



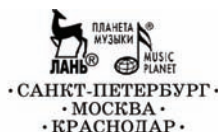
• САНКТ-ПЕТЕРБУРГ •
• МОСКВА •
• КРАСНОДАР •

ВАХТАНГОВСКАЯ ТЕАТРАЛЬНАЯ ШКОЛА

ВОСПИТАНИЕ ДРАМАТИЧЕСКОГО АКТЁРА
В ТЕАТРАЛЬНОМ ИНСТИТУТЕ
ИМЕНИ БОРИСА ЩУКИНА

Составление, общая редакция П. Е. Любимцева

Учебно-методическое пособие для СПО



- В 22** Вахтанговская театральная школа. Воспитание драматического актёра в Театральном институте имени Бориса Щукина : учебно-методическое пособие для СПО / сост., общ. ред. П. Е. Любимцев. — Санкт-Петербург : Лань : ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2021. — 292 с.; ил. — Текст : непосредственный.

ISBN 978-5-8114-6138-7 (Изд-во «Лань»)

ISBN 978-5-4495-0938-3 (Изд-во «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)

Предлагаемый вниманию читателей сборник учебно-методических пособий под общей редакцией П. Е. Любимцева призван раскрыть (в общедоступной, доходчивой форме) некоторые технологические моменты, показать Вахтанговскую школу изнутри, в ее рабочем процессе.

В издание включены как практические работы («Тренинг...» Н. Н. Павленковой и «Тренинг» В. П. Поглазова, «Ритм и темп» Н. Л. Ковалёвой), так и общетеоретические («Моя Вахтанговская школа» А. Л. Дубровской, «Воспитание артиста музыкального театра...» М. А. Швыдкой), а также историко-теоретические («Самостоятельные работы...» Н. Ю. Щукиной, «Этюды к образу...» В. М. Маркина и К. В. Малова и «Заглянем в прошлое...» А. М. Бруссер).

Книга предназначена для студентов и педагогов средних специальных учебных заведений.

УДК 792

ББК 85.334

- В 22** The Vakhtangov Theater School. Education of a drama actor at the Boris Schukin theater institute : methodical textbook for SVE / P. E. Lyubimtsev (compiling, editing). — Saint Petersburg : Lan : THE PLANET OF MUSIC, 2021. — 292 p.: ill. — Текст : непосредственный.

The collection of educational and methodological manuals edited by P. E. Lyubimtsev is intended to reveal (in an accessible way) some technical aspects, to show the Vakhtangov school from the inside, in its working process. The publication includes both practical works ("Training..." by N. N. Pavlenkova and "Training" by V.P. Poglazov, "Rhythm and tempo" by N. L. Kovaleva) and general theoretical studies ("My Vakhtangov school" by A. L. Dubrovskaya, "Educating an artist of a musical theater..." by M. A. Shvydkoy), as well as historical and theoretical studies ("Independent works..." N. Y. Shchukina, "Etudes to the image..." by V. M. Markin and K. V. Malov and "Let's look into the past..." by A. M. Brusser).

The book is intended for students and teachers of colleges.

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2021

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

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», художественное оформление, 2021

Обложка
А. Ю. ЛАПШИН

«Вахтангов был знатоком системы Станиславского. На его занятиях система оживала, и мы начинали понимать ее действительную силу. Педагогический гений Вахтангова творил в этом смысле чудеса».

Михаил Чехов

ПРЕДИСЛОВИЕ

Вахтанговская театральная школа (ныне — **Театральный институт имени Бориса Щукина**) — явление абсолютно уникальное в мировой театральной педагогике!

Основанная на учении К. С. Станиславского, называвшего Е. Б. Вахтангова лучшим своим учеником и последователем, эта Школа обладает целым рядом исключительных достоинств. Вахтангов, бесспорно, стоял у истоков системы своего учителя; именно в 1-й студии МХТ, где занимались молодой Евгений Багратионович и его талантливые товарищи (назовем только одного — гениального Михаила Чехова!), Станиславский создал первый образ своей великой теории.

Впоследствии, организовав собственную студию, Евгений Вахтангов смело соединил *правду жизни*, привнесенную в театр Станиславским, с *высокой театральностью* условной сценической формы... Таким образом возникла Вахтанговская Правда театра!

Дальше — Школа породила Театр...

Всемирно известный Государственный академический театр имени Е. Б. Вахтангова на 7 лет моложе Вахтанговской школы (случай весьма редкий!)...

Евгений Багратионович прожил очень короткую жизнь (всего 39 лет), но успел построить фундамент здания Школы, которое позже возвели его ученики.

Вернейшим соратником Вахтангова был *Борис Захава* — блестящий теоретик, педагог, режиссер и артист, руководивший Вахтанговской театральной школой в течение полувека!

Именно Б. Е. Захава довел до отточенного совершенства все положения той *методики воспитания* актеров и режиссеров, которая превосходно работает и сегодня.

Важнейший принцип *Щукинской педагогической системы* (Борис Щукин был великолепным актером, быть может, лучшим учеником Вахтангова, и не случайно после его смерти в 1939 году Школа обрела его славное имя) — *кафедральность преподавания*: «*Все работают со всеми!*».

Театральный институт имени Бориса Щукина не использует систему творческих мастерских, принятую в других театральных школах; здесь, начиная с середины второго года обучения, с любым курсом работает *вся кафедра актерского мастерства* (более 40 преподавателей). Это дает возможность уделить каждому ученику максимум внимания, найти *персональный подход* ко всем разнообразным студенческим индивидуальностям!

Другая замечательная черта Вахтанговской школы — *стремление к созданию актерских образов*: весь второй год обучения посвящен подходам к образу; студенты под руководством своих наставников работают над осуществлением высокого принципа перевоплощения: «*Стать другим, оставаясь при этом самим собой*».

Наконец, третья особенность Вахтанговской–Щукинской школы — удивительная *логичность и последовательность в освоении элементов актерской профессии*. Это лучше всего проявляется на занятиях первого года обучения: каждый следующий элемент как бы вбирает в себя все предыдущие, причем не требуя дополнительных разъяснений...

А завершает процесс воспитания каждого студенческого коллектива четвертый год обучения, — *год дипломных спектаклей*, исполняемых на нескольких сценах *Щукинского учебного театра*. У каждой маленькой труппы таких спектаклей несколько (иногда даже восемь-девять!), и среди них порой возникают блестящие постановки, достойные того, чтобы идти затем и на сцене «взрослого» театра (ярчайший пример — «*Добрый человек из Сезуана*» Б. Брехта в постановке *Юрия Любимова*, давший старт всемирно известному Театру на Таганке!) Так что можно утверждать,

что Щукинская–Вахтанговская театральная школа породила по крайней мере два всемирно известных театра! Но не только их...

Важнейшей особенностью истории Щукинского института является *работа с национальными студиями* — российскими и зарубежными. Их в Вахтанговской школе набирают с 1953 года.

...Из Молдавской студии 1960 года выпуска родился *Кишиневский театр «Луцаферул»*, а из выпуска 1985 года — *Театр имени Эжена Ионеско*. Вообще, *молдавских студий* в Щукинском доме было четыре; *кабардинских* — три; *осетинских* — даже пять!

Тувинский театр в свое время пополнили выпускники-щукинцы; *Ингушский молодежный театр* также родился в стенах Вахтанговской школы. Выпущены две *Комистудии*, две *Кумыкские*, *Удмуртская*, *Лакская* и так далее и так далее...

Многие замечательные артисты национальных театров в автономных республиках России с благодарностью вспоминают Вахтанговскую школу...

Весьма сильна Щукинская традиция и в далекой *Южной Корее*. В 1977 году Школу окончил четырехгодичный корейский курс, а в начале XXI века здесь прошли обучение четыре двухгодичных студии, выпускники которых много и успешно работают в южно-корейских театрах, в кино, а также в театральных школах...

Разговор о Вахтанговской–Щукинской театральной школе, разумеется, не может обойтись без списка знаменитых щукинцев, составить который и просто, и весьма непросто — слишком уж много было блестящих выпускников в более чем вековой истории славного вуза!

Вот лишь самые громкие имена:

артисты Вахтанговского театра — от Рубена Симонова, Бориса Щукина, Цецилии Мансуровой к Николаю Гриценко, Людмиле Целиковской, Михаилу Ульянову, Юрию Яковлеву — и далее — к здравствующим и работающим ныне Владимиру Этушу (с 1987-го по 2003 год — ректор Школы, с 2004-го по 2018-й — ее художественный руководитель), Юлии Борисовой, Василию Лановому, Людмиле

Максаковой — и более молодым Сергею Маковецкому, Евгению Князеву (нынешний ректор Института), Владимиру Симонову, Марии Ароновой, Юлии Рутберг...;

превосходные режиссеры российского театра и кино — Юрий Завадский, Борис Захава, Александра Ремизова, Юрий Любимов, Ролан Быков, Валерий Фокин, Константин Райкин, Сергей Урсуляк...;

блестящие мастера кино — Олег Стриженов, Николай Бурляев, Анастасия Вертинская, Василий Ливанов, Александр Кайдановский, Леонид Ярмольник, Александр Филиппенко...;

и великопленные актеры, игравшие и ныне работающие во многих театрах страны: Андрей Миронов, Юрий Богатырев, Наталья Гундарева, Леонид Филатов, Александр Калягин, Александр Ширвиндт, Евгения Симонова, Нина Усатова....

Этот список можно длить и длить!

Выпускники Вахтанговской театральной школы, естественно и органично трудясь в самых разных театрах, в разных эстетических системах, никогда не забывают о своей принадлежности к *alma mater* — Щукинскому театральному институту.

В единстве и бесконечном многообразии — залог того, что дело, начатое светлым гением русского театра — Евгением Вахтанговым, — вечно молодо, что Щукинская театральная школа всегда есть и будет живым творческим организмом!

Предлагаемый вниманию читателей сборник учебно-методических пособий призван раскрыть (в общедоступной, доходчивой форме) некоторые технологические моменты, показать Вахтанговскую школу изнутри, в рабочем процессе...

В книгу включены как работы сугубо практические («Тренинг...» Н. Н. Павленковой и «Тренинг» В. П. Поглазова, «Ритм и темп» Н. Л. Ковалевой), так и общетеоретические («Моя Вахтанговская школа» А. Л. Дубровской, «Воспитание артиста музыкального театра...» М. А. Швыдкой), а также историко-теоретические («Самостоятельные рабо-

ты...» Н. Ю. Щукиной, «Этюды к образу...» В. М. Маркина и К. В. Малова и «Заглянем в прошлое...» А. М. Бруссер)...¹

Разумеется, картина получается «пунктирной», дискретной... Это и понятно: методика воспитания драматических актеров в Вахтанговской школе — явление чрезвычайно объемное; его не вместить в один (пусть даже и довольно объемный) сборник.

Отмечу одну черту, являющуюся общей для всех учебно-методических работ, помещенных в книге: все они написаны живым, понятным языком, во всех звучит «занимательная» авторская речь, все статьи любопытно читать!

Надеюсь, книга будет интересна и для людей театра (актеров, режиссеров, театральных педагогов и студентов), и для любителей, интересующихся сценическими искусствами...

Сбоник при этом не претендует на положение «бесспорной истины»: ведь театральная педагогика — не математика! Школ воспитания драматических актеров существует немало, и каждая имеет свои достоинства, историю и список побед. В творческом процессе «к вершине можно и должно идти разными дорогами», причем каждая достойна внимания... Не будем об этом забывать.

*Павел ЛЮБИМЦЕВ
заведующий кафедрой мастерства актера
Театрального института имени Бориса Щукина,
заслуженный деятель искусств РФ,
лауреат премии Правительства РФ, профессор*

¹ Названия работ во вступлении даны в сокращенном виде. — П. Л.

А. Л. ДУБРОВСКАЯ

МОЯ ВАХТАНГОВСКАЯ ШКОЛА

1. Принципы и методы профессиональной подготовки актеров в Вахтанговской театральной школе

«Вахтанговское — это поступать наперекор, выкидывать коленца, иронизировать сверх всякой осторожности, сквозь слезы, сквозь смех и даже смерть. Вахтанговское — это быть страстным и уметь прокомментировать свою страсть, быть породистым и надменным и презирать свою надменность и доказать свою породу. Вахтанговское — это одним штрихом создать образ и в следующее мгновение без сожаления его разрушить, повесить чувство на кончике жеста, небрежно стряхнуть с языка остроту, заплакать сухими слезами и засмеяться уголками глаз. Смешать эксцентрику с психологизмом — фантастической крепости коктейль. Раздуть из мухи слона и так небрежно его не приметить. Даже из пустяка создать шедевр и при этом не раздуваться от гордости. Быть старым, мудрым и чувствовать себя молодым. Быть молодым, но не брюзжать, что немощен и стар» (из интервью ректора Театрального института им. Б. В. Щукина, профессора, народного артиста РФ Е. В. Князева).

Основной принцип преподавания, существующий в Вахтанговской театральной школе, своеобразный канон преподавания, — последовательность прохождения студентами элементов системы К. С. Станиславского «от простого к сложному». В каждом разделе, над которым работают студенты сегодня, уже заложен фундамент

следующего раздела. Это правило «снежного кома» соблюдается как в преподавании базовых элементов школы (первые три семестра), так и в дальнейшем обучении. В работе над отрывком или дипломным спектаклем педагог учит студента также начинать с малого и, нащупав это малое, углублять и расширять свой поиск.

На первом курсе принцип **«от простого к сложному»** ведет студента через базовые элементы системы К. С. Станиславского, последовательность прохождения которых была заветом педагогам театральной школы ее основателем Евгением Багратионовичем Вахтанговым. Революционная новация Е. Б. Вахтангова в театральной педагогике состояла в том, что все элементы системы К. С. Станиславского были расположены им в определенном порядке: от малого к большому, от простого к сложному.

Театральная школа бережно сохраняет этот принцип. Мы начинаем обучение студентов первого курса с элемента **сценическое внимание** — отрабатывается внимание произвольное (студент усилием воли должен уметь концентрировать свое внимание на некоем предмете) и произвольное (некий объект своими особенностями привлекает внимание студента).

Далее мы обращаем внимание студента на **мышечную свободу**, на **раскрепощенность**. Этот элемент системы К. С. Станиславского напрямую связан со сценическим вниманием, так как требует от студента внутренней концентрации, мобилизации.

Следующий раздел — **воображение и фантазия** — начало выявления актерской индивидуальности, творческой природы студента. Способность фантазировать и воображать, опираясь на свой собственный личный опыт, является в большой степени мерилем одаренности студента. Умение увлекаться ролью — большой или небольшой, увлекаться самым маленьким эпизодом, — становится одним из факторов дальнейшей успешной работы студента в отрывке, дипломном спектакле, а затем

и в его творческой жизни в профессиональном театре. В этом разделе студент знакомится и с понятием «предлагаемые обстоятельства». Вера в предлагаемые обстоятельства напрямую зависит от способности студента фантазировать, воображать.

Перемена отношения — один из важнейших элементов сценического действия, базируется на воображении и фантазии студента. Перемена отношения к **предмету** (классический пример: «Я вижу стул, а отношусь к нему так, как если бы это был трон); к **месту действия** («Я вхожу в хорошо мне знакомую аудиторию, а отношусь к ней так, как если бы это была моя комната, в которой я давно живу и в которой теперь необходимо сделать ремонт»).

Подобные упражнения воспитывают в студентах **сценическую веру**. Вне условности театр не существует. Настоящее правдивое отношение к условному на сцене и создает магию театра. Вахтанговский принцип «ты — всегда ты, только поменяй отношение» — это база для дальнейшей работы молодого актера над образом. Ведь сценический образ — это система взаимоотношений: с партнерами, с предметами, со сценической действительностью.

Физическое самочувствие — элемент системы, который присутствует везде, в каждом этюде, в каждом образе. Физическое самочувствие связано с анализом предлагаемых обстоятельств (равно как и предыдущий раздел). На точном, подробном физическом самочувствии возможно построение ключевых сцен роли. (Вспомним, например, голодного Хлестакова в сцене с Осипом. Вся эта сцена построена на том, что Хлестаков страшно хочет есть.) Правильно найденное физическое самочувствие помогает студенту логично, целесообразно действовать в этюде.

Действие для достижения поставленной цели — основа сценического творчества. **Сценическая задача** — мотивированное желание студента что-либо сыграть в этюде, двигатель сценического действия; сценическая задача отвечает на три вопроса:

- 1) что делаю?
- 2) ради чего я это делаю?
- 3) как я это делаю?

Ответ на последний вопрос определяет способ выполнения сценической задачи, побуждает к поиску сценических приспособлений. На этом же разделе студент впервые знакомится с понятием сценического штампа. Штамп — не рожденное спонтанно, а уже готовое приспособление, — свое (ранее найденное) или чужое (виденное в театре или в кино). Хорошо известно: чем интереснее актер, тем больше у него найденных, иногда придуманных, иногда подсмотренных, но всегда присвоенных приспособлений.

Активное сценическое действие всегда наталкивается на препятствия, которые необходимо преодолевать для достижения поставленной цели. Это могут быть препятствия как материальные (физические предметы), так и нафантазированные (услышанная фраза, увиденная картина, запах и т. д.), которые заставляют студента остановиться и оценить возникшую преграду.

Мы переходим к следующему базовому элементу системы К. С. Станиславского — **оценка факта**. С о б ы т и е, произошедшее в этюде или в роли, и его о ц е н к а актером — ключевые понятия актерской техники, требующие от студента и веры, и фантазии, и мышечной свободы, и точного физического самочувствия, и перемены отношения к предметам и месту действия. Событие всегда меняет ритм существования на площадке. Зачастую событие меняет и все сценическое действие исполнителя. Но только о с о з н а н и е студентом случившегося события, а не обозначение этого осознания становится мерилom состоявшегося этюда (отрывка, спектакля). Внешнее выражение оценки факта вполне может быть и скупым, но не серым, не скучным, а смелым и решительным. У старейших педагогов нашей театральной школы существует формула: «чем больше держу, тем больше даю», то есть для того, чтобы оценка факта, вытекающая из всего

предыдущего поведения будущего актера на площадке, была верна и интересна, необходимо глубокое и точное наполнение предлагаемыми обстоятельствами. Эта формула «работает» и в дальнейшем познании студентами пути к перевоплощению.

Мы возвращаемся к разделу **перемена отношения**, но теперь педагоги предлагают студентам переменить свое отношение не только к предмету и месту действия, но и к **партнеру**. Начинается раздел **сценическое общение**. Будущие актеры переходят к этюдам. До этого студенты осваивали все элементы системы К. С. Станиславского в групповых упражнениях, скорее похожих на игры, теперь педагоги требуют от студентов осознанного отношения к партнеру на площадке: «Я вижу свою однокурсницу, а отношусь к ней так, как если бы она была моим врагом, или близким другом, или незнакомкой, или сестрой и т. д. ».

Основной результат подобной методики преподавания по принципу «от простого к сложному» заключается в том, что студент сам, интуитивно, без особого нажима со стороны педагогов, постигает азы актерского искусства. Строгая последовательность прохождения элементов системы К. С. Станиславского, которой посвящен весь первый семестр обучения в Вахтанговской театральной школе, дает студентам необходимую базу, первооснову для дальнейшей работы над образом.

Далее (в конце первого полугодия и весь второй семестр) студенты показывают этюды, вбирающие в себя все элементы актерской техники, от сценического внимания и мышечной свободы до перемены отношения к партнеру, последовательность прохождения которых тоже хорошо известна и не меняется десятилетиями. Вначале это этюды на публичное одиночество, затем этюды на взаимодействие с партнером в условиях органического молчания и в конце первого года обучения — этюды на взаимодействие с партнером с импровизированным текстом. Принцип «от простого к сложному»

сохраняется и в дальнейшем и применяется педагогами в работе над образом.

Начинается самый трудный и интересный раздел нашей театральной школы — поиск пути к образу, к перевоплощению. Ведь театр — это роли, это образы, созданные драматургом и воплощенные актерами. Как же соединить студента, молодого актера, обладающего своим внутренним миром, с характером, созданным драматургом?

Именно здесь надо назвать еще один принцип Вахтанговской театральной школы — поиск пути к образу выведен в отдельный, третий семестр базового обучения. Он включает в себя три раздела: **профессиональный навык, наблюдения и этюды к образам**. Это семестр, принципиально отличный от других театральных школ. Это наш «фирменный знак», так как вахтанговцы в работе над ролью уделяют большое внимание поиску типа, типажа, характера. В этом семестре важно триединство и последовательность прохождения вышеназванных разделов.

«Стань другим, оставаясь самим собой», — учил Борис Евгеньевич Захава, основываясь на уроках Е. Б. Вахтангова. Поиск «зерна» роли, сути образа, актерского перевоплощения — эти задачи наша театральная школа впервые ставит перед студентами в третьем семестре школы.

Для работы над образом, над ролью будущим актерам необходимо получить некую методическую базу. И Вахтанговская театральная школа предлагает молодому актеру три ступени поиска образа.

Профессиональный навык — есть наблюдение за какой-то профессией и попытка не овладения этой профессией буквально, а попытка имитации ее в небольшом этюде. Ведь очевидно, что профессия, которой занимается тот или иной человек (в дальнейшем — герой драматического произведения), накладывает на этого человека определенный отпечаток.

Студенту предлагается уловить и показать те профессиональные черты наблюдаемого человека, которые, возможно, начинают определять его **характер**.

Наблюдения — еще один шаг к сценическому образу; наблюдение — это умение несколькими штрихами показать суть другого человека, непременно не выдуманного из головы, а увиденного, живого. Наблюдение — как фотография, как вспышка; пусть на мгновение, но на сцене появляется другой человек.

Наконец, начинается работа над созданием **этюдов к образу** на литературном, прозаическом материале.

Вспоминаются книги Н. М. Горчакова «Режиссерские уроки К. С. Станиславского» и «Режиссерские уроки Вахтангова», где документально описано, как К. С. Станиславский и Е. Б. Вахтангов работали со своими учениками над образами. Любопытно, что Н. М. Горчаков приводит пример работы с очень острой в жанровом отношении драматургией: в одном случае, у К. С. Станиславского, — это водевиль Д. Т. Ленского «Лев Гурыч Синичкин», в другом, у Е. Б. Вахтангова — шутка А. П. Чехова в одном действии «Свадьба»... И там и там есть очень многое из того, что сегодня используется педагогами в разделе «Этюды к образу». Например, К. С. Станиславский предлагает своим студентам, героям «Льва Гурыча Синичкина», расположится в зале и комнатах его «Леонтьевского» дома таким образом, чтобы у каждого персонажа был выгорожен свой дом, свое жилище. «Я предлагаю сделать так, — говорил К. С. Станиславский, — в левой гостиной будет жить граф Зефилов... В правой гостиной я попрошу устроить “святая святых” вашего драматурга Борзикова. Это будет его кабинет... Зал мы оставим для сцен в театре... Синичкин и Лиза, сделайте себе две каморки: справа и слева от нас, на первом плане, а общей комнатой у вас будет место перед нашим режиссерским столом... Попрошу всех занять места и начать действовать... Никому не следует повышать голос, надо говорить в том регистре, в каком требуют

предлагаемые обстоятельства и размеры помещения. Что касается меня, я буду переходить от одной группы к другой и буду принимать участие в жизни, в действиях каждой группы как вводный персонаж. К графу Зефинову (Б. А. Мордвинов) я, вероятно, приду как старый друг... К Борзикову (В. А. Орлов) я явлюсь в качестве начинающего писателя-драматурга... К Пустославцеву (А. Н. Грибов) наймусь в актеры. С Синичкиным (Н. Ф. Титушин) и Лизой (В. Д. Бендина) я встречу в любой обстановке, а за Сурмиловой (А. О. Степанова) попробую поухаживать в качестве заезжего гастролера опереточной труппы...» (Н. М. Горчаков, 1950, с. 228–229).

Собственно, это и есть суть этюдов к образу: студент должен так освоить характер своего персонажа, так хорошо знать его привычки, его жилище, его манеру одеваться и причесываться и, в конечном итоге, так освоить его образ мышления, чтобы импровизационное общение с любым, даже новым, вымышленным персонажем перестало его затруднять.

То, как воспринял уроки К. С. Станиславского его ученик Е. Б. Вахтангов, документально зафиксировано Н. М. Горчаковым в книге «Режиссерские уроки Вахтангова».

Е. Б. Вахтангов репетирует «Свадьбу» А. П. Чехова. К приходу учителя студенты выгородили огромный свадебный стол, обильно уставленный блюдами, цветами и винами. Но Е. Б. Вахтангов просит молодых актеров не сервировать с самого начала действия праздничный стол и даже не ставить его, иначе нет места для танца, той бесконечной кадрили, которую он придумал для этого спектакля. Далее Е. Б. Вахтангов говорит: «То, что я вам сейчас предложу, относится одновременно и к психологии образа, и к умению актера все, что угодно, оправдать на сцене, и к его умению работать в этюде...» (Н. М. Горчаков, 1950, с. 54).

Итак, гости натапцевались до упаду и готовы исполнить любое приказание родителей невесты, блюда рас-

положены у стены на сервировочных столиках, сам стол в разобранном виде также стоит у стены; и как только Жигалов произносит: «Господа, покорнейше прошу! Пожалуйте! Ужинать!», — актерам надо сообразить, согласно характерам своих персонажей, какие блюда каждый из них будет ставить на стол. Таково задание Е. Б. Вахтангова... И далее, совершенно неожиданно для самих студентов, происходит следующий разговор:

— *Омара я никому не отдам, — раздался голос Шухминой — Настасьи Тимофеевны, — да и вообще большие блюда буду сама на стол ставить.*

— *А я — столовое серебро, вилки, ложки, ножи, — сказала, «не выходя из образа» невесты, низким голосом Некрасова. Может быть, это наше «семейное» серебро-то!..*

— *Тогда мое дело — вино! — объявил Кудрявцев — Апломбов.*

— *Только цветы! Могу цветами украшать стол, — проворковала томно Змеюкина — Ляуданская. (Н. М. Горчаков, 1957, с. 55).*

То есть через отношение каждого исполнителя роли к предметам четко выявлялся характер персонажа. Вот что придумал К. С. Станиславский и вот что придумал Е. Б. Вахтангов.

Как методический, то есть обязательный для профессионального обучения раздел школы, раздел «этюды к образу» возник в 30-е, но сформулирован был Б. Е. Захавой лишь в 50-е годы XX века.

В 30-е же годы, по рассказам народной артистки, профессора А. А. Казанской, работа над образами происходила так: собирались студенты и педагог и просто обсуждали, придумывали, кто кого будет изображать. Эти рассказы нигде раньше не были опубликованы, они передавались «из уст в уста». Попробую передать их содержание. Вот что примерно предлагал педагог своим студентам: «Вот вы, предположим, живете в коммунальной квартире; а вы — жена вот этого человека; а это — ваш

сын; а вы — военный в отставке; ваша жена — продавщица продовольственного магазина; а вы — учительница в школе; а вы — работаете на бензозаправочной станции...». То есть все вместе, сообщая, студенты и педагоги сочиняли образы без всякой литературной основы. С этого и начинался раздел «этюды к образу».

И только в 1950-е, «на волне хрущевской оттепели», имея на руках молодую, хорошую литературу, которая в это время стала возникать, — повести В. Тендрякова, Д. Гранина, В. Шукшина, Ю. Трифонова, Ф. Абрамова, В. Астафьева — Б. Е. Захава сформулировал принцип работы Вахтанговской театральной школы над образом как **«этюды к образу на литературном, прозаическом материале»**, что и вошло в методическую программу нашей школы.

Первоначальная идея Б. Е. Захавы состояла в том, что литературная основа должна быть по времени максимально приближена к студентам, чтобы бы им была понятна эпоха (быт, предметы, лексика), в которой живут их герои. Тогда и в импровизации текста этюдов у студентов не должно возникать никаких трудностей с лексикой.

Но шло время, оскудевал литературный материал, и в 70-е годы XX века на кафедре мастерства актера был поставлен вопрос: можно ли брать в работу литературную основу, где сюжет исторически отдален от жизни современных студентов?

Б. Е. Захава такой эксперимент разрешил, и на курсе А. Г. Бурова (выпуск 1978 года) для раздела «этюды к образу» берутся в работу сразу четыре произведения, два из которых — из «старой» жизни: повесть Виля Липатова «Еще до войны», рассказывающая о жизни глухой таежной сибирской деревни в 1938–1939 годах, и повесть о войне Веры Пановой «Спутники». И в том и в другом случае — время, далекое от студентов 70-х годов, на улицах Москвы «подглядеть» людей «оттуда» было невозможно.

Это стало революцией в методике преподавания данного раздела. Педагогам надо было искать новый подход

в работе над разделом «этюды к образу», хотя принцип этюдной работы, разумеется, сохранялся.

В 80-е годы прошлого века кафедра актерского мастерства расширяла поиск литературной основы для работы над «этюдами к образу». Например, на курсе А. Г. Бурова (выпуск 1984 года), на котором я училась, были взяты в работу романы И. Ильфа и Е. Петрова «12 стульев» и «Золотой теленок». Это совершенно далекий от нас материал, очень острый в жанровом отношении, побуждавший студентов много читать о быте и нравах России конца 1920-х — начала 1930-х годов. Мне, например, достался образ «ничьей бабушки» из «Вороньей слободки». Из текста «Золотого теленка» про нее было известно лишь то, что ее «имени-фамилии никто не знал. Жила она на антресолях, над кухней, и хотя вся квартира освещалась электричеством, бабушка жгла у себя наверху керосиновую лампу с рефлектором. Электричеству она не доверяла». (И. Ильф и Е. Петров, 1957, с. 449). И это все! Вся информация! И «увидеть» такую бабушку невозможно! А этюды-то делать надо, экзамен сдавать необходимо!..

Сейчас я понимаю, что фантазия и подробное чтение автора — вот основа для придумывания этюдов.

В 1992 году профессор В. В. Иванов (совместно с профессором М. Б. Борисовым) рискнул взять «на образы» высокую классику — «Мертвые души» Н. В. Гоголя. Персонажи данного произведения настолько классические, они так ярко описаны, что хорошо знакомы всем. Каждый сразу может сказать, какой Плюшкин, какая Коробочка, какой Собакевич или Чичиков. И тут возникает проблема преодоления штампа: как сделать знакомый всем персонаж живым? На что опираться, чтобы достичь в классическом образе живого существования? И как импровизировать текст в стилистике Н. В. Гоголя?

Думаю, что задача, поставленная перед студентами второго курса, была непосильной. (Хотя педагоги до сих пор помнят «победительницу» этого экзамена, исполни-

тельницу Коробочки Нонну Гришаеву, которой удалось быть естественной в этой роли и даже органично импровизировать текст).

Профессор нашей кафедры П. Е. Любимцев с горечью рассказывал мне о том, как он дважды пытался брать «на образы» произведения Ч. Диккенса. Один раз это был «Давид Копперфильд», где П. Е. Любимцев работал совместно с А. Г. Буровым и Л. С. Ворошиловой, другой — «Домби и сын», совместная работа Ю. М. Авшарова и П. Е. Любимцева.

Кафедра очень строго отнеслась к обеим работам, аргументируя это тем, что, во-первых, образы, показанные студентами, были «неживые», а во-вторых, «живыми», органичными, они и не могли быть в литературном материале, описывающем Англию XIX века, так как студентам не за что «зацепиться» в понимании той эпохи и той среды. Мнение членов кафедры было единодушным: если уж и брать «на образы» исторически далекий сюжет, то пусть это будет русская литература, более понятная студентам. При этом, конечно же, актерские работы отдельных студентов были отмечены кафедрой как весьма серьезные.

Сегодня уже вошло в традицию брать «на образы» русскую, советскую и зарубежную классику. В разные годы на кафедре были показаны и «Жизнь и судьба» В. Гроссмана и «Мастер и Маргарита» М. Булгакова, пьесы А. Н. Островского и пьесы А. П. Чехова, «Факультет ненужных вещей» Ю. Домбровского, «Жизнь Арсеньева» И. Бунина, «Путешествие дилетантов» Б. Окуджавы...

Как педагог, я многократно работала над разделом «Этюды к образу на литературном прозаическом материале». И дважды «бралась» за классические произведения. Первый раз с А. Г. Буровым и Л. С. Ворошиловой мы попробовали этюдно сделать роман Б. Окуджавы «Путешествие дилетантов». Результат был очень скромным. А в 2006 году рискнула взять в качестве литературной первоосновы повесть Н. Г. Гарина-Михайловского

«Гимназисты». Мне хотелось, чтобы в этой работе студенты попробовали «перескочить» через свои сегодняшние интересы, чтобы они смогли «дотянуться» до другой духовности. Мне мечталось, что они заинтересуются бытом другого века, что их «накроет с головой» круг интересов их ровесников, гимназистов конца XIX века, что они найдут много общего с теми людьми, ведь интересы семнадцати-двадцатилетних людей схожи, в какую бы эпоху они ни жили. Ребята действительно «тянулись», старались, но к этюдному, легкому, импровизационному самочувствию мы так и не пришли.

В результате этой работы я сделала вывод, что для того, чтобы «побеждать» в этюдах на классическом материале, студенту необходимо иметь отличную голову, хорошую речь, богатую лексику и хотя бы небольшое знание истории, чтобы ориентироваться в проблематике автора. А таких студентов у нас немного. И педагог в желании помочь студенту, не обладающему вышеперечисленными качествами, «застраивает экзамен», бесконечно обговаривая, а по сути — репетируя этюды, что только вредит студентам.

Здесь возникает еще один вопрос — *повторение* полувившегося этюда. Ведь этюд репетировать нельзя, этюд есть некая живая, сиюминутная импровизация студента на сцене. А импровизировать классические тексты так же трудно, как и стихи. Классические тексты лучше заучить. Итак, в работе над разделом «Этюды к образу» возникает некое противоречие, которое, как мне кажется, разрешается следующим образом: репетировать этюд не надо, но прогонять надо многократно (раза три-четыре уж точно!). Только в этом случае у студента вырабатывается некая *с т а б и л ь н о с т ь*.

Как же довести этюд до экзамена, до публики, без потерь? (Мы не разрешаем студентам приглашать своих знакомых и родственников на экзамены, но наши студенты других курсов и педагоги, пришедшие на экзамен, — это тоже публика). Да, репетировать нельзя, можно только

обговаривать, но все же педагог должен студентам и что-то «подсказывать»: оборот речи, лексическое выражение в стиле того времени (даже простые обращения в «Гимназистах», такие как «Добрый вечер, сударь» или «Благодарствуйте, барышня!», требовали многократного повторения до вынесения этюда на экзамен). Педагог должен помогать там, где студент не может симпровизировать. Короче говоря, повторять и прогонять надо. Да, такой этюд не может быть назван «чистым этюдом». Здесь есть некая промежуточность, зато подобный этюд приобретает черты некоего сценического действия, студент легче «встает на ноги» и может более прогнозировать, показать некий результат своей работы.

В моем педагогическом багаже есть опыт и совершенно импровизационного подхода к этюдам «на образы». Дважды мне довелось работать в этом разделе с профессором М. А. Пантелеевой. Один раз — над повестью В. Пьецуха «Новая московская философия» на курсе профессора П. Е. Любимцева, другой — над повестью В. Токаревой «Ни сыну, ни жене, ни брату...» на курсе профессора Ю. В. Шлыкова,

Марина Александровна не хотела ничего «закреплять», стремилась к чистой импровизации. Она считала, что экзамен — лишь последняя точка учебного процесса, его завершение, и пусть на «финишной прямой» станет ясно, у кого получается, а у кого нет. Поэтому до последнего момента не была ясна окончательная форма экзамена. Но все равно какие-то кардинальные вещи (выходы, уходы со сцены, в чем поворот этюда и т. д.) мы были вынуждены повторять, иначе студенты не понимали, что от них требуют педагоги.

Такой педагогический подход к этюду — красивый, но очень трудный для студентов, и, разумеется, возможен лишь на современном литературном материале, где студенту легче импровизировать.

Но с литературным материалом сегодня возникают свои сложности, касающиеся нравственного воспитания

молодого поколения. Например, когда был показ на материале повести А. Иванова «Географ глобус пропил» (курс профессора В. П. Поглазова, набранный в 2007 году), весь экзамен меня терзало двоякое ощущение: с точки зрения ремесла работа студентов была явно удачной — яркие, запоминающиеся образы, но с точки зрения воспитания студентов!.. Огорчило и напугало то, что студентам был понятен и азартно донесен до кафедры весь сегодняшний «мусор», который встречается повсеместно: хамство по отношению к Учителю, неуважение друг к другу, использование практически ненормативной лексики, подмена любви физической близостью и т. д. и т. п. Так нужна ли подобная работа, разрушающая, а не воспитывающая студентов? Не ведет ли она будущих актеров вниз, а не вверх, даже несмотря на безусловные завоевания в освоении ремесла?

В классическом материале, конечно, таких «мучений» не бывает. Но в работе над классикой возникает столько проблем и вопросов, уже перечисленных нами, что напрашивается вывод: в разделе «этюды к образу» лучше использовать канонический принцип, разработанный Б. Е. Захавой, «ближе к современной жизни».

Достаточно долгая работа над этим разделом профессиональной подготовки студентов позволяет обобщить тенденции неудачных опытов и сделать некоторые выводы.

1. Не надо на этот раздел брать пьесы.

В пьесах все персонажи очень лаконично охарактеризованы, здесь нет такого подробного описания, которое зачастую есть в прозе. В прозе, даже если данный конкретный персонаж выписан как эпизодический, то среда, в которой он существует, описана подробно, а значит, есть пища для фантазии молодого актера. В нашей школе пробовали делать и трилогию о Бальзаминове А. Н. Островского, и пьесы А. В. Вампилова, и «Валентин и Валентина» М. М. Рощина, и практически все пьесы А. П. Чехова... Как правило, результаты подобных

экспериментов были довольно скромные, хотя хорошо «звучала», например, пьеса Рощина «Эшелон», которую делали «на образы» несколько раз (тут, возможно, секрет удачи в том, что «военная тема» не уходит ни с экранов телевизоров, ни со страниц газет).

2. Не надо брать «на образы» сказки.

В сказках нет подробно разработанных образов. В сказках есть предлагаемые обстоятельства и фантастический сюжет. Всем понятно, что такое Баба-Яга, но как, например, Баба-Яга умывается, чистит зубы или завтракает, абсолютно непонятно, и кроме штампа, ничего живого в таком этюде не возникает, поэтому все попытки сделать сказку (а таких попыток предпринималось немало) почти всегда проваливаются.

3. Очень избирательно надо брать на этот раздел так называемую высокую классику.

Все-таки лучше поставить отрывок, например, из «Войны и мира» или из «Героя нашего времени», чем пытаться от имени героев Л. Н. Толстого или М. Ю. Лермонтова объясняться своими словами.

Итак, важнейший раздел Вахтанговской театральной школы «этюды к образу», где студент впервые встречается с авторским текстом, логично вытекает из предыдущих разделов, воспитывающих психологическую правду существования на сценической площадке «от себя», вбирает в себя возможный поиск «зерна» роли через профессиональный навык и наблюдения и открывает путь будущему актеру к *форме*, к *гротеску*, к *характерности*. Принцип «от простого к сложному» сохраняется. Все упражнения, групповые и индивидуальные, этюды на «я в предлагаемых обстоятельствах», профнавыки и наблюдения, упражнения на фантазию и этюды к образам выстроены по этому канону. Такая методика преподавания подводит молодых актеров к творческому перевоплощению, к созданию образа и позволяет студентам найти свой почерк в работе над ролью.

В дальнейшем обучении студентов в нашей школе, которое состоит из различных педагогических отрывков и потом дипломных спектаклей, методы работы над образом, полученные в первых трех семестрах, углубляются и расширяются.

Очень важен еще один основополагающий принцип профессиональной подготовки студентов, применяемый только в нашей школе — **кафедральность**. Кафедра внимательно «следит» за каждым студентом и за каждым курсом, начиная с набора: кафедра смотрит и третий тур, и конкурс, и этюды, и коллоквиум; затем посещает и разбирает все показы первых трех семестров школы.

Далее начинается четвертый семестр — педагогические отрывки, и с этого момента, художественный руководитель курса стремится «свести» каждого студента с максимальным количеством преподавателей. (До этого, на наборе и на первых трех семестрах, на курсе работают четыре-пять педагогов плюс художественный руководитель курса, а кафедра только на экзаменах фиксирует развитие студента). Теперь уже вся кафедра актерского мастерства начинает работать со всем курсом. Ведь никто не знает, кто, как и почему вдруг открывает индивидуальность студента, подбирает «ключик» к его душе.

Никогда, за всю историю существования нашей школы, у нас не было системы мастерских, как это принято в других театральных вузах. Наш принцип — **все работают со всеми**.

В 1925 году Б. Е. Захава пишет письмо директору вахтанговской студии О. Ф. Глазунову о том, как надо организовать работу студии. Там есть и такие строки: «Нужно, чтобы каждый ученик мог взять ценное от каждого из наших студийцев. Нужно каждого воспитанника поставить, так сказать, под перекрестный огонь различных педагогических воздействий разных преподавательских индивидуальностей... Нужна такая организация учебно-воспитательной части, при которой все знания и умения, которыми обладает студия в целом, ...неизбежно

становилась бы достоянием каждого ученика» (Б. Е. Захава, 2008, с. 9).

Подбор учебного репертуара, выбор отрывков на каждый семестр, автора, жанра, партнера (или партнеров) и педагога каждому конкретному студенту — труднейшая задача, которую решает непосредственно художественный руководитель курса. Обязательно и количество отрывков — не менее двух. Две попытки даются студенту непременно. Цель: если вдруг студент не «совпадет» с одним педагогом, если вдруг этот один педагог не найдет к студенту «ключ», не подберется к его индивидуальности, то у студента есть второй шанс — работа с другим педагогом, с другими партнерами, с другим автором...

Значит, выбор педагогических отрывков — важнейшее художественное, педагогическое и психологическое решение, которое берет на себя художественный руководитель курса. Здесь очень важно не ошибиться, помочь студенту найти своего учителя, которому студент как минимум будет доверять и который сможет «подвинуть» студента в профессии.

Мой опыт подобного подбора репертуара позволяет отметить, что часть тех ошибок, которую впоследствии выявляет экзамен по мастерству актера, бывает заложена изначально: или жанр отрывка еще непонятен студенту, или партнер «губит», или педагог «не подходит»... — и не случается той творческой «любовной» связи, той «химии», при которой педагогический отрывок безусловно получается. Когда же все эти составляющие счастливо совпадают, то появляется полноценный отрывок с запоминающимися актерскими работами. Например, на курсе студентов из Южной Кореи, где я была художественным руководителем, из педагогического отрывка профессора Ю. М. Авшарова «Женитьба» вырос дипломный спектакль с удивительной Чо Ын Де в роли Агафьи Тихоновны. Именно в пьесе Н. В. Гоголя «забрали» природные данные этой студентки: ее непосредственность, ее красивый голос, ее женственность,

соблазнительность, добродушное круглое лицо... И все это увидел в конкретной студентке и определил в очень яркую форму Юрий Михайлович Авшаров.

В том же письме Б. Е. Захавы: «Если каждый воспитанник получит знание системы и методов работы от Захавы, умение быть собранным и управлять темпераментом от Глазунова, умение работать над ролью, упорство и прилежание в работе от Орочко, умение говорить текст, владеть голосом и владеть жестами от Щукина, умение импровизировать живые и естественные приспособления от Басова, умение быть четким и “лепким” от Толчанова, способность легко и ритмично двигаться от Симонова, умение выразительно одеться и “ощутить” костюм от Ляуданской и т. д. и т. д., — то, надо думать, из этого ученика получится неплохой актер, если, конечно, у него есть хоть какие-то природные способности к театру» (Б. Е. Захава, 2008, с. 10).

На моей педагогической практике в нашей школе мастерству актера обучали и обучают очень яркие, совершенно разные по почерку, по манере, педагоги: В. А. Этуш и Л. В. Максакова, А. К. Граве и М. А. Пантелеева, Н. М. Дорошина и Е. В. Князев, В. П. Поглазов и Ю. М. Авшаров, П. Е. Любимцев и М. Б. Борисов, Р. Ю. Овчинников и Г. П. Сазонова, М. Г. Малиновский и Л. С. Ворошилова... Этот список все время пополняется именами начинающих преподавателей.

Еще один педагогический принцип, действующий в нашей школе, — **принцип самостоятельных показов** студентов. Педагоги прекрасно понимают, что вне стен института, на съемочной площадке, в телестудии, в антрепризном спектакле, а зачастую даже на сцене сегодняшнего профессионального театра у режиссера очень мало времени на педагогическую работу с актерами, поэтому актер должен уметь сам выстроить свою роль, без подсказки режиссера. А значит, студенту, молодому актеру необходим свой, им выстроенный и выстраданный метод работы над ролью.

Четыре раза за время обучения наши студенты показывают свои самостоятельные работы. Это или отрывки из пьес, или инсценировки прозаических произведений, в работе над которыми не принимает участия педагог. Показываются самостоятельные отрывки всей кафедре. Первый раз весной первого курса, затем — весной второго курса, далее осенью и весной третьего курса. На последнем, четвертом, курсе самостоятельных показов нет, так как студенты четвертого курса играют дипломные спектакли. Кафедра наблюдает взросление и развитие каждого студента. Если же этого развития не происходит, то кафедра высказывает свои сомнения в том или ином студенте художественному руководителю курса.

Таким образом, институт показа самостоятельных работ и их кафедральное обсуждение помогают художественному руководителю профессионально «двигать» студента, выявлять индивидуальность каждого.

Основная цель театральной педагогики — выявление индивидуальности будущих актеров. Эта цель — общая для всех театральных школ. Но каждая школа «идет» к этому выявлению индивидуально, пользуясь разной методикой.

Значит, с одной стороны, институт самостоятельных работ дает возможность художественному руководителю курса и кафедре видеть, правильно ли ощущает себя студент в профессии, верный ли репертуар себе подбирает, развивается или стоит на месте. С другой стороны, студент может попробовать себя в чем-то новом, для себя «революционном». Например, взять отрывок острой формы, проверить себя в новом амплуа. (Ведь некоторым студентам старших курсов кажется, что их в училище ущемляют, неправильно используют их данные, не дают тех масштабных, главных ролей, которых они заслуживают, что художественный руководитель не видит настоящих возможностей студента... Обид, к сожалению, всегда много.)

Иногда студенты в рамках самостоятельного показа делают заявку на самостоятельный спектакль. Такая