

Ю. А. КРЕНКЕ

ПРАКТИЧЕСКИЙ КУРС ВОСПИТАНИЯ АКТЕРА

УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ ДЛЯ СПО



- К 79 Кренке Ю. А.** Практический курс воспитания актера : учебное пособие для СПО / Ю. А. Кренке ; Б. А. Захава (предисловие, редакция). — Санкт-Петербург : Лань : Планета музыки, 2021. — 288 с. — Текст : непосредственный.

ISBN 978-5-8114-6136-3 (Изд-во «Лань»)

ISBN 978-5-4495-0936-9 (Изд-во «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)

Пособие представляет собой руководство для молодых актеров: упражнения, задачи, этюды, а также примеры с методическими разработками. Сборник выстроен в строго последовательном порядке и систематизированном виде для полного овладения на практике техникой актерского мастерства. Материал снабжен подробными комментариями автора теоретического и практического характера.

Издание адресовано студентам и педагогам средних специальных учебных заведений.

ББК 85.334

- К 79 Krenke Y. A.** Practical course of an actor's education : textbook for SVE / Y. A. Krenke ; B. A. Zakhava (foreword and editing). — Saint Petersburg : Lan : The Planet of Music, 2021. — 288 pages. — Text : direct.

The textbook represents a guide for young actors: exercises, tasks, sketches, as well as examples with methodological developments. The collection is built in a strictly sequential order and systematized form for full mastery of acting technique. The material is provided with detailed author's comments of the theoretical and practical nature.

The edition is addressed to students and teachers of colleges.

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2021

© Ю. А. Кренке, наследники, 2021

© Б. А. Захава (предисловие, редакция), 2021

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»,
художественное оформление, 2021

ПРЕДИСЛОВИЕ

Когда я учился, в театральной школе, мой руководитель, один из самых выдающихся деятелей современного театра — Е. Б. Вахтангов, обращаясь к своим ученикам, сказал на одном из своих уроков:

— Хорошо, если бы кто-нибудь из вас записывал упражнения, которые мы делаем. Таким путем в течение двух-трех лет мог бы составиться превосходный сборник сценических упражнений, — своего рода сценический «задачник», — это было бы очень полезное и нужное дело! Такой «задачник» сильно облегчил бы работу как театральным педагогам, так и самим учащимся.

Несмотря на то, что Вахтангов впоследствии неоднократно возвращался к этой мысли, она, тем не менее, оставалась неосуществленной. Правда, некоторые ученики Вахтангова принимались за это дело, но никому не удавалось довести его до конца.

Между тем мысль о необходимости создания сценического «задачника» неоднократно высказывалась различными театральными педагогами, и мне самому в моей педагогической практике. нередко приходилось сожалеть о том, что мысль Е. Б. Вахтангова никак не может осуществиться.

Поэтому неудивительно, что я был очень обрадован, когда автор этой книги — Ю. А. Кренке — принес мне свою работу, и я убедился, что передо мной находится не что иное, как долгожданный «задачник». Внимательно изучив работу Ю. А. Кренке, я убедился также и в том, что она выполнена очень тщательно, вдумчиво и вполне грамотно. Несомненно, что с появлением в печати этой работы очень скудная педагогическая театральная литература обогащается весьма полезным учебным пособием.

Не следует, однако, думать, что Ю. А. Кренке в своей работе исчерпал до конца все то, что мыслится нами в качестве содержания идеального сценического «задачника». Несомненно, что в работе Ю. А. Кренке можно обнаружить различные пробелы; не все части курса разработаны

с одинаковой полнотой, не все примеры, приведенные им, в одинаковой степени равноценны в методологическом отношении, — несомненно, что некоторые из них могут быть заменены или дополнены более удачными. Несомненно также и то, что сюжеты сложных сценических этюдов, предлагаемые Ю. А. Кренке в качестве примеров, могли бы отражать более важные и существенные явления жизни, т.е. быть в идейном отношении более содержательными. Все это так. И тем не менее, тот существенный факт, что Ю. А. Кренке своей, хотя и не лишенной недостатков, но в существе своем безусловно доброкачественной работой положил начало весьма нужному и важному делу, — этот факт сохраняет все свое значение.

Учебное пособие, составленное Ю. А. Кренке, может в дальнейшем, от издания к изданию, постепенно дополняться и совершенствоваться под воздействием указаний и советов компетентных лиц. Однако и в том виде, в каком оно есть, оно может принести весьма существенную пользу, если им правильно пользоваться.

Всячески рекомендуя работу Ю. А. Кренке вниманию не только руководителей самодеятельных кружков, но и вниманию преподавателей профессиональных театральных учебных заведений, мы в то же время должны сделать одно существенное замечание, касающееся на качества рекомендуемого учебного пособия, а тех вопросов, которые связаны с задачей его практического использования.

Всякий знает, что научиться по книге какому-нибудь практическому делу чрезвычайно трудно. Причем трудности такого обучения во много раз возрастают, когда речь идет об искусстве.

Несмотря на то, что каждому разделу своего «задачника» автор предпослал теоретические разъяснения и необходимые методические указания, несмотря на то, что эти по необходимости краткие комментарии составлены вполне ясно и толково (частью они написаны самим Кренке, частью очень умело подобраны из различных авторитетных источников), — несмотря на это, у нас все же нет твердой уверенности в том, что люди которые будут практически пользоваться этим пособием, не наделают самых грубых ошибок.

Мне неоднократно приходилось присутствовать на учебных занятиях различных самодеятельных кружков и театральных учебных заведений. И бывали при этом случаи, когда перед началом урока преподаватель предупредил меня, что он является горячим приверженцем школы К. С. Станиславского и ведет занятия по его системе. Из предварительных разговоров с данным преподавателем я убеждался, что он, действительно, имеет известный запас знаний в области данного предмета и теоретически совершенно правильно понимает важнейшие положения системы К. С. Станиславского. Но, когда я знакомился с тем, как этот преподаватель практически, на деле применяет принципы школы К. С. Станиславского, меня охватывало глубочайшее разочарование, которое иногда переходило в чувство самого энергичного возмущения.

Так, например, преподаватель говорит о своем ученике: «Посмотрите, как он легко и свободно движется по сцене!» А мне хочется сказать наоборот: «Почему он так связан и напряжен!» Преподаватель считает, что ученик, находясь на сцене, превосходно выполняет свою «сценическую задачу», а я убежден в том, что он не только ее не выполняет, но даже как следует не понимает, в чем заключается его «задача» в данной сцене. Преподаватель находит, что ученик глубоко сосредоточен на заданном ему объекте, а я вижу, что он только «пялит глаза» на своего партнера, а на самом деле ничего перед собою не видит. Преподаватель радуется, что его ученики очень хорошо «общаются», а мне хочется спросить их: «Почему вы не слушаете друг друга по-настоящему?» Преподаватель гордится «чувством правды» у своего ученика, а мне все, что ученик делает, кажется нестерпимой фальшью и самым грубым актерским наигрышем. Преподавателю хочется похвалить ученика за наличие сценической «веры», а мне хочется упрекнуть его за отсутствие серьезности на сцене (отличить «серьез» от серьезничания, оказывается, не так-то просто!). То же самое и наоборот: преподаватель недоволен учеником, а мне его поведение на сцене кажется живым и правдивым; преподаватель бранит своего ученика за бездейственность, т.е. за отсутствие «сценической задачи», а мне кажется, что ученик как раз очень серьезно

и сосредоточенно, без наигрыша и кривлянья выполнял свою «задачу». И так без конца.

Терминология у меня и у преподавателя одна и та же: «мышечная свобода», «сосредоточенное внимание», «вера», «сценическая задача», «общение», «чувство правды» и т.д.; также и по части определения всех этих терминов у нас как будто бы нет никаких разногласий, и, не смотря на это, практическое содержание мы вкладываем в эти термины совершенно различное; внутренний интимный смысл этих терминов звучит для каждого из нас по-разному.

Для того, чтобы два актера, режиссера или преподавателя сценического искусства могли убедиться в том, что они являются единомышленниками в своем деле, им, оказывается, совершенно недостаточно только побеседовать друг с другом: им необходимо познакомиться друг с другом на работе, они должны сговориться между собою не только на словах, а и на деле.

Вот почему так трудно научиться искусству по книге.

По этой же причине нас беспокоит и возможность грубейших ошибок при практическом применении рекомендуемого нами учебного пособия.

На первый взгляд дело обстоит очень просто. В учебном пособии, составленном Ю.А. Кренке, в строго последовательном порядке указан ряд сценических упражнений. Преподавателю остается как будто бы только задавать эти упражнения своим ученикам, и дело с концом.

На самом деле это не так. Дать ученику задание, разумеется, не трудно. Трудно другое. Трудно дать правильную оценку выполнению этого задания, т.е. правильно указать недостатки исполнения и его достоинства (кстати сказать, второе не менее важно, чем первое). А еще труднее правильно найти причину, которая породила тот или иной недостаток в исполнении, другими словами, правильно поставить творческий диагноз. А если педагог не может этого сделать, он не педагог.

Если преподаватель, пользуясь предлагаемым «задачником», будет добросовестно в необходимой последовательности задавать ученикам указанные в этом «задачнике»

упражнения, а оценки при этом будет давать ученикам неправильные, то наше пособие принесет не пользу, а вред.

Как же быть?

Единственное средство максимально — насколько, разуме это возможно — застраховать себя от ошибок в этом деле, это постараться выработать в себе привычку постоянно, непрерывно, всегда и каждый раз сопоставлять выполнение любого упражнения с живой действительностью, с правдой подлинной жизни.

Система К. С. Станиславского тем и замечательна, что вся она, от начала до конца, проникнута этой правдой; вся она целиком и без остатка основана на естественных законах живой человеческой природы. К этим законам и следует адресоваться во всех затруднительных случаях.

Например, вы добиваетесь от ученика сосредоточенного внимания на сцене. Допустим, что вы, пользуясь нашим «задачником», задали ученику соответствующее упражнение на внимание. Ученик, как мог, выполнил это упражнение, а вы не знаете, что ему сказать. Был он сосредоточен на сцене или нет? На этот вопрос у вас нет точного ответа. А ответить нужно. Как быть? Вспомните, как выглядит и как проявляется сосредоточенное внимание в действительной жизни, и сопоставьте это с тем, что вы только-что видели на сцене. При этом обяжитесь перед собой крепко-накрепко, — зарок себе дайте! никогда не делать никаких скидок на то, что это, мол, сцена, а не действительная жизнь, и нельзя же, мол, чтобы на сцене все выглядело так же естественно, как в жизни! Если речь идет об актерской игре, то не нельзя, а можно! И не только можно, а совершенно даже необходимо, чтобы все в сценическом поведении актера было бы так же просто, правдиво и естественно, как в действительной жизни.

Допустим, что вы добиваетесь от ученика выполнения какой-нибудь «сценической задачи». Вспомните, как ведут себя люди в действительной жизни, когда они стремятся к какой-нибудь определенной цели! Вспомните это с максимальной степенью яркости, со всеми подробностями, со всеми деталями и сопоставьте ваше воспоминание с тем, что делал на сцене ваш ученик, и вы дадите правильную оценку его исполнению.

Если вы добиваетесь от учеников настоящего сценического «общения», вспомните, как разговаривают между собою люди в действительной жизни, в чем выражается, их взаимная заинтересованность, в чем проявляется возникающая между ними внутренняя связь.

И так во всем. Учитесь у жизни, постоянно сопоставляйте с жизнью то, что делают на сцене ваши ученики, и вы научитесь, избегать грубых ошибок и будете воспитывать самого себя и своих учеников в духе истинного реализма. Не прощать ни самому себе, ни ученикам ничего приблизительного, «условного», ложно-театрального, как бы это «условное» или «театральное» ни казалось вам заманчивым и эффектным, и вы найдете путь к истинной театральности, всегда живой, естественной, органичной, которая не может родиться иначе, как только по закону — жизни и природы.

Б. Захава
1938 г.

ОТ АВТОРА

Составляя настоящее пособие, автор видел свою задачу в том, чтобы в систематизированном виде и строго последовательном порядке дать вполне конкретный материал для практической учебной работы в области техники актерского искусства. Настоящая книга — это своего рода «задачник». Примеры сценических упражнений вместе с необходимыми методическими пояснениями к ним составляют основу пособия. В теоретических предпосылках, которыми открывается каждый раздел, автор стремился в предельно лаконичной форме изложить только те основные положения, без понимания которых невозможно правильное практическое использование предлагаемых сценических упражнений.

Поэтому указанные краткие теоретические пояснения на какую бы то ни было полноту изложения затронутых вопросов претендовать, разумеется, не могут.

Однако всеми силами автор стремился к тому, чтобы каждый пример, каждое упражнение, каждое методическое указание или теоретическое пояснение были бы проникнуты духом тех простых, но великих истин, которые сто лет тому назад были провозглашены родоначальником реалистической школы в актерском искусстве М. С. Щепкиным и ныне получили столь блестящее развитие в системе К. С. Станиславского.

Основными источниками при составлении книги, в первую очередь, служили практические занятия, беседы и записи лекций заслуженного деятеля искусств Б. Е. Захава. Используются также записи личных наблюдений автора, накопившиеся в результате девятнадцатилетней практики. Кроме того в книге помещены выдержки из работ И. Рапопорта, И. Судакова, С. Волконского и других. Ссылки на источники приводятся в конце книги в примечаниях, пронумерованных соответственно номерам, помещенным в тексте.

Может показаться странным то исключительное внимание, которое автор уделяет этюдной работе, казалось бы в ущерб работе над готовым драматургическим материалом. Это сделано совершенно сознательно. На первых этапах обучения работа над этюдами имеет огромное значение. В этюде исполнитель, так сказать, оголен — ему некуда спрятаться: ни за текст талантливого драматурга, ни за рисунок, сделанный режиссером. В этюде исполнитель представлен самому себе. Все его недостатки и достоинства обнаруживаются здесь с определенной отчетливостью, и педагог легко может определить особенности данного ученика, раскрыть и направить его творческую индивидуальность.

Также может броситься в глаза обилие однородных примеров и упражнений. Это вызвано тем, что нередко руководители, работающие по заочным пособиям, в которых приводится по одному-двум примерным упражнениям, остальные упражнения придумывают крайне неудачно. Даваемые ими этюды уже в самом существе своем бывают порочными, толкают в фальшь, наигрыш, или же идут вразрез с требованием последовательности в прохождении курса. Это и заставило автора дать на каждый раздел по несколько однородных примеров в надежде, что в этом, случае малоопытным руководителям легче будет создавать аналогичные упражнения, не нарушая основных методических принципов.

В пособие не включено ни одного методического указания, ни одного практического примера, не проверенного автором в личной его педагогической практике, причем эта проверка осуществлялась не только на занятиях с актерами-профессионалами и учащимися театральных учебных заведений, но и в самодеятельных коллективах. Поэтому автор заранее опровергает могущие последовать возражения со стороны руководителей самодеятельного театра о том, что данный курс пригоден лишь для профессиональных театральных школ.

Следует, однако, заметить, что научиться правильно преподавать технику актера только по книге — невозможно. Лишь тот руководитель сможет верно вести курс, который сначала сам на себе практически проверит все, что намерен

требовать от своих учеников. Одним рассудком понять природу сценической правды невозможно. Необходимо на своей «шкуре» почувствовать суть метода; только тогда можно нести его с другим¹.

Автора могут упрекнуть в некоторой «сухости» изложения курса. Существует мнение, что о вопросах искусства можно говорить только, образным, поэтическим языком, проникнутым пламенным чувством. Новедь даже самое «чувствительное» из всех искусств — музыка — имеет свою «сухую» музыкальную грамоту, не овладев которой художник-музыкант не сможет создать своих одухотворенных произведений. Почему же искусство актера не вправе иметь свою грамоту? Если молодой актер или режиссер, (а которого и рассчитано это пособие, является подлинным художником, подлинным артистом, он сумеет оживить своим творческим горением самые, на первый взгляд, «скучные» вещи.

Автор считает своим приятным долгом засвидетельствовать свою глубочайшую благодарность Борису Евгеньевичу Захава, взявшему на себя труд редактирования, за его дружескую помощь и авторитетную поддержку; выразить признательность за внимание и содействие работникам Центрального дома художественной самодеятельности ВЦСПС и среди них Александру Александровичу Федоровичу, натолкнувшему на мысль о написании этой книги, а также отметить деятельную энергию работников Всесоюзного Дома Народного творчества, принявших на себя хлопоты по изданию этой работы.

Москва, 1938 г.

¹ В настоящее время для руководителей имеется полная возможность организованным путем (через свои союзные организации) ознакомиться практически с курсом техники актера. Например, через центральный дом художественной самодеятельности ВЦПС, всесоюзный дом народного творчества и другие организации, которые помогают организовывать семинары, курсы как в Москве, так и на периферии.

ПЛАН ПРОХОЖДЕНИЯ КУРСА ВОСПИТАНИЯ АКТЕРА

Прежде чем начать практическое пользование настоящим пособием руководителю рекомендуется сначала ознакомиться с ним от начала до конца, так как ряд методических указаний последовательно развивают и дополняют предыдущие. Необходимо также уяснить себе приводимый ниже план прохождения всего курса, а затем уже разработать детально свой собственный план применительно к конкретным условиям.

І КУРС¹

В течение первого курса учащиеся должны как теоретически, так и практически усвоить основные законы внутренней техники актерского искусства (сценическую азбуку).

Задачей первого курса является воспитание в учащихся ряда способностей и навыков, в совокупности своей составляющих правильное «сценическое самочувствие» актера, т.е. такое состояние его организма, которое служит оптимальным условием творческого акта.

Практическая часть курса состоит из цикла специальных сценических упражнений, предлагаемых педагогом или составляемых самими учащимися.

Зачеты и контрольные уроки по І курсу

Контрольный урок проводится по прохождении разделов I–VI (т.е. перед переходом к разделу «Общение»). Учащиеся выполняют: 1) один сложный этюд на память физических действий; 2) один сложный этюд без слов, выполняемый одним человеком.

Этюды должны иметь в своем задании практически осуществляемый синтез всего пройденного (внимание, мускульная свобода, оправдание, отношение, оценка факта, выполнение сценической задачи).

Второй контрольный урок проводится после прохождения раздела «Общение».

Зачет по всему первому курсу состоит:

1) в выполнении учащимися сложных этюдов с фиксированным рисунком на основе текста, сложившегося в процессе импровизации на ряде репетиций, причем этюды строятся таким образом, что каждый исполнитель играет свою роль «от себя» в «предлагаемых обстоятельствах»; 2) в исполнении басен, в которых каждый учащийся занят как исполнитель, а некоторые, помимо того, и как режиссеры.

Степень оценки определяет та или иная степень овладения учащимся правильным «творческим состоянием», т.е. основными элементами внутренней актерской техники.

II КУРС

В продолжение первой половины второго курса учащиеся должны овладеть методом работы над несложным образом.

Практическим материалом вначале служат этюды, разыгрываемые в порядке импровизации текста, но непременно с заранее намеченными и разработанными образами.

Материалом могут служить также отрывки из высококачественных литературных произведений (пьесы, инсценировки рассказов, повестей, частей романов и т.д.). При этом на данном курсе могут быть использованы только такие произведения, которые по своему характеру не предъявляют больших требований в области театральной формы и по своему содержанию не выходят за пределы привычных жизненных ситуаций. При распределении ролей в этих отрывках следует каждому учащемуся давать материал максимально близкий к его индивидуальности, с тем чтобы каждый мог создать образ, не очень отходя от самого себя. Основная педагогическая задача при работе над отрывками на этом курсе — добиться от учащегося, чтобы он привык сохранять правильное сценическое самочувствие в новых условиях, т.е. при необходимости пользоваться заранее выученным текстом. В течение второй половины курса обучения учащиеся должны пройти путь создания законченного сценического (актерского) образа в процессе работы над ролью (в отрывке, в спектакле).

Зачеты и контрольные уроки по II курсу

Контрольные уроки по прохождении разделов:

1) воспроизведение профессиональных черт; 2) овладение внутренней характерностью; 3) овладение внутренней и внешней характерностью.

Каждый учащийся просматривается в качестве исполнителя роли в коротеньком этюде.

Зачет по второму курсу проводится путем просмотра сложного сюжетного этюда или отрывка.

Требования: синтез всего пройденного на первом и втором курсе, т.е. верное внутреннее самочувствие, несложный, но органично выполняемый правдивый образ, Сценически грамотная и достаточно выразительная форма.

Примечание. При работе над отрывком следует пользоваться планом работы над ролью, приводимом в изложении XIV раздела курса, так как отрывок, составляющий часть целого, обязывает к детальному ознакомлению с этим целым (т.е. всей пьесой, всей ролью).

III КУРС

Обучение на третьем курсе преследует задачу развития в учащихся чувства сценической выразительности, ознакомления их с основными законами сценичности, элементами мастерства.

Зачеты и контрольные уроки

1. По разделу «Сценическая выразительность» (перед прохождением раздела «Композиция групп и мизансценирование»). Учащийся выполняет ряд коротеньких этюдов или показывается в шараде, причем обращается внимание на умение учащегося подчинять свое поведение законам сценического времени и пространства при сохранении верного «актерского состояния».

2. «Массовые сцены и мизансценирование». Учащиеся просматриваются в двух-трех массовых этюдах. При этом оценивается их способность ощущать композицию всей сцены.

3. Заключительным зачетом, является исполнение роли в спектакле, где дается оценка степени усвоения всего пройденного в течение трех курсов обучения актерской технике.

В дальнейшем в выборе драматургического материала для отрывков и целых спектаклей преследуется цель последовательного ознакомления с различными жанрами (бытовая драма, трагедия, комедия, водевиль, буффонада и т.д.) и всевозможными стилевыми формами, та или иная историческая эпоха, те или иные национальные особенности, та или иная стилевая манера авторского письма и т.п.).

ПЕРВЫЙ КУРС
ОСНОВНЫЕ ЗАКОНЫ ВНУТРЕННЕЙ
ТЕХНИКИ АКТЕРСКОГО ТВОРЧЕСТВА

ВВОДНАЯ ЧАСТЬ

Беседа первая

НАЗНАЧЕНИЕ ИСКУССТВА²

«... Всякое искусство, во-первых, воспроизводит жизнь и, во-вторых, воздействует на жизнь»*

Воспроизведение жизни каждое искусство осуществляет при помощи особых выразительных средств, свойственных данному искусству: писатель воспроизводит жизнь при помощи слов, художник-живописец в своих картинах — при помощи красок и линий, скульптор в статуях — при помощи глины, гипса, мрамора и т.п.

Для чего люди при помощи различных выразительных средств воспроизводят жизнь?

Всякий художник, воспроизводя Действительную жизнь, изображая в своем произведении тот или иной факт, то или иное событие, всегда стремится выразить свое отношение к изображаемой жизни, т.е. те чувства и мысли, которые данный факт или данное событие вызвали в нем самом. Он стремится заразить этими мыслями и чувствами других людей. Он хочет, чтобы и другие люди испытывали те же чувства, что и он, поняли бы данное явление жизни так же, как понял он сам.

Таким образом, художник через свое произведение искусства может повлиять в ту или иную сторону на сознание людей. Вызываемые же этим влиянием перемены в сознании людей отражаются в той или иной степени и на жизнедеятельности этих людей. Следовательно, в конечном итоге искусство не только воспроизводит жизнь, но косвенно и воздействует на жизнь в определенном направлении, так как «... всякая идеологическая надстройка, выражая сознание общественного человека, определяемое экономическим базисом, имеет своим назначением укреплять, упрочивать этот последний, а так как он собой обуславливает

*Здесь в основном приведена, в несколько сокращенном виде, вводная статья из брошюры Б. Захава и К. Миронова «Работа режиссера». Изд. «Крестьянская газета», 1935 г.

весь общественный организм, то, следовательно, укреплять и упрочивать косвенно всю данную общественную систему». (К. Маркс. «К критике политэкономии»).

Общественная система Советского Союза — социалистическая, воздвигнутая на основе великих учений Маркса — Энгельса — Ленина — Сталина, поэтому и советское искусство — искусстве социалистического реализма, стремящееся глубоко и правдиво отображать жизнь, — призвано укреплять именно эту систему, призвано способствовать формированию и совершенствованию нового человека, человека социалистического общества.

Деятельность человека направленная на то, чтобы средствами искусства воспроизводить жизнь и воздействовать на нее называется художественно-творческой. Результатом художественно-творческой деятельности являются произведения искусства (повесть, картина, статуя, музыкальное произведение, спектакль и т. д.). Тот, кто создал данное произведение искусства, называется его автором. Автором пьесы является драматург, автором картины — художник-живописец, автором статуи — скульптор и т. д. Но является ли какое либо отдельное лицо автором произведения театрального искусства, т. е. автором спектакля?

Театр — искусство коллективное и объединяющее ряд искусств.

Мы знаем, что в художественно-творческой работе театра, а следовательно в создании спектакля, участвуют и писатель, написавший пьесу (драматург), и художник, создавший декорацию, и музыкант, написавший музыку, и актеры, играющие отдельные роли, и режиссер, руководящий творческой работой всех остальных участников общего дела. Каждый, несомненно, является автором той части работы, которую он выполняет, но ни один из участников общей работы не является автором спектакля в целом. Автор спектакля являются все вместе и не один в отдельности. Спектакль — это объединение, синтез творческой работы многих работников искусства. Настоящим автором спектакля является коллектив. Это первое, что необходимо усвоить. Театр — искусство коллективное.

Но что же такое коллектив? Коллективом мы называем, не всякое собрание людей. Коллектив — это такое собрание людей, в котором все объединены общими для всех целями и задачами.

Разумеется, деятельность различных членов коллектива не может быть равноценной. Один в общее дело вкладывает больше, другой меньше. Обязанности одного являются более сложными и ответственными, чем обязанности другого. Но тем не менее каждый в пределах своих обязанностей и в меру своих способностей осуществляет работу, направленную к одной общей для всех цели.

Если этой общей для всех цели нет, то нет коллектива, а раз нет коллектива, невозможно создание полноценного спектакля. А общей целью в искусстве, как мы уже установили, может быть одно: воздействие на людей (а через людей — на жизнь) в определенном направлении. Руководитель обязан указать пути (методы) достижения поставленной цели. Этими методами должны овладеть все участники общей работы.

Так в процессе работы постепенно складывается настоящий театральный коллектив, т.е. собрание людей, объединенных, во-первых, общими общественно-политическими устремлениями, и, во-вторых, единым: для всех пониманием законов театрального искусства, единым творческим методом.

Актер — главное в театре

В театре непосредственно воздействуют на зрителя, вступают с ним в живую связь только актеры. Все остальные участники спектакля (драматург, художник, режиссер) воздействуют на зрителя не непосредственно, а только через актера. Актер, является посредником между зрителем и всеми участниками творческой работы по созданию спектакля.

Слова, написанные драматургом, не прозвучат на сцене как следует, не подействуют на зрителя, если актер не наполнит их жизнью. Актер может спасти и может погубить автора пьесы. Он может развить, дополнить и донести до зрителя замысел автора, его мысли. Но он может также и исказить

автора, изуродовать его мысли, его образы, извратить, испортить пьесу, лишить ее всякого смысла. На актере лежит огромная ответственность. От него зависит, дойдет ли до зрителя то, что создано автором пьесы — драматургом.

Актерское творчество

Главная особенность актерского творчества, его своеобразная природа заключается в том, что выразительные средства (материал), которыми пользуется актер в своей работе, находятся не вне его, как в других искусствах (у художника — краски, у музыканта — звуки, у скульптора — мрамор, глина), а в нем самом. Актер сам является для себя материалом. Он одновременно и творец и материал. Чтобы понять эту кажущуюся двойственность, мы прежде всего установим, в чем собственно, заключается сценическая игра актера.

Сущность сценической игры заключается в том, что актер создает сценический образ, воспроизводя на сцене различные действия, различные поступки человека.

Поведение человека в жизни, всякий акт человеческого, поведения происходит следующим образом:

1) на организм человека воздействует внешняя среда (часть окружающей действительности); 2) в результате этого воздействия в сознании человека возникают те или иные мысли и чувства; 3) в результате возникновения этих мыслей и чувств человек совершает тот или иной поступок.

Возьмем для ясности какой-нибудь пример.

Человек переходит через железнодорожное полотно, но, увидев приближающийся поезд, останавливается или ускоряет шаги.

То, что глаза человека увидели приближающийся поезд, это воздействие части окружающей действительности на человека.

В результате этого в сознании человека возникает мысль об опасности и он принимает меры предосторожности, т.е. останавливается переждать или ускоряет шаги, чтобы успеть перейти дорогу до прохода поезда.

То, что человек шел, увидел поезд и остановился переждать, — это внешняя сторона действия, человека. То же,

что в сознании человека возникла мысль об опасности, — это внутренняя сторона того же действия.

Не увидел бы человек поезда, у него не возникла бы мысль об опасности. А если бы у него не возникла эта мысль (если бы, например, поезд был очень далеко), то он не стал бы принимать мер предосторожности и не остановился бы.

Мы видим, что одно от другого оторвано быть не может, что внешняя и внутренняя стороны составляют вместе единое целое — действие человека.

Это относится, не только к каждому отдельному действию, но и ко всему поведению человека. Поэтому и театр должен показывать поведение каждого образа во всей его полноте, раскрывая одновременно и внутреннее и внешнее.

Актер, изображая на сцене тот или иной образ, показывая его во всей полноте, т.е. и внешнюю и внутреннюю стороны его поведения, является, как мы уже указали, одновременно и творцом изображаемого образа и материалом для изображения.

Тело актера является материалом для воспроизведения внешней стороны действий того образа, который показывает актер на сцене.

Психика актера (сознание, разум) является материалом, воспроизводящим внутреннюю сторону того же Действия.

Вернемся к нашему примеру с поездом.

Предположим, что актеру нужно воспроизвести на сцене действие (поведение) человека, переходящего железнодорожную линию.

Тело актера должно воспроизвести внешнюю сторону действия, т.е. идти, увидеть проходящий поезд и остановиться. Сознание актера должно воспроизвести внутреннюю сторону поведения. В сознании актера должна возникнуть мысль об опасности. Если в сознании актера не возникнет этой мысли, он не сможет остановиться так, как это в подобных случаях бывает в жизни. Без внутреннего невозможно внешнее.

Значит, и тело актера и его психика (сознание) участвуют в воспроизведении действий образа. И тело, и сознание актера, так сказать, принадлежат образу.

Однако, они принадлежат не только образу: они принадлежат также и актеру-творцу, потому что актер не только воспроизводит действия образа, но, кроме того, еще выполняет целый ряд требований сценического мастерства: он не забывает о том, что находится на сцене и что на него смотрит публика.

Таким образом, и психика актера и его тело, которые представляют вместе одно целое и не могут быть отделены друг от друга, принадлежат одновременно и актеру-творцу и актеру-образу.

В этом заключается двойственная природа сценической игры...»

Второй особенностью актерского творчества является то, что завершение творческого процесса артиста протекает непосредственно перед зрителем, т.е. перед тем, для кого это творчество предназначается.

Если мы посмотрим, как проходит творческий процесс у художников других отраслей искусства: композитора, живописца, скульптора, поэта и т.д., — то мы увидим, что они творят каждый наедине с самим собой, и лишь когда закончен процесс творчества (готова картина, написана музыка и т.п.), их произведение делается доступным для восприятия их другими людьми. Здесь нет одновременного процесса: восприятия и творчества. Воспринимающий непосредственно не влияет на художника в то время, когда тот творит.

Другое дело — творчество любого артиста (актера драмы, оперы, чтеца, певца, музыканта и т.п.), исполняющего какое-либо произведение искусства перед зрителями. Тут неизбежно происходит непосредственное взаимодействие — актера и зрителя.

Присутствие зрителя вызывает в актере совершенно особое внутреннее состояние. Это ощущение зрителя либо мешает творчеству актера, либо помогает, но во всяком случае, так или иначе отражается в психике актера. Это влияние зрителя на творчество актера настолько существенно и специфично для всей сценической деятельности актера, что значительная часть курса обучения, в сущности, и посвящается воспитанию в молодом актере правильного

творческого самочувствия в момент его нахождения перед зрителем.

Третьей особенностью творчества актера можно считать мимолетность, неповторимость его искусства (т.е. его игры). В самом деле: кончился спектакль, закрылся занавес и... ничего нет. Остался лишь след воспоминаний у смотревших спектакль. Больше такой именно игры, в абсолютной точности, никогда не повторится... Завтра будет хоть и то же, да не совсем то, что было сегодня. В каких-то, может быть очень мелких деталях, но будет разница между сегодняшней игрой актера и вчерашней.

Между тем, картину художника мы можем и сегодня и завтра увидеть такой же, какой она была вчера; произведение композитора, записанное в нотных знаках, статуя скульптора, стихи поэта, роман писателя остаются такими же и живут века. Даже больше — они бессмертны.

Эта мимолетность, недолговечность живого* актерского творчества обязывает актера, более чем какого-либо другого художника, заботиться о том, чтобы в те недолгие часы, куда длится его творчество, было налицо подлинное художественное произведение его искусства; ибо повторить, переделать, вернуть то, что уже было сделано, нельзя.

Об актерских данных

Смысл искусства актера заключается в том, чтобы своей игрой *воздействовать* в определенном направлении на зрителей, воспринимающих его искусство. Назначение искусства актера, следовательно, ничем не отличается от назначения, любого искусства вообще.

Актер, создавая образ, показывая со сцены ту или иную жизнь, тех или иных людей, только тогда сможет понастоящему воздействовать своей игрой, если эта игра найдет отклик в чувствах и мыслях зрителя.

Для того, чтобы это воздействие произошло, актер должен обладать целым рядом таких качеств, отсутствие которых делает бесполезным самый факт творчества актера.

* Под выражением «живого» подразумевается игра актера, протекающая непосредственно перед зрителем, в противовес творчеству актера в кино.

Поскольку актер призван отображать на сцене человеческую жизнь во всех ее сложных и противоречивых проявлениях, он должен уметь эту жизнь воспроизводить верно, отображать ее *правдиво*. Под правдивостью вовсе не следует понимать бездушно холодное копирование жизни, «беспристрастное» списывание с натуры. Напротив, театр, сцена дают прекрасные возможности для создания ярчайших художественно-обобщенных образов, вскрывающих наиболее типичные, наиболее интересные явления жизни. Но эти обобщенные явления жизни должны быть переданы верно, т. е. правдиво по существу.

Таким, образом, чувство правды — первое необходимое качество в актере. Для этого актер должен знать и *правильно понимать* жизнь.

Второе, что необходимо для того, чтобы воздействовать на зрителя, это — *убедительность*, искренность актерской игры. Убедительной же можно считать лишь такую игру, которая заставляет зрителя, знающего, что перед ним *разыгрывается* художественный *вымысел*, а не протекает подлинная жизнь, тем не менее, относиться к тому, что происходит на сцене так, как будто это настоящая жизнь. Зритель должен иметь возможность относиться к сценической «неправде», как к жизненной правде. А для этого в первую очередь сам актер должен уметь убедительно «жить» на сцене, в качестве образа. Игра его должна быть настолько *искренней*, чтобы зритель почти совсем забыл, что это «игра».

Все упомянутые качества поддаются развитию и тренировке путем соответствующих упражнений. Но кое-что необходимо иметь актеру и от природы. Ведь не каждый человек предрасположен к сценическому искусству, так же как не каждый склонен к музыке, пению, рисованию и другим видам творчества.

К числу необходимых от природы особенностей надо отнести свойство, которое называется актерской *заразительностью*. Это особая природная способность человека воздействовать на других людей непосредственно своим личным, обаянием, индивидуальными свойствами своей натуры, своими чувствами, своим юмором и т.п. Нередко, например, происходит такое явление: некто, выслушав

какой-нибудь рассказ и будучи от него в восторге, пытается затем пересказать его другим; но по мере того, как он рассказывает, ему начинает казаться, что в рассказе нет «ничего особенного». И он сам, и слушатели удивляются, что же здесь могло ему понравиться. Оказывается все дело не в рассказе, а в рассказчике. Когда рассказывал «А» — было интересно, а когда пересказывает «Б» — скучно слушать. Вот эти особые личные неповторимые свойства заразительности и отличают натуру, от природы предрасположенную к актерскому искусству, от людей, не обладающих природными данными для актерской деятельности.

Далее: для того, чтобы быть хорошим актером, необходимо еще иметь соответствующие *внешние выразительные средства*: звучный и гибкий голос, отсутствие неисправимых речевых недостатков, нормально развитое тело. Все эти выразительные средства поддаются развитию, шлифовке, отделке.

Если говорить об «идеальном» актерском материале, то можно упомянуть о целом ряде качеств, которыми должен обладать этот, может быть, никогда неосуществимый «идеал» актера.

Актер должен обладать чувством меры, чувством юмора, чувством ритма, иметь художественный вкус, хорошо развитый темперамент, непосредственность; иметь звучный и гибкий голос, ясную и отчетливую речь, подвижность и гибкость тела и лица, быть пластичным и музыкальным.

Актер должен обладать хорошей памятью, богатой фантазией, находчивостью, наблюдательностью, настойчивостью, терпением и работоспособностью.

Актер должен любить свою социалистическую родину, понимать окружающую жизнь и уметь в ней разобраться, т.е. быть политически развитым.

Задачи театрального воспитания актера

Задача театральной школы и всякого театрального педагога состоит *в раскрытии и развитии творческой индивидуальности каждого ученика.*

По линии развития внутренних качеств молодого актера сценическое воспитание должно на первых порах быть направлено на следующее: 1) развитие художественного

вкуса; 2) чувства художественной правды; 3) чувства меры; 4) искренности и простоты; 5) сценической убедительности. В целом же школа должна помочь учащемуся понять, в чем состоит правильное творческое самочувствие актера, самочувствие, способствующее максимальному выявлению его творческих возможностей. Школа должна научить учащегося быстро и легко вызывать в себе это творческое самочувствие. В дальнейшем школа должна подготовить учащегося к самостоятельной работе над сценическим образом. При этом опять-таки ни на минуту нельзя забывать о задаче раскрытия в учащемся его собственных творческих возможностей.

Следующим этапом должно быть воспитание в учащемся способности подчинять себя законам сценической выразительности. Итогом предварительной подготовки должно быть практическое знакомство молодого актера с методом работы над ролью с целью создания законченного сценического образа.

Следует ли отсюда вывод, что лица, прошедшие этот курс, обязательно станут большими, законченными артистами? Нет, не следует. *Создать* талант никакое воспитание не может, но откопать, *обнаружить* талант — да. Расчислить ему дорогу, указать правильный путь, отшлифовать, уберечь от уклонений, от ошибок с тем, чтобы из ученика, обладающего и небольшим дарованием, приготовить полезного, сценически грамотного, знающего свое дело актера, этого, путем правильного и систематического обучения, можно и нужно добиваться.

«Внутренняя» и «внешняя» техника актера

Необходимо здесь пояснить, что разделение техники актера на «внутреннюю» и «внешнюю» не следует понимать, как отрыв одной части органического целого от другой. В приведенном выше примере Б. Захава и К. Миронова (о человеке, переходящем железнодорожный путь) достаточно ясно говорилось о взаимозависимости внутреннего и внешнего.

Тем не менее, такое условное разделение мы приводим умышленно с чисто педагогической целью. А именно: практика показывает, что чрезмерная забота (в начале

подготовки исполнителя) о внешней выразительности неизбежно влечет за собой увлечение формой ради самой формы. Исполнитель, чувствуя, что внешне изобразить что-либо гораздо легче, чем найти в себе требуемое внутреннее состояние, охотно прячет за это внешнее свою внутреннюю творческую пустоту и беспомощность. Он начинает нарочито «показывать», «позировать», «наигрывать», пользуясь тем, что невзыскательные зрители или педагоги довольствуются лишь тем, что через внешнюю форму игры такого актера понимают то, что он «изображает». Подобным образом можно навсегда лишить исполнителя возможности почувствовать, в чем заключается подлинное творчество актера, подлинное искусство живой, искренней, заражающей игры. Вот почему в начале обучения мы склонны вовсе не упоминать о необходимости быть сценичным, выразительным, «доходчивым» и т. д.

Нашеразделение на «внешнюю технику» и «внутреннюю» означает лишь то, что *вначале мы хотим главное внимание уделить воспитанию внутренних актерских качеств**.¹

При прохождении же раздела так называемой «внешней техники» мы *специально уделяем внимание отделке формы*, ни на секунду при этом не отрывая формальных требований от задачи раскрытия сущности, постоянно помня о том, что только внутренне оправданная форма бывает живой и убедительной.

Задачи I курса обучения

Все упражнения I курса имеют своей целью подготовить внутренний, психический аппарат учащегося для будущей творческой работы на сцене. Заставить служить себе этот аппарат, подчинить его работу своей воле, добиться того, чтобы по первому зову являлось творческое состояние, без наличия которого истинное творчество невозможно, — таковы задачи I курса.

Творчество актера имеет свои особенности, свои законы. Их мы и будем практически познавать при прохождении

* Эти качества, разумеется, проявляются внешне (иначе их нельзя заметить), но мы не делаем к этим внешним выявлениям никаких поправок на выразительность и театральную яркость.

первого курса. Предварительно следует вкратце напомнить о том, что такое вообще творчество.

Творчество есть *деятельность, направленная к созиданию чего-либо нового, до сих пор не существовавшего.*

Возьмем для примера какой-либо предмет, допустим, стол. Человек, впервые создавший данный тип стола, работал творчески, но дальнейшее изготовление столов по данному образцу проходит уже механическим, или ремесленным путем. Появился штамп, с помощью которого идет дальнейшая фабрикация.

Творчество всегда обуславливает появление новой комбинации из ранее известных элементов; именно комбинации, так как элементы, из которых слагается предмет творчества, художник всегда находит в готовом виде. Даже самые фантастические, нереальные предметы творческого воображения состоят из ранее известных человеку элементов; скажем, такое фантастическое существо, как русалка, сложилось в воображении людей из комбинации всем известных явлений: женщины и рыбы.

Таким образом, *творчество есть созидание новых комбинаций из ранее известных элементов, в целом образующих единство.* Естественно, что чем больше запаса знаний и впечатлений у творящего лица, тем многограннее, полнее и богаче продукт его творчества.

Создание творческой атмосферы

Творческий процесс, долженствующий в результате дать ощущение радости, зачастую протекает мучительно: обостряются такие чувства, как страх, смущение, неудовлетворенность, раздражительность, обидчивость, нетерпение и т.п.; малейшее постороннее делу явление может выбить актера из творческого состояния, в особенности в начале работы. Поэтому необходимо с самого начала добиваться создания в коллективе такой атмосферы, которая способствует возникновению творческого состояния. Сюда относятся:

1. Элементарный порядок и тишина (чтобы легче было сосредоточиться на задании).

2. Отсутствие случайных лиц, посторонних разговоров, хождений, отвлекающих внимание и т.п. (желательно наличие отдельной непроходной комнаты для занятий).