сценического действия – свободой мышц;
- 4) тренинг – упражнения на готовность к работе, воспитание коллективности и т.д.;
- 5) обязательны беседы: «Об актере советского театра и системе Станиславского», «Театр переживания», «Театр представления», «Театр формалистического толка», «Театр абсурда»;
- 6) история Ярославского театра имени Ф. Волкова;
- 7) игры на уроках – атмосфера серьезности и атмосфера игры;
- 8) день вопросов и ответов;
- 9) упражнения, упражнения, упражнения!

## **К беседе со студентами II курса драмы 31 января 1979 г.**

В четвертом семестре обучения в ЯГУ вы приступаете к работе над самостоятельными отрывками из пьес. По минимальному требованию программы обучения каждый из вас за этот семестр должен проработать два отрывка: один – по выбору педагога и с педагогом, другой – по вашей заявке на самостоятельную работу, получившей разрешение педагога и под контролем педагога.

Это не значит, что разрешается работать только над двумя отрывками – один обязательный, экзаменационный и второй желательный, до известной степени по свободному выбору, то есть самостоятельный. Пожалуйста, работайте хоть над четырьмя, хоть над десятью отрывками, и в случае успеха все они могут превратиться в экзаменационные. Я в свое время на втором курсе работал над одиннадцатью отрывками и семь из них оказались экзаменационными. Но такая невероятная перегрузка выматывает чрезвычайное количество сил, почти совершенно лишает времени на отдых. Если же ваши желания будут также ненасытны, то, пожалуйста, выбирайте, увеличивайте количество отрывков и, получив разрешение педагогов, приступайте к работе над ними.

Но поймите: надо, прежде всего, трезво прикинуть и соразмерить свои силы, чтобы не надорваться и выполнить взятое на себя обязательство по-настоящему и до конца. Давно известно, что рост актера определяется не количеством сделанных ролей, а качеством. Можно сделать сто ролей и роста не обнаружить, а можно сделать только две роли, но так, что ваш рост и для вас, и для ваших товарищей по курсу, и для ваших педагогов будет не только несомненен, но и безусловен.

Сегодня я хочу побеседовать с вами на тему – **как работать над ролью?** Из каких элементов эта работа должна состоять?

Некоторые из вас воспринимают мои беседы как имеющие целью научить вас играть. Это глубочайшее и опаснейшее из заблуждений.

Я не только не собираюсь вас учить играть, но даже не могу о такой задаче подумать. Учиться играть вы будете самостоятельно на своих проигрышах и выигрышах. Я только хочу с вами договориться, условиться о том, какие правила и законы обязательно для всех существуют, без которых игра становится невозможной, бессмысленной. Причем правила и законы самые первичные, простые, самые элементарные.

Предположим, что у нас идут беседы не об искусстве игры на сцене, а об искусстве игры... в шахматы. Что в игре в шахматы является самым начальным, первичным, элементарнейшим? Знание основных правил игры. Мы сейчас уславливаемся о правильном понимании тех правил и законов, без соблюдения которых известная нам шахматная игра невозможна. Их не очень много, а пользование ими бесконечно и не поддается исчислению даже с помощью лучших кибернетических машин. Вот в чем вам надо будет потом проявлять свои способности, оригинальность и самостоятельность!

Некоторые из вас, зараженные мечтанием все делать по-своему (как чеховский гимназист, принесший на урок «исправленную» географическую карту Европы), уже готовы сказать мне: «Фирс Ефимович, зачем вы навязываете нам эти законы и правила? Вы говорите, что главной целью игры является абсолютно безвыходное положение короля, то есть мат королю, а вот у нас совершенно другое видение – главной целью нашей игры будет мат ферзю или коню, или ладье, а то и пешкам!»

Ну что же, меняйте правила, изобретайте новую игру, но тогда зачем я вам? Вот когда вы усвоите уже принятые законы и правила, пожалуйста, «выговаривайтесь», а я вас буду очень внимательно слушать и активно участвовать в ваших спорах о наиболее оптимальном и правильном ходе в той или иной ситуации. А пока моя задача состоит в объяснении этих правил, а ваша – в понимании и усвоении их на всю жизнь. Вот и всё.

### **Самостоятельная работа актера над ролью**

Суть работы актера над ролью в самом ее начале заключается в *режиссерском изучении пьесы*, то есть актер должен ради выполнения основной своей задачи – перевоплощения – вначале разобраться в пьесе, в ее событийно-действенной структуре, в постижении ее художественно-образных особенностей. Он должен как бы (именно «как бы», а не буквально) отложить свою роль в сторону и сосредоточить внимание на общей задаче построения пьесы как целого. Увидев и поняв это целое (пьесу), он начинает глубже осознавать место своей роли в пьесе, а главное, точнее будет работать над созданием образа в спектакле.

Когда Ермолову спросили, как она работает над ролью, она ответила: *«Прежде всего, я изучаю реплики моих партнеров»*. Еще мне очень нравится высказывание замечательного актера Амвросия Бучмы: «В основе моего творческого метода лежит всегда желание познать все до конца, что относится не только к роли, но и ко всей пьесе. Ни одной работы я не делаю без того, чтобы не вникнуть во все это. *Получая роль, я откладываю ее в сторону, беру пьесу и изучаю ее так, как изучает режиссер*. Затем идет второй этап – работа с режиссером. В дискуссиях с режиссером постепенно суживается круг и выясняется моя роль. Когда я все знаю, когда для меня нет ничего

непонятного, тогда я начинаю из этой неотесанной болванки ваять образ. Работа эта очень большая, я работаю долго. Если нет понимания, ничего не выходит».

Мы знаем, что путь познания любой пьесы состоит из нашего стремления проникнуть в ее глубинную сущность, пройдя все пласты, под которыми эта суть скрыта, и определить суть каждого пласта.

*Есть детский способ проникновения в суть явления: ребенок начинает разламывать игрушку, поразившую его воображение, чтобы заглянуть внутрь, а собрать ее потом не может. Игрушка выбрасывается, суть ее так и остается не вскрытой, ответ на загадку разочаровывает, остроумие ее строения не постигнуто, восхищение автором игрушки, его талантом исчезло. Творчество иссякло.*

Самый верхний пласт есть не что иное, как события, вырвавшиеся на поверхность. Вскрыть, познать этот самый верхний слой - значит обнаружить, прежде всего, наиболее дающие о себе знать события и действия. Эта задача выполняется поиском ответов на два вопроса: **что главное в пьесе происходит и какие действия определяют суть происходящего?**

Я хочу привести вам некоторые цитаты, которые заставят вас задуматься над интереснейшим вопросом соотношения сознательного и бессознательного в творчестве.

В свое время меня поразило парадоксальное признание Н. Гоголя: «Все фигуры, типы, характеры, которые выведены в моих произведениях, *не столько плод воображения, сколько плод соображения*». И это сказал Николай Васильевич Гоголь, которому воображения как будто не занимать!

Вот вам еще одна цитата, и не кого-нибудь, а Федора Ивановича Шаляпина: «Как у актера возникает и

формируется сценический образ, можно сказать только приблизительно. Это будет, вероятно, какая-нибудь половина сложного процесса – то, что лежит по ту сторону забора. Скажу, однако, что *сознательная часть работы актера имеет чрезвычайно большое, может быть, даже решающее значение – она возбуждает и питает интуицию, оплодотворяет ее*. Какие там осенят актера вдохновения при дальнейшей разработке роли – это дело позднейшее. Этого он и знать не может, и думать об этом не должен – придет это как-то помимо его сознания; никаким усердием, никакой волей он этого предопределить не может. Но вот от чего ему оттолкнуться в его творческом порыве, это он должен знать твердо. Именно знать, то есть *сознательным усилием ума и воли* он обязан выработать себе взгляд на то дело, за которое он берется. Все последующие замечания о моей манере работать относятся исключительно к сознательной, волевой стороне творческого процесса. Тайны же его мне не известны, а если иногда в высочайшие минуты духовного подъема я их смутно и ощущаю, – выразить их я все-таки не мог бы...».

К. Станиславский: *«...Чем гениальнее артист, тем нужнее ему технические приемы творчества, доступные сознанию, для воздействия на скрытые в нем тайники подсознания, где почит вдохновение».*

Следовательно, сознательный анализ, как собирательно-действенный, так и идейно-тематический, нам нужен для создания оптимальных условий для возбуждения неосознанной творческой деятельности мозга. В этом смысле вся сознательная аналитическая работа подобна работе стартера, кнопку которого мы нажимаем, чтобы возникла искра в моторе.

Идти от углубленного всматривания в свой внутренний мир и в мир своей роли (то есть все воспринимать от сугубо личного «пупа») – наиболее обманчивый и неестественный путь.



Самая верная дорога – это развитие в себе способности созерцать, всматриваться, углубляться, прислушиваться в *окружающее меня и роль*, в то, что находится *вне меня и роли*. Если эта способность в сознании зацепилась, натренировалась и непрерывно тренируется, то мои активные реакции на все, что меня окружает, реакции по фарватеру сквозного действия и есть самое дорогое, самое верное, самое необходимое средство достижения роли, ее сущности и ее всепроникающих связей с пьесой, с другими ролями.

*Именно в этом суть науки Станиславского – Кедрова. Вот чему надо учиться, вот что надо тренировать, вот что надо воспитывать, как самое главное, решающее, генеральное в будущем актере!*

Уже при первом знакомстве с пьесой, когда вы ее впервые читали или слушали, вас охватывали трудно выразимые в словах чувства; вам рисовались яркие и не яркие, но заинтересовывавшие вас представления, видения; возбуждались мысли-вопросы и мысли-ответы о жанре пьесы, о человеческих характерах, выведенных в ней, о теме и идее пьесы, о сверхзадаче будущего спектакля, о сквозном действии и контрдействии, о том, что называется ее «подводным» течением, своеобразием психологических характеристик; чувства и мысли о той атмосфере, в которой должен работать будущий спектакль и которая должна охватить и участников спектакля, и зрителей, – словом, всё то, что я называю **полем сцепления**.

Есть магнитное поле, есть гравитационное поле, есть электрическое поле – все они невидимы, но все они ощущаемы. Так есть и невидимое, внутреннее, **сценическое поле творчества**, его атмосфера, его воздух. В границах этого поля всё, буквально всё пронизано им, всё опутываемо им, всё определяется им. Каждая пьеса, каждая роль имеет

свое поле, ему подчинено всё, начиная от дисциплины, порядка, устава работы до вдохновения.

Сценическое поле – это сцепление, выросшее из пьесы, одухотворенное режиссером, сделавшим коллектив участников создания спектакля *домом своей души* на тот период, когда он делается. *За этим полем надо непрерывно ухаживать, этот дом надо содержать в чистоте!* Сценическое поле существует, пока мы на каждой репетиции, на каждом спектакле *творим*, а как только это поле засоряется, то есть зарастает сорняком, мы превращаемся в ремесленников, и спектакль разваливается.

Вам всегда надо помнить, что к уроку надо готовиться. Например, вам заданы ПНВ (первое непосредственное впечатление), ОС (основное событие), пересказ по сюжету – ответы должны быть найдены и записаны в особой тетради «Работа над ролью».

С ПНВ начинается запись всего, что воображается, чувствуется, это отчет о вашем эмоциональном, чувственном впечатлении. Загляните в свою душу и, не мудрствуя лукаво, ничего не придумывая, не соревнуясь с коллегами, записывайте то, что суммировалось, отжалось, старайтесь сделать все возможно короче, лаконичнее. Никогда после не редактируйте, не корректируйте ПНВ, а сверяйте с ним результаты анализа по этапам.

При записи ПНВ идет ***поощрение воображения и сдерживание соображения*** при общем стремлении к краткости выражения впечатления, начиная с простого вопроса – понравилась или не понравилась пьеса. Что понравилось (что не понравилось), чем понравилось (и не понравилось), что захватило, чем взволновала, какие чувства и мысли, видения, ассоциации возбудила? Причем, не надо сдерживать степень как положительного, так и отрицательного выражения своих впечатлений.

Теперь об **основном событии пьесы** – ОС. Первое предварительное определение основного события – это попытка ответить на вопрос: «Что же в пьесе произошло?»

«Ревизор». Приняли за ревизора совсем не ревизора.

Как приняли, кто принял, как узнали, что это совсем не ревизор и т.д. – эти вопросы есть, и ответ может быть найден сразу (то есть до пересказа по сюжету, тогда пересказ явится уже развитием основного события).

Если сразу ответ найти не удастся, тогда попытайтесь наоборот – начать с пересказа по сюжету, т.е. по тем событиям, которые особо выделяются как важнейшие в пьесе (т.е. узловые) и которые совпадают с главными элементами сюжета (завязка, событие, кульминация, развязка). Пересказ поможет определить основное событие.

Далее вы отвечаете на первые два вопроса: что происходит в пьесе и что делают роли, чтобы событие произошло? Ваша задача – понять, почувствовать себя активными участниками события, конкретно определить *действие* роли, по которой вы участвуете в совершении события.

Идея пьесы утверждается через борьбу, которая является главным внутренним (психологическим) и внешним (физическим) развитием пьесы. Старайтесь увидеть и овладеть прежде всего *физической* стороной действия, она поддается вашему сознанию, и **именно из зафиксированных физических действий составляется партитура вашей роли.**

Партитура роли вбирает в себя все психофизические составляющие процесса работы актера: внимание, воображение, соображение, мышечная свобода, общение, правда, вера, физическая и психологическая стороны сценического действия, оценка объекта внимания, темп – ритм, предлагаемые обстоятельства, сценическая задача. Партитура роли – это партитура логики действия.

## Этапы работы над ролью

### I. Первое непосредственное впечатление от пьесы

1. Первые результаты воображения (представления и отрезки).
2. Первое определение основного события.
3. Пересказ пьесы по сюжету.
4. Определение основных событий.
5. Проверка определения основного события.
6. Определение зерна пьесы.
7. Определение сквозного действия пьесы.
8. Определение темы пьесы.
9. Определение идеи пьесы.
10. Определение сверхзадачи (цели) пьесы и спектакля.
11. Разбор пьесы (пересказ по фабуле).

### II. Вопросы по роли

1. Зерно роли.
2. Сквозное действие роли и сверхзадача роли.
3. Сверхзадача артиста (ради чего играть?).
4. Кто? /И.О.Ф.
5. Когда? / Год, месяц, число и время суток.
6. Что делает? / Особо выяснить и тренировать органику физически.
7. Почему? / Причинность поведения.
8. Как? / Через что, каким способом, тактика и стратегия.
9. Возраст, профессия, специальность.
10. Костюм, грим.

### Советы актеру (актрисе), получившему роль.

1. Отложите роль и приступите к предварительной работе над пьесой. Вдумайтесь в ответ Ермоловой на вопрос:

«Как Вы работаете над ролью?» – «Прежде всего, я изучаю роли своих партнеров».

2. *Внимание, воображение, соображение* – это та тройка, которая повезет вашу душу по дороге изучения пьесы к дому правды, красоты и добра, к дому главной хозяйки творчества – истине, которая есть красота правды и правда красоты.

3. О разуме, чувстве и воле: первые два – это вожжи, чтобы управлять колесницей, а воля – тот кнут, который поможет вам убыстрять ход при том условии, что вы не будете им злоупотреблять. *Разогревайте не принуждение, а увлечение!*

4. Для того, чтобы изучить пьесу как целое, частью которого является ваша роль, надо ее *хорошо знать, верно понимать, глубоко чувствовать, образно видеть*. Пройдя эти четыре пункта, вы имеете право отложить пьесу в сторону и начать работать непосредственно над ролью. Вы сами сумеете поставить перед собой те задачи, решая которые будете прививать душу роли к вашей душе. Изучив пьесу, вы уже начали это делать.

Эта работа похожа на работу режиссера, когда он готовится к встрече с актерами.

5. Приступая к работе, не советую вам начинать с чтения разных умных книжек (об авторе, эпохе, пьесе, роли и т.д.). Также не советую в этот период привлекать на помощь произведения художников, музыкантов и особенно критиков, трактующих пьесу, роль, автора и т.д. Конечно, у вас к этому времени будут какие-то знания, но не прибавляйте к ним пока ничего. Есть пьеса и вы, вот и всё. Будет время, когда вы себе не только разрешите, но страстно захотите узнать как можно больше и о пьесе, и о роли, и об авторе, и об эпохе, и о трактовках и т.д.

Нет ничего глупее и вреднее, как, получив, например, роль Катерины в «Грозе», сразу же усаживаться за штудирование статьи Добролюбова «Луч света в темном

царстве». Или, получив роль Гамлета, кидаться читать Гёте, Тургенева и других авторов по поводу Шекспира.

***Ваши знания, ваш жизненный опыт и пьеса без всяких новых добавок – вот всё, что должно быть перед глазами вашей души. Не вырастив корешка своей личной трактовки, не укрепив его в предварительной работе, рискованно обращаться к опыту других. Потеряете себя!***

### **Периоды постижения строения и смысла пьесы**

1. Чтение или слушание.
2. Первое непосредственное впечатление.
3. Первое соображение.
4. Свободный пересказ как ответы на вопросы: «что происходит?» и «что делают роли?»
5. В результате сделать *по памяти* краткий пересказ по сюжету (после второго прочтения пьесы).
6. Определить основное событие пьесы.
7. Определить узловые события пьесы (в том числе и главное).
8. Определить зерно.
9. Определить тему.
10. Определить идею.
11. Определить сверхзадачу (цель – ради чего утверждается идея автора).
12. Пересказ по фабуле как заключительный, но не окончательный период разбора пьесы, потому что причинность бесконечна.
13. Определить сквозное действие и сквозное контрдействие пьесы.

**NB:** *сознаюсь, мой многолетний режиссерский опыт показал, что наиболее точные определения в анализе*

*приходят не тогда, когда готовишься воплощать замысел, а когда ты уже сделал спектакль, и происходит это слишком часто, чтобы не обратить на это внимание. Думаю, этот казус характерен не только для «коллективного искусства театра», он характерен и для «индивидуальных искусств». В том, что синтез опережает анализ, видимо, и заключается то необъяснимое, что все называют **тайной творчества**.*

### **Некоторые практические советы-рекомендации по каждому пункту**

1) Исключить всякую предвзятость к пьесе, автору, теме, особенно предвзятость негативного характера. Изолировать помещение, где читаешь или слушаешь пьесу, от всего постороннего. Основной настрой – желание получить если не наслаждение, то хотя бы удовольствие.

2) Дать себе отчет о **первом непосредственном впечатлении**, зафиксировать в памяти, на бумаге, не рассуждая и «не растекаясь мыслью по древу». Не выдумывать, не сочинять выражения этого впечатления. Пусть этот отчет будет хоть из одного слова, даже междометия, главное, чтоб он воскрешал ваши переживания во время чтения пьесы. Не поддавайтесь желанию сформулировать эффектно, не отвлекайте себя от сути впечатления. Не надо редактировать, не надо украшать. Единственное, что надо, если, кроме слова «понравилось», больше ничего не пришло, это задать самому себе вопросы: «А чем понравилось? Почему?» Не важно, если это будет не одно впечатление, а много впечатлений. Если обмениваетесь ими с коллегами, не «фигуряйте», не хвастайтесь их оригинальностью, блеском и прочее.

3) Через день полезно зафиксировать и **первое соображение**, но и тут не выпячивайте негативное, рассуждая о том, что пришлось не совсем по душе. Лучше постарайтесь отметить то, что у автора вышло, что особенно

хорошо и почему это хорошо. Не бойтесь быть косноязычным и глупым, главное – искренность и простота в выражениях, как при записи первого непосредственного впечатления.

4) **Первый вольный, свободный пересказ надо делать по памяти**, пользуясь только тем, что застряло, запомнилось. Не надо перед пересказом снова читать или слушать пьесу, постарайтесь вспомнить ее. Не важно, что многое упустили, позабудете, все равно старайтесь вспомнить забытое. Именно вспоминая, вы начнете угадывать логику пьесы, которую определил автор. Пусть не смущает вас мой совет *вспомнить*. В сущности, *корень художественного творчества – во вспоминании*. Память, как и внимание, с помощью логики и воображения есть основа творчества. Вспоминая пьесу, вы должны ответить на два вопроса: что происходит в пьесе и что делают действующие лица. Не пытайтесь вскрывать причины событий и действий! Особенно не надо залезать в психологические, политические, философские и этические причины. *Фиксируйте событийно-действенные факты, пересказывая пьесу, не затрудняйте себя догадками о причинах*. Конечно, особо значительные факты предстанут перед вашим взором, как возвышенности, пики, обострившие внимание силой напряжения действия. Между прочим, именно эти чередования «пиков напряжения» и, особенно, глубоких провалов между ними дадут вам первый намек на некоторые закономерности событийно-действенного темпоритма пьесы. Не останавливайтесь на подробностях, пройдите всю пьесу от начала до конца. Старайтесь первый свободный пересказ делать кратко и легко, по самой сути событий и действий.

**После первого пересказа следует перечитать пьесу.**

Знакомясь с пьесой во второй раз, вы обнаружите немало очень важных забытых моментов. Постарайтесь разобраться, почему эти моменты не отложились в памяти,



что этому помешало. Если в процессе вспоминания пьесы вы сбились и нарушили последовательность событий и действий, выясните, в каких местах это произошло. Туман неясности понемногу рассеется, и внешняя структура (архитектоника пьесы) начнет выступать значительно ярче, чем в первом пересказе. Затем снова обязательно перепишите порядок событий и действий именно так, как он задан в пьесе, опять же, не влезая в причинность, философствование, психологизацию и прочую пищу для словоблудия.

5) Сделать **краткий пересказ по сюжету** – это значит сократить первый пересказ, «выпятив» те места, где скрыты основные элементы сюжета – *завязка, развитие, кульминация, развязка*. Надо обратить особое внимание на ту часть пьесы, которая составляет «развитие», еще раз проверить самые значительные события пьесы и действия ролей, не влезая в причины (кроме тех, которые даны автором, как безусловные факты, например, Ромео и Джульетта взаимно любят друг друга). **Какая бы пьеса ни была, на ее краткий пересказ надо тратить не больше одной страницы в тетрадке.**

Пересказ по сюжету я советую делать в два приема – свободный пересказ-вспоминание пьесы и краткий пересказ по сюжету, которые разделены вторым прочтением пьесы.

**Пример краткого пересказа «Ревизора» Н.В. Гоголя:** чиновники одного уездного городка, напуганные известием о приезде к ним из Петербурга ревизора – инкогнито, принимают за него мелкого, ничего не стоящего, «без царя в голове» молодого человека, застрявшего в дороге из-за отсутствия денег. Они оказывают ему все почести, положенные настоящему ревизору, подкупают его, добываясь его расположения, и вдруг узнают, что это был не ревизор. С известием о приезде настоящего ревизора кончается пьеса.

**Краткий пересказ – это лучшее средство понимания сюжета и определения сквозного действия.**

Интересно, что Гоголь, когда в одном из писем Пушкину просил дать ему сюжет для пьесы, заверял, что «комедия будет готова единым духом, и комедия с солью и с настоящим перцем».

Уверенность Гоголя можно объяснить только тем, что, еще не имея сюжета, он уже жил *зерном* своей будущей пьесы, знал, о чем она будет написана, то есть *тему*, и для чего она будет написана, т.е. *цель* – высмеять погрязшее в пороках чиновничество в России. Заранее был определен жанр пьесы, не хватало только сюжета!

Мы можем теперь сказать, что подсказанное Пушкиным зерно сюжета упало на готовую, благодатную почву, способную родить не худосочненькое или забавненькое растеньице, а великое, небывалое, могучее дерево, которое, буйно развиваясь, станет на этой почве непревзойденным классическим образцом на века!

Впереди у вас еще один **пересказ – по фабуле**, то есть разбор пьесы. Это **подробнейший пересказ, включающий в себя причины событий и действий**. Если первые два пересказа – это сухое изложение фактов, то третий вскрывает причинно-следственные связи.

Но прежде, чем к нему приступить, необходимо:

б) Определить то, что я называю **основным событием** пьесы. Основное – не только потому, что лежит в основе пьесы и пронизывает ее всю, но, что еще важнее, отвечающее на вопрос – **что же в пьесе главным образом произошло**. Как бы вы ни старались найти что-либо другое в «Ревизоре», но предельно объективный взгляд на комедию Гоголя неизбежно приведет вас к ответу, что основным событием ее является происшествие, которое выражается в простой словесной формуле: приняли за ревизора совсем не ревизора. Некоторые называют это событие главным, но я, введя термин основного события, не

уничтожаю главного, а подразумеваю под этим нечто другое.

**Главное событие – это одно из узловых событий, совпадающих с кульминацией,** как высшей точкой напряжения действия. Если говорить о «Ревизоре», то главное событие здесь – чтение письма Хлестакова, из которого выясняется, что ревизор был вовсе не ревизор. Оно хоть и главное, но его вбирает в себя основное событие.

7) Основное событие расчленяется на **узловые**, в перечень которых входят события в развитии действия. **Определить их в последовательности и сути от завязки до развязки действия – это определить структуру пьесы.**

Многие считают, что определение **смысла** пьесы (зерна, темы, идеи, цели) преждевременно, что эту работу надо проделывать после разбора, а не до него, так как познание пьесы пока не произошло в необходимой степени. Я согласен с этим аргументом, только внеся в него некоторую поправку. Идеино-тематический смысл пьесы станет зримым и ясным, если сделать *предварительное* определение зерна, темы, идеи, сверхзадачи. Если хотя бы предварительно, пока еще неточными формулировками, но смысл пьесы будет определен, то наше стремление верно понять пьесу будет достигнуто, т.к. у нас появится возможность проверять причинностью событийно-действенную суть и наоборот!

8) Надо договориться, что мы будем понимать под каждым из этих терминов: **зерно, тема, идея и сверхзадача.** Самое простое и верное (хотя и недостаточное) определение зерна – *«это то, из чего выросла пьеса»*, потому оно и зерно, а не что-нибудь другое. Некоторые говорят, что, давая отчет о первом непосредственном впечатлении, мы тем самым начинаем подходить к зерну пьесы. Это верно только до известной степени, так как, говоря о первом непосредственном впечатлении, мы подходим не к самому зерну, а только к его

зародышу. В нем, как в клетке, запрограммировано все будущее развитие живого организма (пьесы, спектакля). Готов утверждать, что зерно – это темперамент пьесы и спектакля.

Автор термина «зерно», Вл. И. Немирович-Данченко, ставил знак равенства между зерном и сверхзадачей. На этом, кажется, не однажды сбивался и сам Станиславский. Зерно, как «суть сути» пьесы (и спектакля, и роли) требует дополнительных расшифровок и уточнений, но пока возьмем за основу прежнее – «это то, из чего все выросло», оставляя до следующего раза такие вопросы, как «что значит растить, питать зерно?»

**Зерно пьесы и зерно образа** – вещи разные не только по своему объему и масштабу. Это качественно совершенно различные понятия. Если зерно пьесы – это чувство, мысль автора, ставшие первопричиной, из которой выросла вся пьеса, то зерно роли – это самая характерная внутренняя или внешняя, а лучше всего, внутренняя и внешняя черта созданного драматургом и воплощенного актером образа. В самом простом понимании – это кличка, меткое прозвище роли – образа.

9-10) **Тема и идея пьесы.** Самое простое понимание, самый примитивный подход к ним заключается во взгляде на них как на подлежащее и сказуемое. То есть первое определяет объект внимания, а второе его понимание... Тема – это ответ на вопрос «о чем, о ком?», а идея – «что об этом думает автор?» Нельзя рассуждать об идее, не определив тему. **Тема – это жизненное явление, которое является главным объектом внимания автора. А идея – это отношение автора к выбранному объекту.**

Многие меня упрекают в том, что я смешиваю понятия темы произведения и предмета изображения. Между тем, я разницу между ними понимаю и чувствую. Предмет может быть объектом внимания и вместе с тем не являться темой, потому что тема – это еще и *проблема*, то есть вопрос,

требующий решения. Таким образом, тема – это не просто жизненное явление, выбранное автором, а проблемный объект его творческого внимания.

Если в теме не заложена проблема, тогда не будет и идеи, как доказательства решения этой проблемы. Идея в этом смысле – всегда теорема. **Проблемность темы – это первичность того противоречия, развитие которого заключает в себе необходимое условие для пьесы** (как сути драмы), то есть наличия конфликта, столкновения, борьбы. Суть драмы заключается в том, что идея утверждается не словесными декларациями, а в борьбе, в действии, в развитии событий. Идея – это, прежде всего, мысль, даже если она выражена в эмоционально-образной форме.

11) Нет ничего противоречивого в том, что идею автора Станиславский часто называл сверхзадачей, которой не только всё подчинено, но и которая в сути своей **вбирает** в себя всё. Это тот фокус, о котором говорил Лев Толстой, утверждая, что именно этот главный признак художественного произведения трудно выделить словами. На вопрос: «Что вы этим произведением хотели сказать?» – он отвечал, что если бы мог двумя словами выразить суть, то не надо было бы писать роман.

**Определить цель пьесы – значит, понять, ради чего автор писал пьесу, ради чего он доказывал свою идею.**

12) **Действие** – это самое характерное и самое главное в искусстве театра. Актер прежде всего действует, само перевоплощение начинается и кончается решением задачи «действовать, как другой – тот, которого я играю». При всем огромном значении слова в искусстве актера, все-таки важнее не то, что актер по ходу пьесы наговаривает, а то, как он действует. Недаром список ролей каждой пьесы называется «действующие лица», а не «разговаривающие лица».

Значение слова на сцене зависит от того, насколько оно является действующим или, вернее, воздействующим. Бездейственные слова на сцене не нужны. Текст пьесы в начале работы нам служит только для того, чтобы *вскрыть, угадать действие*. Недаром во МХАТе актеры на начальном этапе работы над спектаклем говорят текст своими словами, чтобы как можно лучше вжиться в само действие (текст драматурга в данном случае часто мешает!). Поняв и ощутив *позывы* действия, пробуя действовать и изведав себя в установленном действии, актер МХАТа только после этого по-настоящему, обстоятельно обращается к слову, которое дано драматургом. И в этом случае слово, насыщенное действием, превращается в огромную и решающую силу.

Что мы будем понимать под словом действие?

**Действием называется волевое стремление артиста-роли к определенной цели.** Вне действия нет театра. Каждая сценическая действенная задача состоит из трех элементов:

1. Что я делаю?
2. Что я хочу (ради чего я это делаю)?
3. Как я это делаю?

Каждая пьеса состоит из ряда основных событий, в которых (после которых или в силу которых) зарождается, развивается и разрешается конфликт пьесы через определенные действия, порожденные данными событиями и конфликтами и совершаемые *действующими* (а не просто разговаривающими) лицами пьесы. Стало быть, в круге и основного события пьесы, и у каждого действующего лица есть своя задача. В свою очередь, каждое основное событие состоит из ряда мелких, иногда важных для основного конфликта, иногда второстепенных событий, в кругу которых у каждого лица также своя задача.

В любой пьесе у каждого артиста множество самых разнообразных поступков – действий, через которые главным образом и выявляется каждая роль, но при одном

условии: если все эти многочисленные поступки и действия подчинены определенному, постоянному на протяжении всей пьесы, главному, **сквозному** действию, то есть стремлению к главной жизненной цели этой роли в данной пьесе.

В свою очередь все отдельные сквозные действия ролей только тогда в своей совокупности помогают ходом своего выявления доказать идею автора, когда они объединены и подчинены сквозному действию всей пьесы.

**Сквозным действием роли называется такое действие главного действующего лица, которое объединяет, подчиняет или непроизвольно восстанавливает против этого лица других действующих лиц.**

В том случае, когда сквозное действие главного действующего лица *определяет и подчиняет* сквозные действия других действующих лиц, эти действующие лица составляют один лагерь борющихся в конфликте пьесы, и этот лагерь ведет сквозное *действие* всей пьесы. В том случае, когда сквозное действие главного действующего лица *восстанавливает против себя* других действующих лиц, эти действующие лица составляют другой лагерь, участвующий в конфликте и ведут так называемое *контрдействие* всей пьесы. Нет действия без противодействия. Сила, жизненность и воля стремлений каждого действия определяется как в жизни, так и на сцене противодействием.

Поэтому в каждом случае определения действия необходимо искать и противодействие. Каждая пьеса есть борьба определенных сил между собой за достижение определенных целей, и ход этой борьбы является развитием основного конфликта пьесы. Окончательная победа той или другой силы разрешает конфликт в ту или иную сторону и исчерпывает необходимость продолжения пьесы.

Иногда лучшей проверкой правильности определения сквозного действия пьесы является совпадение победы или поражения сквозного действия с окончанием пьесы. Значит, **определяя действие пьесы, мы определяем две противоположные линии этого действия – сквозного действия и сквозного противодействия.**

Идея каждой пьесы доказывается не прямо, а через борьбу определенных сил, выведенных в данной пьесе, и самим ходом этой борьбы зрителю наглядно доказывается правильность отношения автора к определенному жизненному явлению. Об идее пьесы автор зрителю не говорит, а утверждает ее через конкретное столкновение и борьбу, победу и поражение определенных образов.

\* \* \*

В сущности, чему я вас учу, это умению соображать, а остальное у вас от Бога, как грыжа – или она есть, или ее нет. Хотя я убедился, что если хоть в малой степени в вас живет зародыш воображения, он поддается развитию так же, как и зародыш музыкального слуха.

Помните, что **соображающий актер – это тот актер, который способен быть сам для себя режиссером.**



**К вступительному слову на первом занятии  
творческой лаборатории педагогов ЯТУ.  
Сентябрь 1979 г.**

Основным содержанием работы лаборатории должно быть **исследование процесса превращения пьесы в спектакль.**

Процесс этот, как все вы знаете, состоит из двух важнейших этапов: 1) *формирование* постановочного замысла и 2) *воплощение* сформулированного замысла на основе пьесы в спектакль.

Обе эти части выдвигают и теоретически, и практически перед каждым из нас огромное количество вопросов, на которые мы коллективно, как участники лабораторных занятий, должны найти ответы, необходимые нам, педагогам, призванным обучать и воспитывать будущих артистов, умеющих самостоятельно работать над ролью. Главное, к чему мы должны прийти – к единству в понимании этих вопросов. Но в первую очередь – к единству в понимании терминов!

Для правильной и продуктивной нашей работы следует отобрать животрепещущие, самые интересные, я бы сказал, фундаментальные вопросы, ответы на которые требует наша педагогическая практика.

Конечно, у меня, как у руководителя лаборатории, есть свои соображения, с чего нам нужно начинать свои занятия. Но, как мне кажется, полезнее будет всем нам решить сообща – на чем мы должны сосредоточить свое коллективное внимание в первую очередь?

**С первого дня существования ЯТУ мы все, кто его организовал и кто работает сейчас, договорились о главном (оставшемся этим главным и сегодня, и, надеюсь, в будущем): в своей работе мы исповедуем заветы русской реалистической школы актерской игры, заложенной**

Щепкиным, Садовскими, Ермоловой, Ленским и другими корифеями отечественного сценического искусства, развитые и превратившиеся в учение К.С. Станиславского.

Это наша основа, база, наше самое верное и неизменное, не подлежащее пересмотру.

Каждому из нас ясно, что теоретическое изучение системы Станиславского и практическое овладение его методом позволяет выйти на новый профессиональный уровень. Каждый из нас так или иначе знаком с учением Станиславского (его системой и методом), изучал его, пытался применять его на практике. Но при этом, думаю, каждый из нас честно себе признавался, что многого в учении Станиславского пока не понимает, а потому и не получается на практике овладеть его методом.

Уже давно явно обнаружился весьма тревожный разноречивостью не только в самом понимании системы и метода, но и разноречивостью в понимании общей терминологии Станиславского. Именно поэтому задача договориться, условиться о едином понимании терминов учения Станиславского является первой задачей на пути нашего движения к коллективу педагогов-единомышленников. Два-три занятия этому и будут посвящены.

Еще более серьезной является задача выяснения того, что для каждого из нас осталось в этом учении пока не ясным. Для этого нам понадобится сначала очистить учение Станиславского от всяческих искажений, неправильных трактовок, всего того, что засоряет его верное понимание и практическое применение. Так что, судя только по этим первым задачам, нашей лаборатории предстоит огромная работа.

Во-первых, надо условиться, как мы будем проводить свои занятия. Вряд ли мы решим эти задачи, если пригласим какого-нибудь знатока учения Станиславского, который

прочтет нам ряд лекций или докладов. Хотя иногда и будет необходимо на какие-то темы приглашать знатоков. Мы от такого способа познания не отказываемся, но для меня ясно, что он не явится для нашей лаборатории основным.

Не случайно мы называем себя не семинаром, не лекционно-слушательской группой, а именно *лабораторией педагогов*, предполагающей исследовать наиболее *проблемные* вопросы процесса превращения пьесы в спектакль. Нас ждут дискуссии, споры, поиски наиболее убедительных, доказательных ответов, возможно, даже экспериментов, смелых опытов. Главное, потребуется самостоятельное мышление каждого из нас! Таким образом, наши занятия будут ориентированы больше на *проблемный метод*, нежели на информационно-познавательный.

Даже такое, как будто ясное и само собой разумеющееся положение, как задача готовить актеров, умеющих самостоятельно работать над ролью, если к нему подойти пытливо, творчески, возникает перед нами, как положение не просто проблемное, а требующее обновленного, свежего к нему подхода.

Каждый из вас знает, сколько сейчас среди режиссеров в театрах и педагогов в театральных школах развелось таких «специалистов», которые на словах – за необходимость самостоятельной работы актера в театре, ученика – в театральной школе, а на деле – сами же обвиняют своих подопечных в незаинтересованности, в отсутствии у них творческого любопытства, инициативы и других подобных грехах. При внимательном взгляде на таких «режиссеров-педагогов» убеждаешься, что они, исповедуя принцип актерской самостоятельности и творческой инициативы, именно этим принципом прикрывают свою личную беспомощность, или проще сказать, бездарность. В большинстве случаев здесь кроется просто незнание и неумение наладить, возбудить в актере, в ученике желание самостоятельно работать над ролью.

Еще сложнее встает вопрос об актерской самостоятельности на репетициях в театре, где нередко присутствует диктат режиссера, устанавливающего не только общую направленность всей работы над спектаклем, но и беспрекословную требовательность даже в деталях. Как быть с требованием режиссера подчинить *всё* его режиссерскому видению? Что же тогда остается от нашего стремления научить актера самостоятельно работать?..

Безынициативность, бездействие режиссера, равно, как и его диктат, это две стороны одной медали – неумения работать *верно* с точки зрения системы и метода Станиславского. И обе эти стороны глушат, не возбуждают в актере, в ученике той самостоятельности, о которой мы так заботимся. Как же возбудить эту самостоятельность? Вот вам и проблема, мимо которой пройти мы не имеем никаких оснований.

Или, например, понятие *темпо-ритма*. Мы все употребляем этот термин, но попробуйте спросить себя, что это такое, как начнете ловить себя на неточности, путанице в ответах. Если вы возьмете III том Станиславского и V главу из него, как раз названную «Темпо-ритм» и прочтете четырнадцать страниц этой главы, вы вдруг наткнетесь на редакторский список примечаний, в которых против этого текста самим Станиславским записано: «Вся глава показалась путанной...». Это после четырнадцати-то страниц изложения? А не попытаться ли нам лабораторно исследовать этот вопрос с надеждою, что наконец разберемся в нем и не будем, как попугаи, повторять своим ученикам то, что сами путаем и только болтаем о темпоритме?..

Еще больше путаницы в понимании таких, как будто «само собой разумеющихся» определений, как *зерно пьесы, тема, идея, сверхзадача*, которые входят в так называемый раздел «идейно-тематического анализа пьесы».

Другие важные моменты изучения пьесы, требующие лабораторного исследования:

1) единство *двустороннего* процесса изучения пьесы – соотношение *непроизвольного* и *произвольного*, *сознательного* и *подсознательного*, где одновременно работают *воображение* и *соображение* (по Н.В. Гоголю);

2) как делать *первый пересказ* по сюжету и чем он должен отличаться от последующего *сокращенного пересказа*, воссоздающего сюжет по его драматургическим этапам (завязка, развитие действия, кульминация, развязка);

3) что означает термин «*основное событие*» и каково его отличие от общепринятого «*главного события*»?

4) чем отличается сюжет от фавулы, архитектура от композиции, тема от идеи и т.д., и т.п.

Я не столько пытаюсь навязать вам свой интерес к обозначенным темам занятий нашей лаборатории, сколько призываю вас подумать, отобрать и внести в «общий котел» те темы, которые особо интересуют каждого из вас и требуют лабораторного, коллективного исследования.

Основной путь деятельности нашей лаборатории заключен в формуле – «от нажитой практики к теоретическому ее осмыслению с точки зрения учения Станиславского, и от теоретического осмысления практических результатов к *новому* периоду живой педагогической практики».

Необходимо сегодня:

1) установить для занятий постоянный день недели – четверг в 19 ч.;

2) утвердить основной состав лаборатории – все штатные педагоги профилирующих предметов;

3) оговорить участие в занятиях лаборатории и всех нештатных педагогов профилирующих предметов; учитывая их загруженность работой в театре, мы не можем привлечь их к нашим занятиям в обязательном порядке,

поэтому пока условимся – не обязательно их участие, но крайне желательно;

4) договориться, что план работы педагогической лаборатории должны определять проблемы, предложенные не только мной, но и всеми ее участниками; из всех предложений мы должны отобрать не меньше двенадцати (до каникул у нас остается 12 четвергов);

5) разграничить деятельность двух лабораторий – педагогической и студенческой, первая – раз в неделю, вторая – раз в месяц; первая сосредотачивает свои занятия вокруг одной проблемы (процесс превращения пьесы в спектакль) и исследует вопросы формирования замысла спектакля и воплощения его в постановке, вторая исследует вопросы более разнообразные и зависит от выбора их самими студентами.

Общим для обеих лабораторий будет метод проблемно-лабораторный, когда на первый план выдвигаются результаты самостоятельного исследования и коллективного обсуждения. Обычная форма работы лаборатории – споры, дискуссии вокруг предложенных тем исследований.

## **К занятию творческой лаборатории педагогов 12/Х/79.**

### **Тема: Событийно-действенный анализ пьесы**

Вам давно уже известно, поэтому я не столько подробно излагаю, сколько напоминаю, что в основе любой настоящей пьесы живет конфликт, то есть столкновение противоположных интересов действующих лиц.

Осуществление этих интересов происходит в борьбе. Следовательно, борьба между ролями за свои интересы

представляет собой суть той арены, которая и есть пьеса в своем времени и пространстве.

Проявляется эта борьба через конкретные, целенаправленные действия. Достичь поставленной цели можно только путем определенных действий, через их логику. Поэтому действие, не что-либо иное, а именно *действие* является средством, материалом драматического искусства.

*Анализ пьесы – это прежде всего анализ действия.* Линия действия никогда не бывает ровной и прямой, поскольку стремление к цели неизбежно сталкивается с препятствиями на своем пути. Преодоление этих препятствий порождает не только лобовое, наступательное действие – атаку, но и временное отступление, передышку, отход, компромисс, уловку и т.д.

Теоретически каждое мгновение действия событийно, но при встрече с препятствием действие приобретает особый характер в зависимости от предложенных обстоятельств. Поворот, изменение направленности действия порождает то, что мы называем *событием*.

Крупные события, то есть наиболее значительные изменения характера и направленности действия являются *узловыми*, решающими в развитии пьесы. Более мелкие события мы называем *эпизодами*. Эти события в своей иерархической разности делят пьесу на части, на акты, картины, сцены, эпизоды, звенья. Я ввел в практику своей работы еще понятие *основного события*, т.е. события, которое лежит в основе пьесы, определяет ее событийно-действенную структуру.

Первая наша задача при анализе пьесы состоит в том, чтобы прощупать через текст ролей, через ремарки автора, через наше воображение и соображение то, что называется *событийно-действенной основой* пьесы. Прощупать, как сквозь кожу и мускулы, строение ее скелета (исследовать действия, поступки ролей, их сочетания, связи), для того

чтобы получить наиболее точные представления о структуре пьесы в самой ее основе. Это наша сознательная работа, костяк в нашем деле.

Нам надо договориться о том, что мы будем понимать под термином *сценическое событие*, тем более, что в его определение даже непосредственные ученики Станиславского вкладывают совершенно разный смысл.

Впервые я столкнулся с этим много лет назад на занятиях лаборатории М. Кедрова<sup>1</sup>. Нужно было определить главное событие I акта пьесы «Последние» М. Горького. Путаницу в этот вопрос внесла М. Кнебель<sup>2</sup>, когда определила как главное событие I акта выстрел в Ивана Коломийцева. Она не учла, что это событие произошло *до начала* пьесы, за кулисами, оно для событий I акта «Последних» может быть только *причиной*, а сценическим событием мы можем считать только то, которое произошло на сцене.

Сценическое событие может быть или *следствием* какого-то события, которое произошло до этого (за кулисами или на сцене), или *причиной* для последующего события. Главное – оно должно произойти на сцене.

Сценическое событие – это процесс, имеющий начало, развитие и конец, т.е. каждое событие отражает в себе принцип строения всей пьесы (это пьеса в пьесе), и отличаются они друг от друга только по иерархическому значению, а не по принципу построения.

Это, повторяю, наша сознательная работа, анализ, исследование, подчиненное нашей воле. И тут же возникает законный вопрос: «А что же делать с тем, что приходит в

---

<sup>1</sup> Кедров Михаил Николаевич (1893/1894 – 1972), советский театральный режиссер и педагог.

<sup>2</sup> Кнебель Мария Осиповна (1898 – 1985) советский режиссер, театральный педагог, народная артистка РСФСР (1958).



голову произвольно? Прет не из нашего сознания, а из подсознания?» Ответ один – копить!

Для этого у меня давно изобретен простой способ: разделить страницу тетради вертикальной чертой на две половины. Правую сторону использовать для записи всего, что идет в голову произвольно, а левую – для результатов сознательного исследования.

Будет время, когда каждый из вас выработает свой ход, а пока пробуйте, овладевайте моим методом.

За многие годы я привык (так мне интереснее) первый, черновой пересказ делать, как бы *вспоминая* пьесу, а не держа ее перед глазами и каждую минуту в нее заглядывая. Тут, конечно, неизбежны ошибки в нащупывании существенных моментов пьесы, в нарушении последовательности сцен т.д. Этого не надо бояться, потому что главное здесь в другом – **пересказывая по памяти пьесу, вы проходите примерно тот же путь, который прошел автор, когда ее писал!**

В известном смысле черновой пересказ я делаю не по правилам, смещая со своих магистралей и сюжет, и фабулу, последовательность и значимость событий, выдвигая одно и затушевывая другое. Иногда бываю немногословен, а иногда чересчур обилён в словах, и краткость кажется недосыгаемой.

Сделав черновик, я второй раз читаю пьесу, фиксирую «пики хребта», утрамбовываю в сознании последовательность фактов – событий и делаю требуемое, то есть краткий пересказ по сюжету...

**К беседе о состоявшемся просмотре  
комнатного прогона дипломного спектакля  
«Жорж Данден» на III курсе драмы  
(руководители курса В.С. Нельский, Г.Р. Сусанин)  
31/III/79**

*Данден* – Дмитрий Петросян  
*Анжелика* – Светлана Иванникова  
*Г-н де Сотанвиль* – Михаил Хлюпин  
*Г-жа де Сотанвиль* – Светлана Кузина  
*Клитантр* – Евгений Филимонов  
*Клотина* – Людмила Гусева  
*Любен* – Юрий Пахомов  
*Колен* – Василий Лугинин

Меня пригласили побеседовать с вами ваши руководители – Валерий Сергеевич и Герман Романович. И я, давая согласие на беседу, предупредил их, что буду, как всегда, беседовать предельно откровенно, потому что так меня учили.

Вы знаете, что в искусстве *можно знать, не умея*, но вряд ли когда в искусстве *можно уметь, не зная*. И, может быть, все мои недоумения от вашего прогона произошли именно потому, что я смотрел и слушал исполнителей, которые знают, но пока не умеют. Позволю себе сказать, что я очень сомневаюсь в том, что вы это действительно знаете, вы в спектакле во многом продемонстрировали не только свое неумение, но и незнание. Во всяком случае ваше знание пьесы, ее событийное строение, ее смысл вы знаете недостаточно твердо и верно.

Судя по вашей игре, я понял, что вы постарались разобраться в том, что граждански беспокоило Мольера в эпоху, когда он жил, писал пьесы и играл в них главные роли. «Жорж Данден» является одной из пьес, которые

отражают высмеиваемую Мольером тягу так называемого третьего сословия (богатых крестьян, мещан, купцов, буржуа) сравняться с дворянством, породниться с ним, войти в их круг, приобрести дворянскую фамилию, герб, дворянское звание, почет и т.д. Разоряющиеся дворянчики извлекали из этого для себя немалую денежную выгоду. Мольер старался своими злыми комедиями лечить современное ему общество. Уверен, что вы знакомы и с другой его знаменитой комедией – «Мещанин во дворянстве». В этом смысле вы неплохо разобрались в «Жорже Дандене», и тут я не отрицаю ваших достижений.

Но когда кончился просмотр, я задал себе вопрос – к какому же выводу приводит ваш спектакль? Вы играете пьесу о сословно неравном браке и его последствиях, отраженных в смешной и горестной судьбе разбогатевшего, необразованного крестьянина. Этому сословному неравенству Мольер посвятил немало слов, положений и действий. Вывод получается один: «Не в свои сани не садись». Так назвал свою пьесу русский драматург А.Н. Островский, который посвятил немало произведений этой же теме («Женитьба Белугина», «Бешеные деньги»). Можно эту пословицу заменить еще более крепкой – «Не лезь со свиным рылом в калашный ряд». Полезешь, горя не оберешься; как Жорж Данден, будешь одурачен, и имя твое будет опозорено, и станешь всеобщим посмешищем.

Возможно, вам удалось внедрить в свою душу зерно комедии, но взволноваться им так, как был взволнован Мольер, вряд ли. Потому что вам, современным людям, далека и чужда эта тема брачных отношений в обстоятельствах сословного неравенства. Вы попробовали заменить эту тему рассуждениями о том, что иногда и в наше время кое-кто старается выйти замуж за генерала или жениться на дочке председателя исполкома или директора завода. Но эти рассуждения также не помогли вам по-настоящему взволноваться, потому что конечный вывод

опять сводится к смыслу, заключенному в поговорку «Не в свои сани не садись».

А все дело заключается в том, что ваш спектакль должен быть очень точно обозначен по мысли: главное, что мы должны в нем увидеть – последствия не *сословно-неравного брака*, а последствия *брака без любви*, брака, основанного на меркантильных расчетах. Вот тут вы бы вспомнили десятки неудачных, горестных браков, приводящих или к быстрым разводам, или к жизни в мучениях! И тогда мостик через века, отделяющие вас от мольеровских времен, был бы очень убедительно перекинут, и вы этим зерном-смыслом сумели бы взволноваться с достаточной силой и гражданской страстью.

На протяжении трех актов у Мольера нет ни слова о любви супругов, нет ни слова о любви Дандена и Анжелики до брака, нет даже намек на это. Значит, любви между ними не было и нет. Это лежит в самом начале истории, случившейся с Данденом. Именно в этом он пошел против человеческой природы и расплатился именно за это, а не за то, что он возмечтал стать дворянином. Возмечтав стать дворянином, он забыл «мелочь», упустил ее, не придал ей значения, а именно она-то и отомстила ему.

*Иногда для того, чтобы понять главное, надо исследовать не только то, что в пьесе есть, но и то, чего в пьесе до странности нет!*

В каждой пьесе есть идея и антиидея, которые делят роли на борющиеся лагеря, из борьбы вырастает главный конфликт. Надо разобраться, в чем здесь идея и антиидея, за что и против чего разворачивается борьба этих лагерей?

Анжелика – может прекрасно жить, обманывая, и за эту возможность она борется не только страстно, но и очень, очень изобретательно. А Данден не может жить с обманщицей. Он пример мужчины со все больше разгорающимся самолюбием. В конце концов все его

действия направлены к тому, чтобы изобличить обманщицу, чтобы добиться (дело очень трудное в те времена) развода.

Пройдет время, когда и Анжелика будет готова на развод, но для нее будет иметь решающее значение, кто виноват? Вообще-то она знает, что виновата она, но добиваться развода (прежде всего, согласия на это родителей), не сделав кругом виноватым мужа, она не станет.

Верно ли ведет себя мать, став свидетельницей того, как здорово выворачивается дочь буквально из безвыходных положений? Она видит, что дочь превзошла ее, но надо подумать, как же она с ней будет себя вести? Мало ли, что она на словах готова ее растерзать, а на самом деле?..

### **Детали – замечания по ходу действия:**

Не надо ничего пережимать – даже смотря и слушая вас в комнате, ничего не слышу. В результате многие очень неестественны и неправдивы в мелочах, а неправда в малом уничтожает правду в большом.

Это одна из пьес, где буквально каждый лист насыщен действием, а на вас производит впечатление свыше всякой меры суть разговорной пьесы.

Только у Пахомова и Гусевой заметно стремление придать тексту не буквальный, не однозначный смысл. Остальные же всё видят впрямую.

Больше всего вопросов Дандену (Д. Петросян). Что он делает в самом начале? Куда несколько раз уходит? Работать? Что у него за дела? «Что с вами, зятюшка?» – а с ним ничего! Что же он делает, встречая родителей жены?

Сомневаюсь, что в вашем оформлении выгодно действовать. Ряд основных мизансцен, данных Мольером, пропадает, например, диалог с женой в присутствии любовника, когда она кланяется, пожимает плечами, а он это даже не видит, потому что занят ведром. Очень не оправдана

мизансцена вокруг колодца (и, кстати, что это – фонтан, колодец, кадка с водой?).

Появление Сотанвилей почти всегда ничем не мотивированы: зачем они появляются – в гости, поесть, попросить денег? У Мольера объяснений нет, надо самим найти...

### **К собранию педагогов 12 марта 1979 г.**

Наше училище было организовано как среднее специальное заведение с 4-х годичным сроком обучения. Все учебные программы и планы были рассчитаны на восемь семестров. Но со временем все средние специальные учебные заведения были переведены с восьми на семь семестров обучения, в том числе и наше училище. Это было сделано без сокращения объема учебных программ. Что это значило для нас? Это значило научиться выполнять весь принятый на четырехгодичный срок обучения план за три с половиной года, то есть за семь семестров. И сразу же встала задача более интенсивной, уплотненной, но качественно отнюдь не снижаемой работы наших преподавателей и учеников. И именно об этой задаче мы чаще всего забываем.

Преподаватели мало и неизобретательно думают над тем, как сделать так, чтобы сокращенный срок не повлиял на результат обучения. Дело не только в том, чтобы пройти все быстрее, а пройти, усвоить весь положенный объем знаний и сценических навыков за этот срок. И не «галопом по Европам», а с определенной глубиной и практическим овладением. А мы зачастую работаем с такой бледной, вялой насыщенностью и интенсивностью, что порой кажется, что нашему училищу дан срок для обучения и воспитания не семь семестров, а семь лет!

Например, уже полмесяца, как распределены роли в отрывках на II курсе, а ученики до сих пор еще не потрудились даже узнать, какие имена носят их роли?! А уж другие вопросы из первичных анкет ролей совершенно туманны. Ученики катастрофически мало читают, не знают драматургии прошлого, русской и зарубежной классики, как обыватели относятся к приобретению знаний. Не знают живописи, музыки, новостей в мире науки и техники. Все это они откладывают на потом, как будто им уготовано прожить 400 лет!

У них масса свободного времени, которое они проводят в безделии, или вдруг начинают изобретать себе «творческие» дела и на первом курсе решают самостоятельно работать над ролями. А над чем должны работать на первом курсе? Над освоением простейших, но важнейших элементов технологии творчества актера, чтобы натренировать себя и внутренне, и физически для практического овладения этими элементами.

Если исключить пока вопросы дисциплины и оживления общественной жизни училища, то наибольшее наше отставание заперто в *слабой активности* студентов. **Проявление учебной творческой инициативы – один из главных элементов, из которых складывается понятие профессиональной пригодности ученика.**

Педагогам необходимо чутко и внимательно относиться к любым проявлениям творческой инициативы учащихся. Нельзя сказать, что они совсем не проявляют никакой инициативы. Например, в самом начале этого учебного года выяснилось, что многие ученики хотят знать о современных направлениях в театре, об особо интересных представителях театра прошлых лет, разобраться в ряде сложных вопросов и т.д. Я поощрительно отнесся к этим поискам и посоветовал провести опрос по курсам, чтобы выявить наиболее интересующие их темы. И вдруг простейшее дело затянулось до 22-го февраля, то есть на

полгода! Принесли всего лишь одиннадцать тем. Я и этому был рад, потому что совсем уже начал терять надежду. Слава Богу, интерес у студентов есть, правда вертится он пока лишь вокруг таких имен, как Мейерхольд, Брехт, Тарковский, Спесивцев. Но это уже другой разговор...

Задача педагогов и наставников курсов – направить и этот интерес, и всю их молодую энергию по двум важнейшим руслам: *самовоспитание и самообразование*. В этом мы проявим себя как истинные последователи Станиславского, который не случайно поставил на первое место в актерском деле *работу над собой*, и только потом – работу над ролью.

Что значит работа актера над собой? Это значит – уметь подчинить свои привычки, характер и т.д. задачам художественного творчества. Тогда можно говорить о профессиональной пригодности актера для работы в театре. Слабая способность к самовоспитанию и самообразованию – настоящая беда для наших студентов.

Самостоятельная работа над сценами, отрывками у нас почти отсутствует. Ученики привыкли работать только на уроках, репетициях, к которым даже не считают нужным готовиться.

В нашем случае думать, что мастерству актера можно научиться только на занятиях – репетициях по мастерству означает полное непонимание смысла учебного процесса в училище!

*Главное, от чего зависят успехи в учебе, – это самостоятельная подготовка вне училища и самостоятельная работа в училище вне учебных часов с педагогом.* В наше время, когда придано такое значение самостоятельной работе над отрывками к спектаклям, даже трудно представить, сколько должен работать каждый ученик, чтобы в результате сдать на отлично ту или другую зачетную, экзаменационную и дипломную роль.



Как организовать самостоятельную работу над отрывками?

Методологически правильнее будет сперва собрать все заявки на самостоятельные работы, утвердить нужные и распределить на них роли. Только после этого объявить отобранные отрывки и разрешить начинать работу. У нас на II курсе все сделано наоборот. Комплекс индивидуальных желаний, возможностей, попаданий в точку и непопаданий дает поле выбора педагогам из того, чего сам ученик пока понять не может.

Вряд ли полезно давать ученикам возможность уже на втором семестре II курса работать в качестве исполнителей ролей в пьесах, которые по своей психологической или какой другой сложности (философской, образной, языковой, возрастной, жанровой и т.п.) ему сегодня явно не под силу.

Конечно, не надо бояться перешагивать границу готовности ученика, так как сам факт этого «перешагивания» служит прогрессу движения ученика, является двигателем совершенствования, маяком, зовущим изведать неизведанное, вселяет уверенность в своих способностях, наглядно выявляет, что он понимает и не понимает, умеет и не умеет, знает и не знает. Но это все будет с пользой, если «перешагивание» разрешено в меру, и тут **чутье учителя – мудрое сочетание смелости и осторожности – имеет решающее значение**. Иначе тяжесть преждевременной способности может хоть и не раздавить ученика, но неизбежно его покалечить, отбить (иногда навсегда) охоту дерзать, обернется полной потерей веры в себя, в свои силы, в свои способности. Тут все дело в неуловимом «чуть-чуть», то есть в необходимости предоставления ученику возможности быть даже выше его способности, но не чересчур!

Обладать талантом давать задание не ниже, а чуть выше (но отнюдь не чересчур!) сегодняшней готовности

ученика – неперемное условие для настоящего педагога (без кавычек).

Здесь «безумство храбрых», как правило, приводит только к конфузу.

Все дело в индивидуальности ученика, недооценка готовности его или излишняя переоценка дает в результате вред, иногда совершенно непоправимый.

Значительной самостоятельной работы требуют и такие профилирующие дисциплины, как сценречь, сцендвижение, танец, вокал, грим, тем более, что в учебном плане на них выделяется очень мало времени. Необходимость домашней и внеклассной (без педагога) работы по этим дисциплинам возрастает примерно в 3-4 раза.

Объем работы по общеобразовательным и теоретическим дисциплинам увеличивается чуть не втрое, если учесть тот низкий уровень знаний, особенно по гуманитарным дисциплинам, с которым приходят в ЯТУ большинство учеников.

Очень слабо движется дело с самостоятельным знакомством учеников с отечественной и зарубежной драматургией (Шекспир, Лопе де Вега, Кальдерон, Расин, Мольер, Гольдони, Гоцци, Гете, Шиллер, Гауптман, Ибсен). По одной-двум пьесам знакомы с Островским, Чеховым, слабо знают Гоголя, Пушкина, Фонвизина, Горького, Писемского, Сухова-Кобылина, Салтыкова-Щедрина, Л.Толстого, А.К.Толстого, А.Н.Толстого. Никакого представления о произведениях Эсхила, Софокла, Еврипида, Плавта, Аристофана.

Еще слабее проявляет себя тяга к самообразованию. Самообразование – это, прежде всего, чтение. Студенты чудовищно мало читают, не имеют никакого представления об Аристотеле и его «Поэтике», о работах Белинского, Добролюбова, Чернышевского, Писарева, Луначарского. Если и знают что-нибудь о Бальзаке, Стендале, Сервантесе,

Флобер, Мериме, Диккенсе, то только через театр, кино, радио, телевидение. Впрочем, это касается и Достоевского, Толстого, Пушкина, Гоголя, Лермонтова.

В самообразовании их должно увлекать всё: философия, эстетика, художественная литература, специальная литература по мастерству актера, сценречи, сцендвижению, гриму, танцу, истории театра, литературы, ИЗО, музыки, сольфеджио, сольному и хоровому пению, истории кукольного театра, по технологии изготовления кукол и т.д.

Двинуть самостоятельную практическую работу, самообразовательную подготовку – актуальнейшая задача. Тем более, что срок обучения сокращен на полгода. Надо подумать, как помочь студентам в этом вопросе. Можно организовать читальные полки в гримировочных, аудиториях. В библиотеке выделить отдельную полку по литературному минимуму.

Намеченный мною *литературный минимум* будет постоянно корректироваться предложениями педагогов. Например, по драме он может выглядеть следующим списком авторов:

- I. Шекспир, Лопе де Вега, Мольер, Гольдони, Ибсен, Гауптман, Брехт.
- II. Пушкин, Гоголь, Фонвизин, Лермонтов, Островский, Л. Толстой, Достоевский, Чехов, Горький, Леонов, Корнейчук, Симонов, Шолохов, Арбузов, Розов, Тренёв, Лавренёв, Билль-Белоцерковский, Маяковский, Вс. Иванов, Вс. Вишневский, Вампилов.
- III. Бальзак, Стендаль, Флобер, Вальтер Скотт, Диккенс, Джек Лондон, Марк Твен, Ромен Роллан.

Когда вечером приходишь в ЯТУ, как правило, все кабинеты пустуют, если исключить, что иногда сверх

лимита работает тот или иной педагог по мастерству с отдельными учениками.

Надо пересмотреть почасовой режим работы училища, увеличить количество рабочих дней. ЯТУ закрывается непозволительно рано, в восемь часов вечера, а надо бы продлить время его работы хотя бы до десяти. Использовать воскресные и праздничные дни для учебного процесса, если есть насущная необходимость.

Многое надо менять, начиная с полугодовых и годовых сроков экзаменов, зачетов, контрольных уроков. Свообразными отчетами должны стать открытые показы результатов I и II семестров (в первом случае по четырем курсам, во втором – по трем, так как в конце первого семестра четвертый курс играет спектакли, получает дипломы и выбывает из ЯТУ). Надо сделать подготовку к этим открытым показам вьевшейся в плоть и кровь *традицией* всей жизни ЯТУ.

Например, запланировать и провести в феврале: три вечера открытых показов – экзамены по мастерству (I-II-III курсы) и вечерний концерт (речь, сольное, хоровое пение, танец), и так же точно в июне: три вечера и концерт. Дополнительно – программа дневных субботних и воскресных представлений.

Меня, как и каждого из вас, страшно тревожат моменты недисциплинированности учеников и никудышной требовательности педагогов, администрации и самих учеников. Введение строгих правил и законов, конечно, необходимо, но *принуждение должно быть на основе убеждения*. Надо требовать строжайшей дисциплины, но педагогам никогда не надо забывать, что главным их умением должно быть *умение увлекать*. Ни строгость, ни окрики, ни угроза не помогут без увлечения, без атмосферы, в которую увлекают и увлекаются. Все наши строгости только уродуют продуктивность воспитания.

Распределение ролей между тремя педагогами по мастерству. Предложение, чтобы классными наставниками были вторые преподаватели мастерства. *Руководитель курса* – основные уроки мастерства. *Наставник* – самостоятельная работа, самообразование, литературный минимум, поведение, общественная активность. И третий педагог – *Тренер* – все тренировочные занятия, гимнастика чувств.

Дополнительные вопросы, которые надо обсудить с педагогами:

- лабораторные занятия и темы для них;
- разборы показов студенческих работ (в лаборатории и на зрителях);
- в корне пересмотреть метод аттестации отметками (перейти на 11-бальную систему);
- творческое участие I и II курсов в дипломных спектаклях;
- предложить всем учащимся взять пример со II курса – завести «Дневник» или «Протоколы дней», как не только отражающие, но и анализирующие жизнь и работу курса;
- оплата сверхурочных часов работы педагогов.

## К совещанию классных наставников, комсоров, профоргов и старост курсов 17 марта 1979 г.

Главные направления деятельности ЯТУ на пути к повороту<sup>1</sup>:

- 1) подготовить общее собрание ЯТУ (студенты и педагоги) и договориться о начале поворота на новый путь;
- 2) обсудить проект Устава ЯТУ;
- 3) сделать ЯТУ местом самообразования и самовоспитания;
- 4) повысить требовательность к соблюдению строжайшей дисциплины;
- 5) сделать учебный театр ЯТУ «маленьким очагом большой культуры».

**В Уставе выделить, как девиз:**

*Свобода, а не распущенность.  
Смелость, а не наглость.  
Спокойствие, а не равнодушие.  
Беспокойство, а не неврастения.  
Сдержанность, а не холодность.  
Общительность, а не развязность.  
Доброжелательность, а не благодушие.  
Самокритичность, а не самокопание.  
Уверенность, а не самоуверенность.  
Исполнительность, а не холуйство.  
Доброта, а не всепрощение.*

**В Уставе записать: «Облик ученика ЯТУ должен быть устойчивым эталоном».**

А что такое наш студент сегодня? Прихожу в училище, сидит группа учеников в фойе. «Здравствуйте, товарищи!» –

---

<sup>1</sup> Ф.Е. Шишигин имеет ввиду преобразование Ярославского театрального училища из среднего учебного заведения в высшее.

сидят, развалиясь, вполоборота, взглянут на тебя, кивнут, да и то не всегда. В классе при входе педагога поднимаются так, как будто у всех болят в подагре ноги, больные позвоночники, на слабых шеях отяжелевшие пустые головки, тусклые глаза. При встрече друг с другом, преподавателя и ученика, нет приветствия, а какие-то панибратские «кивки». Во всех театральных училищах с момента их основания при приветствии не страшно было и переборщить: за четыре шага до преподавателя остановиться, вытянуться в струнку, руки по швам, бодрость в глазах, уважение, предупредительность, а девочки – книксен.

Возмущает, что студенты именно при встречах демонстрируют свою страшную занятость!

Дисциплина должна быть строжайшая: два пропуска учебных этапов – моментальная реакция, а не в конце полугодия, когда мы вынуждены, собрав все в кучу, не допускать к зачетам и экзаменам.

Надо всецело развивать внутренний слух на все фальшивое, недостойное, грязное, некультурное, устранять безобразия немедленно. А у нас нет тревоги, нет мобилизации. Нужна свобода, а не расслабленность и разгильдяйство.

Теперь о самостоятельной работе студентов. У нас, к сожалению, училище каждый вечер простаивает, и даже намек нет на споры из-за аудиторий. Я обязал учебную часть составить отдельное расписание по заявкам учеников на распределение аудиторий, чтобы каждый студент получал реальную возможность на самостоятельную работу.

Более того, педагоги на своем совещании решили, что раз в месяц каждый из них берет дежурство на часы, когда здание ЯТУ остается без вахтера. Таким образом, идя навстречу ученикам, мы имеем возможность устраивать репетиции с 18 до 23 часов.

О самообразовании. Прежде всего – чтение. И чтение не популярной литературы, а первоисточников. Наиболее трудное – обязательно конспектировать. Литературный минимум!

В фойе и коридорах училища должна царить звуковая атмосфера операционной – тишина, чистота, порядок, вежливость, предупредительность. Громкость (пение, крик, грохот, гвалт, стук, чечетка и прочее) – только на репетициях. Со временем будут сделаны тамбуры и обивка дверей.

\* \* \*

Мы открыли Учебный театр, выпускники подготовили шесть премьер, сыграли 28 спектаклей, выдан 21 диплом. Как будто все ладно, но надо очень внимательно разобраться, сколько у нас было недостатков и каких! Ведь эти же недостатки перекачуют и на следующие выпуски.

«Театр начинается с вешалки» – с мая именно это дело сразу же и угробили. Даже картонных номерков не заготовили. На ряд спектаклей не обеспечили зрителей (причем бесплатно), не было ни афиш, ни программ. Первая афиша – это позор! Надо ее сохранить в музее. За кулисами грязь, окурки, в гримировочных – хлев.

Необходимо сделать Учебный театр маленьким очагом большой культуры, местом такого духовного общения, которое никогда не забудешь, которое оставит след прекрасного в душе!

Особо – об отношении к сцене: исключить всякое панибратство, воспитать – в плоть и в кровь, до конца жизни – вошел в шапку, в грязной обуви, с папиросой – ЧП! Покусился на святое!

Единство учеников – единство педагогов. Общественное мнение о ЯТУ – только хорошее, у всех должен быть постоянный интерес: «Надо туда попасть!».



**К слову «О повороте» на общем сборе ЯТУ  
(студенты и педагоги)  
19 марта 1979 г.**

Я хочу, чтобы довольно потрепанная по части употребления фраза, ставшая банальной – **«повысить требовательность»** – стала бы сегодня особым объектом вашего внимания. Весь сокровенный смысл того, что я говорил на совещании педагогов и на совещании комсоргов, профоргов, наставников курсов несколько дней назад, сводится в конечном счете к нашему всеобщему желанию, а именно – повысить требовательность к жизни и работе Ярославского театрального училища, повысить требовательность ко всем нам как коллективу, повысить требовательность к каждому из нас в отдельности.

В I семестре нам не удалось даже побеседовать на тему *поворота* к самым актуальным вопросам жизни и работы ЯТУ. Время уходило на подготовку к контрольным урокам, зачетам, экзаменам и сдаче дипломов. Все это, как в воронке, собралось в деле открытия Учебного театра, и ничем другим мы заниматься просто физически не могли. Но как только I семестр был прожит, и мы начали жить во II семестре, то, о чем неотступно думалось, стало предметом бесед, кулуарных разговоров, и многие ощутили сильную потребность обменяться мыслями друг с другом. А главное, выразить желание немедленно приступить к совершению упомянутого *поворота*.

Совещания педагогов профилирующих дисциплин (12 марта) и комсоргов, профоргов, старост и наставников курсов (17 марта) поручили мне провести беседу со всем составом училища (педагоги и студенты) по назревшим вопросам.

На этих совещаниях мы говорили не столько об образовании наших учащихся, сколько о *самообразовании*,

не столько о воспитании, сколько о *самовоспитании*. Особо была подчеркнута роль самостоятельной работы студентов по овладению технологией творчества актера (самостоятельная работа над этюдами, отрывками из больших пьес, над одноактными пьесами – словом, над ролями).

Немало было сказано о необходимости решительного, резкого оживления жизни и деятельности всех наших общественных и самоуправленческих институтов (комсомольская, профсоюзная, работа старост и наставников).

Мы не только поговорили, но и организационно закрепили следующие пункты:

1) отныне учебная часть будет регулярно составлять не только расписание уроков, но и *список самостоятельных работ по заявкам студентов* с распределением определенных аудиторий на время с 6 до 9 часов вечера, а если возникнет необходимость, то и до 11 вечера;

2) с первого апреля, а может быть и раньше, снова начнет работать *творческая лаборатория педагогов*, главной задачей которой будет ликвидация разнобоя в понимании единого методологического подхода к работе актера над ролью (начнем с договоренности о едином понимании терминов); занятия лаборатории будут проходить по четвергам каждую неделю в 6 часов вечера;

3) педагоги обязались оказать всяческую помощь в налаживании работы *студенческой лаборатории*, но с учетом того, что она должна определяться прежде всего инициативой студентов, как в выборе тем, подлежащих лабораторному осмыслению, так и в привлечении того или иного студента, педагога или лектора со стороны, который будет руководить данным занятием лаборатории;

4) заканчивается составление *обязательного литературного минимума*, то есть списков книг по философии, эстетике, этике, критике, художественной

литературе и по всем профилирующим предметам; к 1 апреля этот литературный минимум будет отпечатан и обнародован;

5) особо оговорен вопрос о дисциплине и поведении учащихся не только в помещении ЯТУ, в общежитии, но и в общественных местах города; шла речь о необходимости выработки устава ЯТУ, о необходимости внесения в него пунктов, которые должны отличать наше училище высокой требовательностью к внешней и внутренней культуре; чистота, тишина, сдержанность, вежливость, ликвидация панибратства со сценой, зрительным залом, коридорами, вестибюлем, аудиторией; посвящение в студенты (день 6 декабря) – это, прежде всего, день сдачи знания устава и принятие его неукоснительного исполнения.

Главное состоит в том, что педагоги и студенты в ближайшее время должны сделать самые решительные шаги в пути создания коллектива ЯТУ как коллектива творческих единомышленников!



Фирс Шишигин – студент Ленинградского техникума  
сценических искусств. 1928 г.



Фирс Шишигин и Николай Благин – студенты режиссерского  
факультета Ленинградского техникума  
сценических искусств. 1926 г.



В Сталинградском драматическом театре. 1953 г.



Ярославское театральное училище.  
Репетиция спектакля «Жорж Данден» на III курсе драмы  
(руководители курса В.С. Нельский, Г.Р. Сусанин). 1979 г.



Ф.Е. Шишигин беседует с артистами народного театра



Ф.Е. Шишигин и Д.Д. Шостакович



Ф.Е. Шишигин и Е. Шишигина с выпускниками  
Ярославского театрального училища. 1981 г.



На природе

Учебное издание

**Фирс Ефимович ШИШИГИН**

**БЕСЕДЫ О РЕЖИССУРЕ  
(основы режиссуры  
для будущих актеров)**

Составление и обработка рукописей *Е.В. Шишигина*  
Корректор *Н.Н. Разгулова*  
Обложка *К.А. Колобенин*

*В тексте Ф.Е. Шишигина сохраняется авторская редакция*

Подписано в печать 21.10.2013. Формат 60х90 1/16  
Объем 4,8 п.л. Тираж 200 экз. Заказ № \_\_\_\_\_

Редакционно-издательский отдел  
Ярославского государственного театрального института:  
150000, г. Ярославль, ул. Депутатская, 15/43, (4852)31-41-14  
E-mail: [admin@theatrins-yar.ru](mailto:admin@theatrins-yar.ru)  
Официальный сайт ЯГТИ: [www.theatrins-yar.ru](http://www.theatrins-yar.ru)

Отпечатано с утвержденного оригинал-макета  
в типографии «Канцлер»  
150007, г. Ярославль, ул. Полушкина роща, 16.  
Тел.: (4852)58-76-37; 58-76-59