Библиотечка «В помощь художественной самодеятельности»

**З. Я. КОРОГОДСКИЙ**

**ПЕРВЫЙ ГОД**

**НАЧАЛО**

Издательство «Советская Россия» Москва — 1973

От автора

Каждый, кто связан с театральной педагогикой, знает какое значение в процессе обучения актеров имеет первый год. Это своеобразный фун­дамент театральной школы.

Создание роли, спектакля, что является конечной целью обучения, возможно только, если будущий артист получит верные основы в школе. Школа не учит хорошо играть, хорошо ставить спектакли. Мы учим верно играть, верно строить сценическую жизнь. Школа — это обучение гра­мотности. Основы этой грамотности закладываются именно в первый год.

В данной книге делается попытка по возможности подробно изложить опыт педагогической работы на одном из актерских курсов театрального вуза.

Существует много статей, книг, освещающих этот педагогический этап. Данная работа только еще одна попытка дополнить картину слож­ного, основополагающего периода в театральном образовании.

Автор понимает, что невозможно исчерпывающе зафиксировать процесс обучения, передать все оттенки воспитательной работы на уроке «вне его, учесть своеобразие класса и индивидуальности каждого ученика. Конечно, эта работа — частный опыт, но, может быть, он внесет какую-то крупицу в общее педагогическое дело. Каждый педагог, при общих зако­номерностях, ведет курс по-своему. Но обмен опытом необходим, чтобы совершенствовать методику воспитания артиста.

Сегодня самодеятельный театр активно пользуется опытом профессионального обучения, методикой театральной школы. Думается, что дан­ная работа будет полезна руководителям народных театров, при которых всегда существуют молодежные студни, где в той или иной степени повто­ряется общетеатральный педагогический процесс, а также участникам театральной самодеятельности.

Работа руководителя большого или даже маленького театрального коллектива — это не только организация выступления, постановка спек­такля. На пути к этому руководитель волей-неволей тренирует у самодея­тельных исполнителей те или иные навыки. Любое публичное выступление потребует от исполнителя определенной выразительности, самообладания, смелости, даже простого умения ходить по сцене, внятно говорить, осмыс­ленно и естественно вести себя. На первый взгляд может показаться, что этим элементарным умением наделен каждый, кому доставляет радость сценическое выступление. И, несомненно, есть люди, от природы одарен­ные органикой и выразительностью сценического существования. Но теат­ральная самодеятельность — это тысячи и тысячи — и маленький школь­ный драмкружок, и внушительный заводской театральный коллектив, сель­ская агитбригада и народный театр, вступающий по уровню в спор с про­фессиональным.

Сегодня эта огромная армия влюбленных в театр составляет серьезную силу социалистической культуры. Потому так важно расширять и углублять специфическое просвещение среди тех, кто серьезно увлечен теат­ральной самодеятельностью. От возможностей самодеятельного театра освоить и применить опыт профессиональной театральной школы — источника общетеатральной культуры в наши дни зависит уровень самого массового, воистину общенародного, творчества.

В данной книге три части. В первой мы останавливаемся на самых важных теоретических проблемах, от верного решения которых зависит результат обучения.

Во второй части выборочно излагается серия основных уроков пер­вого полугодия обучения (второе полугодие будет освещено в следующем выпуске: «Первый год. Продолжение»), Конечно, в методической работе 5-часовое занятие невозможно описать в полном объеме со всеми отступ­лениями, передать то, что составляет главное в общении учителя с учени­ками,— живую интонацию диалога, личность учителя и ученика, свое­образие атмосферы (самое тонкое и самое сильное средство воспитатель­ного процесса), достоинства, недостатки в работе учеников и их показов. Поэтому в описании уроков сделаны те основные акценты, которые важны для данного педагогического опыта.

Автор попытался последовательно пересказать уроки, в которых все-таки главное не то, что говорит учитель, а то, что делают ученики, и что как раз почти не поддается описанию. Поэтому уроки иногда выглядят как эскизный набросок, Зарисовка, отдельный эпизод и требуют активной позиции читателя, его «соучастия» в работе.

Третья часть книги собрана из «документов» учебного процесса — своеобразных свидетельств учащихся. В своих дневниковых записях и других работах они рассказывают не столько об уроках, сколько о том, что делается вокруг них.

Нам хотелось, чтобы из цитат различных творческих заданий, своеоб­разных «документальных» свидетельств учебного процесса сложилось представление о характере взаимоотношений педагогов и учащихся, о жиз­ни на курсе, об атмосфере на уроке и вокруг него. Учеба только на уроках не может обеспечить решение тонкой и трудной задачи — воспитания твор­ческой личности. Мы придаем особое значение жизни класса вне урока, различным письменным заданиям, творческим играм, встречам, экскурсиям, собраниям, обсуждениям и культпоходам — всему тому, что составляет вместе с уроком неделимый тренировочный режим, своеобразный творче­ский климат, атмосферу студийности.

В театральном образовании урок только контрольно-установочная встреча педагога с учениками. «Развитие и образование ни одному чело­веку не могут быть даны или сообщены. Всякий, кто желает к ним при­общиться, должен достигнуть этого собственной деятельностью, собствен­ными силами, собственным напряжением. Извне он может получить только возбуждение... Поэтому самодеятельность — средство и одновременно ре­зультат образования!»—писал в XIX веке немецкий педагог А. Дистервег. А в XX Ромен Роллан говорил: «...В искусстве ценен только такой труд, который развивает у художника способность видеть, чувствовать, хотеть и выполнять свою работу самостоятельно».

В наше время В. А. Сухомлинский, педагог удивительного таланта, утверждал: «Интеллектуальное воспитание — одна из тех сфер духовной жизни, где воздействие воспитателя органически сливается с самовоспи­танием. Воспитание воли начинается с мысленной постановки цели перед самим собой, сосредоточения умственных сил осмысления и самоконтроля».

Научить будущего артиста самостоятельной работе над собой и над ролью, разбудить потребность к постоянному «себяделанию» — совершен­ствовать, т. е. воспитать навыки к «самодеятельности», способствовать раскрепощению художественной личности и природы будущего артиста — сложные и увлекательные задачи первого года обучения. О нем и пойдет речь.

**Часть первая**

**ТЕОРИЯ**

Самое важное. Основные направления

**САМОЕ ВАЖНОЕ**

За многие годы педагогической работы я убедился, что главное в обучении будущего актера — не разорвать на от­дельные тренировочные упражнения единый и неделимый учебный процесс. Сегодня тренируем «внимание», завтра «воображение» — самый распространенный способ работы. Понять тезис о неделимости процесса просто, а почувствовать его довольно трудно и ученикам и учителю.

В годы учебы ученик должен овладеть закономерностями органического существования, учась у природы, у жизни. А ведь в жизни «воображение» и «внимание», «действие» и «свобода» выступают не врозь, а заодно, да так, что одно без другого невозможно. Если попробовать разделить поведе­ние человека на самые малые действия, то и в самом малом можно обнаружить всю сложную сумму мотивов, условий и причин. Поэтому с первого же урока, как это ни парадок­сально, необходимо давать все, что составляет на сцене про­цесс живого человеческого поведения.

Увидеть, что без «внимания» и «свободы», «воображения» и «веры» невозможно «действие», ученику трудно по многим причинам. Эту зависимость надо осознать. От этого рацио­нального анализа на первых порах (довольно продолжитель­но, где-то до конца первого полугодия, когда успевает окрепнуть чувство целого) мы уберегаем ученика. Эмоцио­нальный опыт неделимого процесса существования на сцене — это то необходимое качество, без которого невозможно сво­бодное проявление творческой природы артиста. И только приобретя этот опыт, будущий артист способен выделить составные элементы, чтобы сознательно, то есть профессио­нально ими пользоваться.

К. С. Станиславский мечтал о таком процессе обучения, когда пьеса лежит в начале и в основе тренинга. Конечная цель тренировочных упражнений — научиться играть роль. Пьеса, роль — сильный эмоциональный стимул, и пусть он будет в начале пути.

Эта педагогическая мечта К. С. Станиславского подтверж­дает необходимость целостного эмоционального воспитания. Вы пришли играть Ромео, Яго, Катерину, Хлестакова — по­жалуйста, играйте. Не можете? Почему? И тогда возникает потребность понять частности, осознать логику, постичь при­чину и следствие, освоить творческий процесс во всей его последовательности.

А как же быть с учением К. С. Станиславского, изло­женным в «Работе актера над собой»? Ведь он описал про­цесс от частного к целому. Сначала — «внимание», «свобо­да», «воображение», а уж потом — «жизнь человеческого духа».

Главное у Станиславского не порядок изложения (который, впрочем, условен и требует перестановки, если быть верным не букве, а духу «системы»), главное — общие идеи. «Систе­ма», изложенная в 20-х годах, была бы им изложена иначе в 30-х, а тем более — сегодня. Эта точка зрения автора этих строк обоснована многими материалами из трудов Констан­тина Сергеевича. «Система» — не два тома, где изложены ее основные положения, а все литературное и практическое наследие Станиславского. Робость перед величием гениаль­ного учителя многим мешает увидеть действительный смысл учения. Она останавливает творческое отношение к истине, искажает ее, не укрепляет, а подрывает авторитет учителя, который учил не схоластически, а творчески подходить к «системе».

«Истина страстей» — искомое в искусстве театра. И путь к вдохновению не механический, разорванный и раздроблен­ный, а живой, эмоциональный, без чего умирает, задыхается, гаснет творческая природа. Стихия чувств — волнение, ра­дость, горе, муки — должна наполнять учебный процесс. Мы, загипнотизированные запретом «чувство играть нельзя», забы­ваем, что нельзя играть без чувства. Необходимо развивать эмоциональную природу артиста, чувственные возможности художника. Мы должны натренировать актерскую возбуди­мость. «Истина страстей» — искомое!

Теперь уже стала шаблонной фраза «чувство рождается через действие». И мы часто на уроках, на репетициях слы­шим это, увы, не магическое заклинание — «действуйте!».

Сколько бы мы ни настаивали на действии, ученик, артист от нашей настойчивости действовать не начнет. Необходимо воспитать возможности и потребность к действию в сцени­ческих обстоятельствах.

Здесь мы подходим к главному. «Действие» — как элемент актерской школы переживания — должно быть заложено в каждом педагогическом шаге. Верность действию способст­вует цельности и неделимости учебного процесса.

Трудность нашего дела заключается в том, что общность профессиональных слов — еще не общность творческого язы­ка. Мне не приходилось встречать театральных педагогов, которые бы не клялись в верности «системе» и не были бы уверены, что именно они-то ее и преподают. Но дело в том, что термины у нас одни, а стоит за ними разное. «Действия» мы требуем все, а вот то, что оно подчас изображается, не ви­дим или не чувствуем.

Но чувство подлинного действия еще не гарантирует цельности учебного процесса. За годы педагогической прак­тики мне пришлось удостовериться, что часто грамотный, старательный, даже чуткий педагог не добивается нужного эффекта. Все на его уроках верно, а ученики скучают, и ра­достный процесс постижения любимой профессии течет уныло, сухо, изнурительно. Педагогический педантизм оборачивается начетничеством, угнетающим пуризмом, который изматывает артиста, а тем более ученика. Конечно, педагог актерского мастерства не затейник, он не обязан развлекать учеников (и так уж стало нормой ученическое и актерское иждивен­ство), но он не имеет права быть скучным.

Педагог должен быть заразительным. Эмоциональная атмосфера цементирует процесс учебы. Познание действенной природы поведения идет через чувство. Верность действию, чувство действия, заразительность гарантируют цельность педагогического процесса.

Вернемся к условиям цельности и неделимости учебного процесса.

Педагогическая воля прежде всего должна проявляться в последовательности каждого шага в классе и вне его, в суж­дениях, требованиях, отношениях, в большом и малом. И если учитель не последователен, ему не обеспечить целостный педагогический процесс.

Найти связь, преемственность, зависимость отдельных частных задач тренинга, его направленность к пьесе, к роли и означает—обеспечить цельность и неделимость органиче­ского процесса.

Первые тренировочные упражнения и работа над ролью будут единым, общим процессом обучения тогда, когда одно невозможно без другого. Чтобы преодолеть пропасть между тренингом и работой- над ролью, необходимо тренинг вести по законам работы над ролью, а работу над ролью вести по всем правилам тренинга. И не должно быть «благословенной» границы, когда ученик воскликнул бы: «Слава богу, мы начали нормальную работу — теперь мы будем играть!».

Мне вспоминается диалог с одним из моих учеников на выпускном вечере:

— Почему так интересно учиться два первых года?

— Вы просто забыли, что и потом мы занимались тем же.

— Тем же, да не с тем чувством... Что-то уходит.

— Наверное, свежесть. И потом, я думаю, взрослея, вы теряли веру и в себя и в те «пустяки», которыми занимались в первые годы. Гаммы нужны и зрелому мастеру, а вы с воз­растом начинаете стесняться «детства»,

— Вначале все было радостной, обещающей игрой.

— А что мешает пронести это через всю жизнь? Я только в этом вижу спасение.

Мне вспомнился этот диалог не дословно, но смысл его был таков. Я думаю, что самое трудное в работе с ученика­ми— это пронести через все годы учебы наивную, радостную веру в могучую силу тренинга, который должен сопровождать артиста всю жизнь, на какую бы высоту признания он ни взле­тел. Воспитать потребность в ежедневном тренинге трудно, но необходимо и возможно, если годы учебы не противопоста­вят тренировочные упражнения работе над ролью. Только условно и только в теории можно разделить неделимый твор­ческий процесс, который должен соответствовать живой при­роде творца.

Природа творца при всей исключительности подчиняется общим законам жизни. Уберечь индивидуальность от стереоти­па, заставить ее без насилия творить по законам жизни, обра­зовать чувство и сознание именно этой индивидуальности — самая тонкая и единственная педагогическая цель.

**ОСНОВНЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ**

*Мастеровой не может не работать,  
 Он упускает тайну ремесла.*

И. Снегова

Учебно-воспитательный процесс, о котором мы рассказы­ваем в этой книге, идет по трем основным направлениям:

1. Воспитание личности, способной к сознательному, си­стематическому творческому труду, к самостоятельной работе над ролью, т. е. воспитание творца.
2. Воспитание внутренней психотехники актера — основ­ных элементов актерского творчества.

III. Воспитание внешней техники актера, т. е. транслирую­щих средств.

Эти направления тесно связаны между собой, и методи­ческие приемы, решающие задачи воспитания, так или иначе переплетаются друг с другом.

Воспринять школу сможет только тот, кто сознательно, настойчиво и упорно будет развивать себя во всех трех на­правлениях.

Результат воспитания — «воспроизводство» зависит от -да­рования, помноженного на трудоспособность и подлинную страсть к профессии.

**Воспитание личности**

Воспитание творческой натуры начинается с воспитания гражданского чувства. Оно пронизывает весь процесс обуче­ния, с первого до последнего дня на уроках мастерства, во внеклассной работе. И конечно, прежде всего через конк­ретный творческий материал — учебный репертуар, а не толь­ко в беседах и обсуждениях.

Гражданское воспитание не мыслимо без воспитания требовательности к себе и товарищу, трудолюбия и патрио­тизма — именно эти качества прежде всего способствуют становлению гражданской позиции — высшего критерия нрав­ственной личности.

Подлинное гражданское воспитание личности возможно только при истинной, человеческой верности учащегося само­му себе, искренности с педагогами и товарищами.

Человеческий дар оставаться верным самому себе выше актерского дара к перевоплощению, так как перевоплощение возможно только на основе верности себе.

*Кто служит не себе, а людям,*

*Тот должен быть всегда самим собой.*

Помочь познать себя, открыть природу каждого, так как истинное в актере всегда индивидуально, подкараулить и по­казать, каким бывает ученик наедине с самим собой, к этому устремлены усилия педагогов — «каждый человек есть все­ленная, которая с ним родилась и с ним умирает: под каждым надгробным камнем погребена целая всемирная история» (Гейне). Актер и в учебе и в театре побеждает в первую очередь верностью самому себе.

Надо, чтобы каждый учащийся стремился понять себя, вернуться к себе, создать себя. С первых дней обучения начинается борьба за верность самому себе — процесс себятворчества. На первом этапе в этой работе определяющими являются:

1) работа на уроках мастерства для себя. Тренинг — это самовоспитание, а не демонстрация достижений.

2) Двусторонняя (педагог — студент) откровенность. За­воевание истинной и абсолютной откровенности и прямоты начинается с педагога, с его умения понять студента. Какими средствами этого добиться? Наверно, это целая наука, но со­вершенно ясно, чем искренней учитель, чем он смелей откры­вает себя ученику, тем скорей ученик доверится ему и тем скорей раскроется дарование ученика. Отсюда основной прин­цип взаимоотношений — доверие, естественность, правдивость.

Способными должны быть и ученик и учитель. Если мы ищем одаренного ученика, то он надеется, уповает на способ­ного учителя. Мы как бы заключаем негласное соглашение: вы у нас самые талантливые ученики (недаром мы вас пред­почли многим), а мы у вас самые лучшие педагоги. Это соглашение обязывает обе стороны. Способность учить и учиться в равной степени относится и к воспитаннику и к на­ставнику. Мы предъявляем строгие требования к ученикам, но еще большие они предъявляют к педагогам. Они, естественно, хотят, чтобы мы были на высоте во всех отношениях. Личный пример учителя — самое сильное средство влияния на учени­ка. Может быть, в этом наибольшая трудность педагогической профессии.

Характерна «диаграмма» чувств ученика к педагогу. На первых порах — уважение окрашено влюбленностью, обо­жанием, даже восторгом. Со временем остается в лучшем случае уважение, а на выпуске и оно слабеет. Среда многому «учит», подтачивает незыблемость учительского авторитета. Однако секрет этой динамики не в том, что ученик становится независимым, это естественно и необходимо, а в том, что по мере роста самосознания ученика слабеет сила нашего личного примера или просто дискредитируется, чаще всего нами же. Думается, это происходит прежде всего из-за того, что требования к ученику у педагогов выше требований к себе. Учитель часто не умеет или не считает нужным объяснять свои поступки, а это делать необходимо: то, что ему кажется спра­ведливым и верным в своём поведении, для ученика подчас, напротив, несправедливо и неверно.

Учитель не умирает в ученике, а оживает, как бы продлевая свой век. Тем более что любимому учителю всегда подражают. И потому такое значение имеет облик наставника, его отношения с учеником! Быть учителем нелегко. Быть театральным педагогом еще труднее, вот почему необходимо за­думаться о том, какую мы готовим себе смену...

3) Особое место в процессе себятворчества занимает личный творческий дневник и творческий дневник класса (возможны самые разнообразные формы их: «Летопись», «Житие», «Час от часу», «Бортжурнал», «Бытие» и др.) Дневник — сильное средство самовоспитания.

По дневнику можно почувствовать задатки и способность к росту творческой личности, понять душевный кругозор человека. Главное требование к дневнику — анализ себя в процессе учебы и жизни курса.

Дневник воспитывает волю, повышает уровень раздумий. Требования к личному и классному дневнику общие — твор­ческая выдумка, искренность, анализ сути учебного процесса, грамотность. Но личный дневник — упражнение, требующее огромного напряжения воли, ломки себя, так как трудно пи­сать только для себя, без временных эмоций, последовательно и обстоятельно.

«Хотелось бы привыкнуть определять свой образ жизни вперед не на один день, а на год, на несколько лет, на всю жизнь даже»,— пишет в дневнике юный Л. Толстой. «Хоте­лось бы привыкнуть...», а потом эта привычка уже потреб­ность. Дневник — упражнение рекомендательное, но особенно на первом году обучения крайне необходимое. Тренинг твор­ческой воли, закалка ее, воспитание трудолюбия — может быть, самое трудное и самое необходимое в процессе обучения. Дневник — своеобразный путь человека к высшему в себе, к самопознанию, к самоконтролю, к самовоспитанию.

*Умей, умей себе приказывать,*

*Муштруй себя, а не вынянчивай.*

Воспитание творческой личности мы реализуем через мно­гие формы. Прежде всего — общественная работа на курсе. Она приучает к общественной активности и мало-помалу именно через такую деятельность воспитывается гражданское чувство. Гражданственность — дела гражданина, его жизнь на пользу общества, отчизны. Такая работа раскрывает общест­венный потенциал каждого, способность его жить для коллек­тива и в коллективе и, значит, в огромной степени определяет будущее право на профессию, так как театр — это творчество в коллективе.

Принцип самоуправления на курсе способствует развитию общественной активности и творческой самостоятельности каждого.

С самого начала занятий выбирается совет курса и староста. Староста и совет курса многие организационные и творческие вопросы решают самостоятельно, безусловно согласуя свои планы и решения с руководителем курса.

Кроме того, каждый на курсе обязательно получает действительно нужное коллективу дело (ответственные за чистоту класса, за посещаемость, за реквизит, за мебель, за «музей» курса, за дежурство, за экскурсии и культпоходы и т. д.).

Непременное условие такой работы — творческое выпол­нение заданий (элемент вымысла, воображения). Дежурный, например, помимо выполнения общепринятых обязанностей (подготовка класса к занятиям), должен предложить твор­ческий зачин урока. Причем право участия в таких зачинах получают только те, кто выполнил определенное творческое задание, данное дежурным до урока. Это задание — сочинить четверостишие, что-то сыграть, нарисовать, показать музы­кальный номер и т. д. — своеобразный творческий пропуск на занятие.

Само содержание урока, предусмотренное планом, не ме­няется, но благодаря зачину урок проходит в творческой обстановке вымысла и становится праздничным.

Совет курса работает регулярно. Круг вопросов, которые он решает, разнообразен. Вот для примера план работы, пред­ложенный советом и утвержденный руководителем курса. 1. Обсудить вопрос о мерах наказания за нарушение творче­ской дисциплины. (На курсе, как правило, применяются не общепринятые административные меры. Помимо обязатель­ного представления документа, оправдывающего пропуск любого занятия, пропустивший обязан еще дополнительно предъявить творческое оправдание: сыграть этюд, сочинить стихи, спеть песню и т. д. и т. п.) 2. Разговор о 1-м томе Сочинений К. С. Станиславского. 3. Диспут на тему: режиссер и актер. 4. Творческая встреча со старшим курсом, 5. Разговор о нравственном долге художника, 6. Конкурс на лучшие девизы года. 7. Персональные отчеты об обществен­ной работе на курсе. 8. Вечер, посвященный юбилею М. Ю. Лермонтова. 9. Вопросы дежурства и курсового дневника. 10. Ве­чер нашей песни. 11. Подготовка сюрпризов. и т. д.

В конце каждого семестра студенты выставляют друг другу оценки за общественную работу на курсе, и среди других оценок — трудоспособность и мастерство. Эти оценки имеют немаловажное значение при подведении итогов полугодия.

В гражданском воспитании, может быть, решающим и наи­более действенным является коллектив.

Создание коллектива единомышленников самый сложный вопрос в процессе обучения. И если, в той или иной степени, многие педагогические приемы могут быть использованы в других классах и мастерских, то здесь определенных реко­мендаций быть не может, так как при выборе тактических решений в этом случае следует учитывать характеры людей данного класса, уровень их развития, потребностей, средний возраст, общественный и гражданский темперамент. Но один закон, среди всех, для любого коллектива должен быть неру­шим: отношения между педагогами и учениками, между сами­ми учащимися должны быть простыми, искренними, взаимо­уважительными.

Можно выделить еще ряд моментов в формировании любо­го творческого коллектива: вера в учителя и школу; строгая, но гуманная дисциплина — ее обязательность для всех и для учителя; педагогическая последовательность во всем; воспита­ние патриотического чувства по отношению к своему классу; интересная внеклассная жизнь курса и многое другое.

Конечно, все методические приемы, связанные с воспита­нием творческой натуры, в процессе обучения решают одно­временно и задачу формирования коллектива единомышлен­ников.

По существу формирование коллектива единомышленни­ков— это вопрос формирования мировоззрения (эстетической, нравственной, гражданской позиции), на основе которого объединяется коллектив. Общность во взглядах и принципах деятельности и создает единомыслие.

Настоящий коллектив — это группа взаимодействующих индивидуальностей. Весь секрет в том, на основе чего и как осуществляется это взаимодействие. Опыт работы в этом направлении позволяет (опять-таки условно) выделить три момента: работа в классе; внеклассная жизнь; самостоятель­ная деятельность курса.

1. Работа в классе. На уроках мастерства идет разнообраз­ный тренинг, который преследует:

а) формирование норм поведения (этика в жизни и твор­честве);

б) формирование мировоззрения, художественной позиции, воспитание актера-гражданина, творца.

Первая часть этой работы (этика) имеет свои методические приемы. Наиболее конкретные из них: объявление девиза, беседы по работе К. С. Станиславского «Этика», диспуты о жизни и творчестве великих людей. Действенным приемом является обсуждение и разбор поступков студентов, нарушаю­щих творческую дисциплину, установленные нормы отноше­ний, дисциплину в коллективе.

Вторая задача осуществляется главным образом через беседы на уроках (как правило, «не планируемые», а как бы рожденные жизнью курса, — хотя безусловно педагог созна­тельно ищет возможность говорить о том или ином необхо­димом для жизни коллектива вопросе).

Вот основные темы бесед, которые должны быть проведены в течение года обучения: о гражданственности актера-творца; жизнь и художник; о личности и творческой индивидуаль­ности; о характере художника и человека; о воспитании воли; труд и талант, свобода и необходимость; о детстве, инфан­тильности и зрелости; о вкусе, о мещанстве; о культуре взаи­моотношений и поведения, об эгоизме и альтруизме.

Этот круг вопросов (далеко не полный) каждый раз возникает в связи с конкретным поводом — всегда можно найти основания, причины для возникновения той или иной беседы. Поводом может стать, например, обсуждение книг современных авторов, событийных кинофильмов, просмотрен­ных спектаклей. Кроме того, ответы на вопросы, возникающие в связи с увиденным, услышанным, прочитанным, решают все ту же задачу формирования мировоззрения.

2. Внеклассная работа. Встречи педагогов и учащихся во внеурочное время также способствуют решению задач воспитания актера-гражданина, творца, кроме того, они помо­гают в формировании коллектива. Обстановка большей (в сравнении с уроками) непринужденности позволяет педаго­гам лучше узнать учеников, подсмотреть каждого в более естественных условиях. Но эти встречи могут обернуться обратным эффектом, если они носят развлекательный, быто­вой, а не идейно-творческий характер. Необходимы только те встречи, которые продлевают творческий процесс воспитания и обучения.

В каждом коллективе это складывается по-своему.

Целесообразно посещение зоопарка, аквариума (с показом наблюдения за поведением животных), дни творческих сюр­призов — все это углубляет учебный процесс, укрепляет друж­бу класса с педагогами.

Коллектив единомышленников формируется не сразу и не легко. Все ошибки коллектива следует внимательно анализи­ровать, доискиваясь до их корня.

Например, в период работы над этюдами на курсе начинают организовываться группы (филиалы класса), в которых постоянно - работают одни и те же товарищи. Создается опасность нездоровой конкуренции между группами, и многих трудов стоит педагогам, чтобы не отменять их приказанием, а убедить, разъяснить вредность этого. Еще пример: коллектив свысока, снисходительно вел себя на встрече с другим курсом, и несмотря на то, что атмосферу пренебрежительности созда­вали 2—3 студента — обвинение было предъявлено всему коллективу, и состоялось серьезное собрание класса о скром­ности, о воспитанности, о такте.

3. Самостоятельные работы курса. В этих работах факти­чески и проявляется, как курс объединен, способен ли он на коллективное творчество.

Очень подробный и тщательный, всесторонний анализ этих работ — самый верный педагогический принцип, помогающий курсу понять удачи и просчеты, формировать позицию.

Формирование творческой личности прежде всего идет на учебном материале, через разнообразные творческие задания, развивающие потребность к самостоятельному творчеству. На протяжении всего процесса обучения, не должно быть уро­ка мастерства, к которому студент не был бы обязан выпол­нить то или иное задание. Вот перечень основных заданий семестра:

I. Десять этюдов на разные темы и разные тренировочные цели:

а) на любую домашнюю работу;

б) на три заданных слова;

в) на свободную тему;

г) молча вдвоем;

д) на тему «Первый раз в жизни»;

е) из институтской жизни;

ж) этюд, в который вошел бы музыкальный момент;

з) этюд по репродукции художника;

и) этюд на тему «Люблю и ненавижу»;

к) на оправдание интересного факта.

Возможны варианты этюдных заданий, но каждое из них должно быть сдано, а лучший этюд выносится на 1-й зимний экзамен.

II. Посещение цирка и упражнение «цирковой номер», включающееся в экзаменационную программу «Наш цирк».

III. Посещение зоопарка и упражнение «если бы я был животное, птица».

IV. Посещение аквариума и упражнение «если бы я был обитателем аквариума».

V. Вести творческий дневник.

VI. Прочесть работы К. С. Станиславского «Моя жизнь в искусстве», «Этика»,

VII. Письмен гая работа «Мой первый семестр — как я его понял».

VIII. Сбор интересных фактов и письменная работа во втором полугодии, в которой эти факты должны быть изло­жены в логически оправданной истории, пусть даже самой невероятной.

I.. Участие в литературных вечерах (темы самые разно­образные).

.. Обязательные сюрпризные дни — показ самостоятель­ных работ, затей, игр.

В период зимних каникул студенты должны прочитать книгу «Моя жизнь в искусстве», к которой мы еще вернемся в конце года. Во втором полугодии появятся новые этюды-наблюдения: это я видел, это меня заинтересовало. Наблюде­ния могут быть заданы, например, по теме: наблюдения за какой-либо профессией (повар, кондуктор, парикмахер и т. д.) или наблюдения за детьми и взрослыми и т. д. Следующий этюд — по басне — особый раздел тренинга, подводящий к слову на сцене, мостик, переход от сочиненного этюда к авторскому материалу. Об этом впереди.

Далее выбор и работа над отрывком из современной про­зы. Здесь можно еще раз подчеркнуть, что решая определен­ные учебные задачи, мы решаем и вопросы воспитания мировоззрения, вкуса, расширяем кругозор. Из множества отрывков, предлагаемых учениками, отбираются только безупречные в литературном и гражданском отношении.

По окончании учебного года, не может окончиться работа студента над собой, а потому дается задание на лето:

1. Прочитать книгу К. С. Станиславского «Работа актера над собой», сделать выписки.

2. Прочитать книгу о Вахтангове. Предложить курсу проект устава.

3. Подумать о пьесах для классной работы, прочитать их.

4. Придумать и показать новый летний этюд.

5. Приготовить музыкальный сюрприз.

6. Написать письменную работу «Что я понял за второй семестр». Все задания рассчитаны на проверку творческих, общественных, человеческих задатков учащегося. Напряжен­ный режим учебы в классе и прежде всего дома — своеобраз­ное испытание воли, сознания, любви — права на актерскую профессию. От верно взятого старта многое зависит на ди­станции.

Этот очень краткий обзор заданий в процессе обучения позволяет сделать вывод: весь процесс обучения — это непре­рывная система тренинга творческой воли и художественной натуры. Чем глубже натура, тем сильней в ней стремления к упражнению, тем менее она способна к удовлетворению.

**Тренинг внутренней психотехники актера**

Если человек изменяет себе, он не воспримет школу актер­ского мастерства, так как она опирается на живую творческую природу ученика.

Безусловно, суть школы переживания — перевоплощение, но через верность себе. Я в предлагаемых обстоятельствах — исходное условие перевоплощения. На это способна только свободно творящая природа артиста. Свобода добывается через мучительный изнурительный тренинг, напряжение в нравственном, моральном и этическом отношениях, это помогает овладеть школой, стать твор­чески самостоятельным.

Цель обучения этой поры — освободить, раскрепостить природу творца,- приучить к подлинной работе органы чувств в искусственных условиях публичности, добиться эмоциональ­ного осознания основного элемента сценического поведения — «действия». Природа (сценическая) освобождается при нор­мальной работе органов чувств, в далеко не нормальных условиях сцены.

Воспитание органов чувств — основная методическая зада­ча в тренинге внутренней психотехники. Естественная работа органов чувств в обстоятельствах вымысла вызывает к дея­тельности всю внутреннюю «секрецию» актера, создает вер­ную базу для рождения чувства, что несомненно искомое в искусстве.

Вся методика тренинга направлена к тому, чтобы научить не передразнивать чувства, а помогать, содействовать процессу их рождения, воспитать аппаратуру чувств.

В конечном счете комплексные, многослойные упражнения должны привести к образованию устойчивых связей (доми­нант— по Павлову) в коре больших полушарий, т, е. к обра­зованию целого ряда разнообразных (профессиональных) ус­ловных рефлексов.

Чем многообразней и добросовестней тренинг, тем верней будет решаться основная задача — развитие сенсорной систе­мы — источника подлинного процесса сценического существо­вания. Приучаясь к систематическому и разнообразному тре­нингу, мы приобретаем профессию. Кроме того, тренинг — путь к рождению привычки, потребности к самовоспитанию. Когда возникает потребность в работе над собой, тогда мож­но говорить о пробуждений профессионального самосознания. Необходимо научить будущего актера жить в событии, и только тогда можно обучить его главному — подлинно дей­ствовать по законам жизни.

Освоение этого в актерской школе связано с целым рядом сложнейших моментов воспитания. Конспективно это выгля­дит так. Необходимо понимать и верно вскрывать событие (чувство события — тоже элемент психотехники). Непрерыв­но и активно оценивать обстоятельства и среду. Разнообраз­но и продуктивно идти к цели. Каждый раз (даже в сотый) -все проходить заново, не вспоминая вчерашние средства. Уметь вести и выстраивать непрерывный внутренний текст. Опыт авторского материала сближать с человеческим опытом актера. Любить партнера и жить им. Научиться выстраивать внутреннюю последовательность и логику поступков. Созда­вать верное сценическое самочувствие. Обогащать эмоцио­нальную память впечатлениями жизни. Постичь слово как инструмент борьбы, как манок чувства, как способ передачи и внедрения видений. Понять и почувствовать многие пробле­мы, связанные со словесным действием. Работа над словом — самый сложный и важный момент в процессе воспитания.

Каждый из перечисленных вопросов сам по себе может явиться предметом особого разговора и работы.

Только в том случае, если процесс освоения этих элементов происходит органично и сознательно, можно научиться глав­ному, самому дорогому для нас на сцене — сиюминутному живому процессу движения к цели, т. е. органическому дей­ствию.

**Воспитание внешней техники артиста**

Конечно, эта сторона формирования учащегося решается и на уроках актерского мастерства — в тренинге на развитие органов чувств, чувства ритма, в работе по музыкальному развитию, в работе над словом, в тренинге на освобождение от напряжения. Забота о внутренней и внешней культуре по­ведения, воспитание чувства пространства и композиции — все это и внутренняя психотехника, но и, несомненно, внешняя техника, выразительные средства артиста, средства трансля­ции внутреннего процесса жизни роли. Однако оснащению учащегося внешней техникой посвящены, кроме того, многие смежные дисциплины актерской школы — это и сценическое движение, и танец, ритмика и фехтование, грим, музыкальное воспитание и сценическая речь. Серьезной проблемой в этой части тренировочного процесса является проблема связи, орга­нической зависимости, педагогической общности в понимании и чувстве закономерностей развития творческой природы. Очень важно, чтобы все тренировочные предметы, оснащающие будущего артиста выразительными средствами, внешней тех­никой были связаны с основами актерского мастерства, спо­собствовали сближению внешней техники актера с внутренней психотехникой.

Все методические приемы и способы, решающие проблемы воспитания человеческой натуры и профессиональных ка­честв, должны помочь в главном: логически и сознательно подвести будущего артиста к умению самостоятельно рабо­тать над ролью. Помочь пробудить творческие силы каждого. Пробудить потребность к постоянному творчеству — «ни дня без строчки». Научить пренебрегать мелочами жизни, главное делать сквозным, быть не только разведчиками в себе, но жадными к жизни и разведчиками в ней. Все методические приемы направлены к тому, чтобы в актере создалась проч­ная цепная реакция: от натуры к сознанию, от сознания к цели и через действие к чувству. Учеба не завершает образование, а только приучает самостоятельно работать и думать, ду­мать... Главная цель школы — добиться от каждого возмож­ного совершенства.

**Часть вторая**

**УРОКИ**

Летний старт. Первое занятие по расписанию. Воображаемый предмет. Переход к этюду. Интересный факт. Люди, звери, птицы. Руки артиста. Взаимозависимость. Переходы. Одно из многих. Сюрпризы. О «червячке». Наш цирк. Они и мы. О главном. Накануне. Экзамен.

**ЛЕТНИЙ СТАРТ**

Прием учащихся закончен. Хочется думать, что новый класс набран с наименьшими компромиссами и во всяком случае лучше, чем во все предыдущие годы. Учиться будут 10 деву­шек и 15 парней (пропорция не идеальная...), а сколько из них окончит институт? Сколько будет хороших актеров и бу­дут ли ученики в высоком смысле слова (не все, кто учится, становятся учениками), сложатся ли в классе серьезные, принципиальные дружеские отношения, какой будет КПД нашей педагогической работы? Вопросов тревожных много, но пока побеждает вера в лучшее, надежда на то, что именно этот курс и будет таким, о каком мечтаешь, начиная каждый раз четырехлетний путь.

Вот уже многие годы сразу после приказа о зачислении мы назначаем первую встречу с теми, кто будет учиться. Не считаем возможным отложить встречу на сентябрь и по­тому, что должен быть подведен итог конкурсу, и потому, что необходимо дать студентам старт — включить их в творческую учебу.

«Летний старт» — это занятие сразу же после вступитель­ных экзаменов.

**План встречи**

I. Организовать учебный полукруг. Привести в порядок класс— своеобразный «воскресник». Дать упражнения «зна­комство», «машинка».

II. Вопрос к ученикам: «Что ждете от нас, от коллектива, от учебы?»

III. Слово педагога классу. Первая беседа.

IV. Летнее задание.

Учебный полукруг — это позиция, в которой обычно распо­лагаются учащиеся на каждом занятии. 20—25 человек, со­ставляющие класс, рассаживаются перед столом педагога на стулья в полукруг, и вся тренировочная работа проходит в этой позиции. На этих «стульчиках» и с ними потом будет совершено очень много интересных и полезных упражнений, направленных на дисциплину тела, организацию себя в про­странстве, соотношение себя с группой и проч. То, что в ба­летной школе — станок, в спорте — шведская стенка, то у нас — учебный полукруг. Начинаем мы обычно занятие с организации «идеального» полукруга.

Далее просим привести класс в порядок. На первом же за­нятии проводим упражнение «воскресник». Есть целый цикл упражнений, которые можно было бы так и назвать: настро­ечные, организационно-настроечные. Упражнение «воскрес­ник» как раз из этого цикла. Оно одно из самых простых, но, может быть, и одно из самых емких по возможности тренинга.

— Посмотрите, что вас окружает,— обращаемся мы к классу. — Все ли в порядке вокруг? Что бы вам хотелось изменить? Уберите предметы, вещи, которые мешают по­рядку...

Даем на это 5—10 минут. Ребята работают с воодушев­лением. Обнаруживается огромное количество мелочей, пу­стяков, которые на первый взгляд и незаметны. Подумаешь, стол стоит косовато, на окнах не задернуты шторы, немного пыли, где-то бумажка валяется. Подумаешь! Но когда мусор собирается во внушительную кучу и лишнего в классе оказы­вается много, становится неловко. Нельзя учиться прекрас­ному, возвышенному в такой неопрятной обстановке.

Учащиеся наглядно убеждаются, что перед началом твор­ческого процесса необходимо прежде всего создать условия, и эти условия должны быть, по возможности, безупречными. Должно быть чисто, уютно, тихо. Должна быть такая обста­новка, чтобы душа располагалась к творческому труду. Это необходимо для создания творческого самочувствия.

Мы вообще недооцениваем значение условий, в которых занимаемся, репетируем. И дело вовсе не в комфортабельно­сти помещения. Пусть это будет чердачок, но пусть он будет обжит и облюбован. Пускай и в тесном закутке будет уютно.

В какую бы среду ни попали творческие люди, они долж­ны ее «преобразить» для работы. Если вам помнится, то К. С. Станиславский начал свой большой, великий в будущем театр в сарае. А в каких убогих условиях жили и играли вахтанговские студии! Так что скромные первоначальные условия даже полезны. Театральная молодежь всегда должна попадать в ситуацию игры, которая и начинается с организа­ции места жизни и работы. Надо уметь создавать творческие условия даже при тех малых возможностях, которыми мы располагаем. Самим держать в порядке свой уголок будущего творчества, делать его родным, украшать и соблюдать в нем санитарный и художественный порядок.

Простое упражнение «воскресник» таит в себе далеко иду­щие педагогические намерения. Помимо того, что оно дисцип­линирует класс, пробуждает эстетическое чувство учащегося, воспитывает бережное отношение к условиям творчества, на­вык к порядку, чрезвычайно важный для творческого чело­века,— помимо всего этого «воскресник» подключает в тре­нинг органы чувств, ведь именно они помогают восстановить порядок. Через это наивное упражнение мы незаметно начи­наем тренировать органы восприятия.

Заставляем придирчиво осмотреть класс. Другой раз все вокруг кажется ребятам уже «идеальным», все прибрано, му­сор собран, все расставлено как надо, а мы «воскресник» не прекращаем. Студенты мучаются, смотрят во все глаза, поче­му «воскресник» не кончается? — А потому, говорим мы, что в полукруге стулья по цвету, по ,фасону стоят не так. В сере­дине, например, стоит стул, который по композиции должен стоять с краю. Ведь стулья в полукруге не всегда одинаковые, нужен порядок и в этом.

Ребята начинают смекать, что стулья с высокими спинка­ми пойдут по бокам, а с низкими — в центр. Заработало вни­мание, появился оценочный процесс. Непроизвольно трени­руется сила органов восприятия, так как ухо, глаз, обоняние, осязание включены в упражнение «воскресник».

Есть и еще одна цель этого упражнения — воспитание чув­ства композиции, пространственного чувства, чувства гармо­нии элементов. Упражнение простое... А вы посмотрите на упражнения балетного класса — что в них особенного? При­седают, вытягиваются, приседают, вытягиваются. Тоже очень просто...

Чем упражнение проще, доступнее, практичнее, чем оно по-хорошему элементарнее, тем большие дает результаты. Поэтому приведение класса в порядок, начиная с первого занятия, идет как сквозное упражнение через все годы учебы. Потом учащиеся делают это и без нас, даже не начнут урока, не наведя порядок в классе. Но уж если мы придем в класс и попросим все-таки навести порядок, значит, не все в норме, нужно еще тщательнее поработать глазу, активнее включить органы восприятия — сенсорную систему и оценить, что же еще не на высоте.

Нельзя недооценивать подобные «пустяки» в нашей работе, потому что они оборачиваются потом важными результатами. В организационно-настроечных упражнениях (пусть это не покажется странным) вырабатывается у учащихся и чувство патриотизма. Да, патриотизма к классу, к коллективу, а без этого нельзя воспитывать людей. Они должны полюбить свой класс, свой дом, своих товарищей. Вне пристрастий к дому, к товарищам работа будет идти менее плодотворно.

Кроме того, упражнение «воскресник» воспитывает внима­ние к внешнему виду не только класса, но и самого себя. Упражнение «воскресник» приучает к такому важному актер­скому качеству, как сценическая опрятность, а это первый шаг к красоте.

И в самодеятельном театре прежде всего необходимо объявить борьбу с неопрятностью. Бывает, что самодеятель­ность по творческому уровню близка к профессиональному театру — и режиссура хорошая, и играют неплохо, но выдает она себя низким уровнем внешней культуры, неопрятностью. Неопрятность в костюмах, неопрятный грим, неопрятные при­чески, неопрятные декорации. Всяческая неопрятность — первый признак дурной самодеятельности.

Воспитать в артисте опрятность очень важно. Большое искусство впереди, когда еще мы доберемся до него? В любом большом деле всегда надо начать с верного, надежного. И вот, начав с таких организационно-настроечных упражне­ний, мы гораздо скорее подойдем к искусству, чем если бы начали со сложного.

Мы мечтаем с очередным курсом начать работу сразу с пьесы: набрать класс и начать репетировать пьесу. Но даже задумывая такой «отчаянный» опыт, мечтая об этом, мы пред­полагаем, что каждому занятию по пьесе будет предшество­вать организационно-настроечный час (К. С. Станиславский называл его «туалетом» — выразительное название!), в кото­ром через простые упражнения мы мало-помалу втянем сту­дентов в большой тренинг основных элементов внутренней психотехники.

Собираясь на концерт, конференцию, в гости, на беседу, на встречу, мы одеваемся, причесываемся, потому что мы готовим себя к чему-то особому, выходим из будничной суеты и переключаемся на новые условия. Так и в нашей режиссерско-педагогической работе: пришел к нам человек с работы или от домашних дел, и его надо через простые упражнения перевести в творческое самочувствие. Это и будет туалетом.

Организационно-настроечные упражнения переводят человека из самочувствия будничного в творческое.

Пройдет настроечный час, а потом пьеса. Но переход 'к пьесе должен быть соответствующим. Допустим, мы репе­тируем «Доходное место». Давайте представим, как выглядит дом Аристарха Владимировича Вишневского, походим по ком­натам этого дома. И опять работа начинается с организа­ционно-настроечных упражнений, но уже с подключением вымысла. Для того чтобы «построить» дом Вишневского, орга­низовать его, нужна фантазия, нужно творческое воображе­ние, нужно поверить, нужно уметь довериться «если бы». А что «если бы» я жил там... И незаметно, через очень простые приемы, мы втягиваем учеников в тонкую работу, уже твор­ческую, уже художественную.

В таком изначальном переходе к пьесе есть большой смысл — приближение к главному предмету учебы. Иначе укореняется упражненческий принцип. Упражнения идут, как таковые, самоцелью, и процесс становления артиста оказы­вается неполноценным.

Трудно предвидеть все сложности подобного эксперимента, но все-таки думается, что нужно (с самого начала обучения актера) упражняться внутри пьесы, внутри главной задачи воспитания,— научить молодого человека жить в роли, под­чиняя ее общим задачам спектакля—целому, научить рабо­тать над собой и над ролью.

Однако вернемся к уроку. После «воскресника» учащимся предлагается в полукруге сесть по алфавиту фамилий. Но они не могут так сесть, потому что не очень еще знают друг друга. Тогда мы предлагаем по порядку, как они сидят в полукруге, назвать свои фамилии. Ребята начинают: «Васильева», сле­дующий — «Иванов», следующий — «Степанов»...

— Нет, не так. Повторяйте фамилии предыдущих това­рищей, а затем прибавляйте свою: «Васильева», «Васильева, Иванов», «Васильева, Иванов, Степанов» и т. д. Не смотрите на того, кого вы называете, а восстанавливайте мысленно его облик,— обычно подсказываем мы студентам.

Незаметно им вменяется сложная обязанность — мысленно видеть того, о ком говоришь, т. е. когда называют Иванова, представить, вспомнить его. Обратите внимание, оказывается, такой элемент, как «внутреннее видение», попал в самое первое, примитивное упражнение, которое называется «зна­комство».

Упражнение простое, но и в него входит широкий круг элементов психотехники. Есть в этом упражнении и такой элемент, как общение, связь с партнером. Пусть эмбрионы, пусть росточки, но есть. Если упражнение делается без зависимости от соседа—раньше времени вскочил, сказал позже, влез не туда, сказал громче, то разрушается слаженность. По ходу упражнения просим: «Пожалуйста, не громче, чем ваш сосед, не вскакивайте резко, встаньте так же, как ваш предыдущий товарищ, почему вы опоздали? Опаздывать нельзя, надо подхватить соседа».

Студентам даже в голову не приходит, что их уже учат самым тонким законам актерской профессии. Мы не говорим: «Сейчас, товарищи, тренируем внутреннюю актерскую психо­технику», ничего не объясняем до поры до времени. До тех пор, пока они сами не потребуют обобщения того, что уже почувствовали. Когда у них, что называется «к горлу подсту­пает» потребность узнать, понять, что это такое, тогда — по­жалуйста, послушайте объяснение.

Таким образом, в упражнении «знакомство» тренируются и внимание, и общение, и темпо-ритм, и внутреннее видение. И, конечно, в нем гены самого важного элемента актерской психотехники, ради которого весь тренировочный процесс, элемент, который должен пройти через все упражнения, простые и сложные,— действие! Все ради действия, все к нему и через него.

Надо овладеть действием, чтобы потом строить роль по линии действия, через которую раскрывается «жизнь челове­ческого духа».

Как можно в упражнении «воскресник» или «знакомство» не действовать? Я же должен навести идеальный порядок в классе или познакомиться с товарищами. Поневоле начнешь действовать.

Тут хочется подчеркнуть, как неотрывна способность дей­ствовать от овладения всеми другими элементами психотех­ники, как органично они связаны в жизни.

Скажем, мы ищем на полке нужную книгу. Или вот более сложный пример: я вынужден сообщить другу неприятную новость. И в том и в другом случае мы сперва ориентируемся в ситуации, вспоминаем, скажем, какого цвета корешок у нуж­ной нам книги, куда мы ее положили в последний раз и т. п., а затем уже ищем ее. Чтобы сообщить другу неприятную новость, тем более, сначала прикинешь как это лучше сделать, а затем в зависимости от ситуации, начнешь осуществлять свой план. Кроме того, не зная наперед, что нам подбросит жизнь, мы по ходу дела будем корректировать свои действия.

Чтобы продуктивно действовать, нам надо быть начеку — смотреть, слушать, думать. Сценическое действие может быть подлинным и целесообразным только лишь при наличии жи­вого восприятия и оценок.

Как мы можем принять решение — так или иначе посту-

пить, если наши органы восприятия — глаза, уши, осязание, обоняние не добудут нам достаточный материал для оценок, попросту говоря, если мы не разберемся, что, где и как проис­ходит?

Без восприятия и оценки не возникает ярких картин видений, насыщенного, разнообразного и живого внутреннего текста.

Как оценка перейдет в поступок, если наше самочувствие не будет соответствовать предлагаемым обстоятельствам? Как может осуществиться подлинное действие, если наши мышцы будут сведены судорогой?

В актерском мастерстве по образцу природы все едино и взаимосвязано как и в актерском организме, как в самой жизни. Действие — это и есть элементы психотехники — глаза, уши, мышечная свобода, внимание, физическое самочувствие, воображение, внутреннее видение, внутренний текст и т. д.,— объединенные в едином волевом усилии, направленном на то, чтобы добиться поставленной цели.

Так в простых «детсадовских» упражнениях скрыты глав­нейшие элементы психотехники. В каждом упражнении они таятся, только бы уметь это чувствовать и 'этим пользоваться, не превращая упражнения в забаву, в развлечение. Если мысль о развлечении будет исключена, то вы увидите, что через прос­тые упражнения люди втянутся в тренинг серьезных профес­сиональных навыков и свойств.

Теперь предлагаем упражнение — «машинка».

Полукруг делит между собой буквы алфавита от «А» до «Я». Каждый из участников получает одну- две буквы. Мы уславливаемся: «Давайте представим, что вы — пишущая ма­шинка, а педагог — «машинистка». Я буду печатать: хлопком как бы ударять по букве, а вы будете отпечатывать: отвечать хлопком на хлопок».

«Машинка» — упражнение из серии простых, как «воскрес­ник», «знакомство», но, сохраняя возможности предыдущих упражнений, оно таит в себе особые свойства. Через «машин­ку» транслируются учащимся различного рода нужные педаго­гические идеи, принципы, установки, многие заповеди великих людей искусства... Они рождены счастливым и горьким опы­том. Почему не воспользоваться? Мы их в своей работе называем девизами, воодушевляющими нас в том или ином отношении. Например: «Служенье муз не терпит суеты, пре­красное должно быть величаво...»—А. С. Пушкин.

Так или иначе, многое из того, что относится к формирова­нию артистической природы и творческой души, должно быть дано незримо, ненасильственно, но своевременно. И тут не­допустим формализм. У Евгения Шварца есть сцена в пьесе

«Красная Шапочка», где Красная Шапочка на уроке спраши­вает зайцев о башмачках, а ей отвечают: «А про башмачки мы еще не проходили». Учебный процесс, как мы его себе представляем, таков, что ученик уже сегодня учится всему, а не ждет завтрашнего дня, когда будем учить «про главное».

А разве вообще можно назвать в процессе творческого обучения актера главное или второстепенное? В нашей работе со студентами, в каждом занятии — все, в каждом упражне­нии— все. Емкость, многозначность, детерминизм каждого нашего приема, упражнения,—главный педагогический прин­цип.

Как же это все входит в первоначальное упражнение: допустим, в работу с воображаемым предметом?

Например, ученикам дается задание: «взять» коробочку с канцелярскими кнопками и попробовать ими воспользовать­ся. Они начинают работать. Далее все решает намерение учителя, его .педагогическая фантазия. Педагог может огра­ничиться тем, что нацелит это упражнение на воспитание «внимания», на погружение в «малый круг», хотя, куда не направляй это упражнение, оно несет в себе весь комплекс «элементов». Не надо теоретически, терминами объяснять ученику, что он сейчас тренирует, а надо помочь подсказ­ками, провокацией, манками совершать это со всей подлин­ностью.

Очень полезный и даже необходимый прием — сочетание работы с воображаемым предметом и в качестве проверки с таким же реальным. Принесите на урок коробочку с настоя­щими кнопками и дайте ученику после того, как он поработал с воображаемыми, проверить себя на настоящих, и так жела­тельно во всем. Поведение с воображаемым стаканом воды проверить на поведении с настоящим, действие с воображае­мой дверью сравнить с действием с реальной и т. д. В сопо­ставлении выяснится, что работа с воображаемым предметом потребует «внутреннего видения», «внутреннего текста», рабо­ты органов чувств, «свободы», «воображения». А далее во время упражнения спросите ученика — с какой целью он этим занимается, где, когда? Наконец, подскажите ему, что он-де опаздывает, и тут же изменится «темпо-ритм», и т. д. и т. п. Рассказ не стоит продолжать. Простое, первоначальное упражнение с кнопками потребует многого, а вернее, всего, что характерно для органического процесса действия.

В центре всех наших занятий лежит действие, то, что дейст­вию помогает, к действию подводит. Но весь учебный процесс движется по одной орбите — сверхзадаче. И нет начала и кон­ца у этой орбиты, она неразрывна. Святая святых нашей профессии — 'сверх-сверхзадача не в конце пути. Она и в конце, и в начале, и в любом моменте процесса учебы или про­цесса создания произведения искусства.

Острое до боли чувство причастности к миру, к жизни, к человеку... Чувством осознанное или сознанием прочувство­ванное причастие к жизни и есть сверх-сверхзадача. И воспи­тывать это, а вернее, пробуждать, развивать нужно каждый день, каждую секунду и в начале, и в конце учебы. Упражне­ние «машинка» активно способствует этому.

Первым текстом «машинки» даем слова К. С. Станислав­ского: «Вырабатывайте в себе выдержку, этику и дисциплину общественного деятеля, несущего в мир прекрасное, возвы­шенное и благородное».

Несколько раз повторяем фразу, которую будем печатать. «Текст поняли?» «Поняли»,— отвечает класс. Начинаем печа­тать. Хлопок, отвечает «В», хлопок — «Ы», хлопок — «Р» и т. д. Студенты печатают и появляются ошибки. В анализ ошибок входят многие вопросы актерской психотехники.

Хлопать в «машинке» надо так, чтобы в хлопке была определенная сила, а между хлопками равные интервалы. Раз нужно соблюсти интервалы и силу удара, значит, необ­ходимо включиться в определенный темпо-ритм.

Темпо-ритм — это сочетание скорости поведения во вре­мени и напряженности этого поведения. Надо отметить, что темп и ритм могут наглядно сочетаться, а могут и расходить­ся. Скажем, у атлета, поднимающего тяжесть, темп и ритм расходятся: темп заторможенный, а ритм — высочайший. Си­лач действует медленно и сдержанно—это его внешняя ско­рость— темп, но в это же время пульс и напряжение, завися­щее от величины веса, — высочайшие. Внутреннее напряже­ние — это и есть ритм.

Упражнение «машинка» тренирует также фантазию и воображение. «Если бы» мы были «машинка». Значит, надо представить себя частью, деталью пишущей машинки. Без творческой фантазии это не произойдет. Человек должен представить: я буква «н», я нахожусь на конце рычажка, меня ударят — я отвечу ударом по валику... Я должен это все оправдать, мотивировать, и необходимы какие-то жизненные данные, какой-то опыт, какие-то живые впечатления и фанта­зия, которые вызовут на помощь воображение. Любую приду­манную ситуацию надо еще оправдать.

Есть два близких понятия: творческая фантазия и творче­ское воображение. Мы чаще считаем, что это одно и то же, тем не менее они отличаются друг от друга. V Фантазия—способность к комбинациям, выдумке, изобре­тательству. А творческое воображение — это способность использовать жизненный опыт, жизненные ассоциации, необходимые для творческой фантазии. «Спешил!., летел! дрожал! Вот счастье, думал, близко». Для того чтобы наполнить эти слова Чацкого жизнью, необходимо умение использовать лич­ный эмоциональный опыт, вспомнить подобное, близкое; пере­житое вами.

Конечно, воображение — это не просто использование опы­та, а творческая переработка его, способность к творческой трансформации, к созданию новых комбинаций из личного багажа ассоциаций. У учащихся нужно воспитывать я твор­ческое воображение, и творческую фантазию.

«Машинка» — простое, забавное, любимое студентами упражнение! Студенты его любят, потому что оно, если можно так выразиться, отдыхательное, занимательное. Однако в «машинке» срабатывает и механизм тренинга очень тонких элементов профессии: фантазии, воображения, темпо-ритма, внутренней киноленты — серии картин, которые возникают у нас, когда мы говорим о чем-либо. Скажем, когда мы «печатаем» текст: «Воспитывайте общественного деятеля», мы не можем печатать его механически. Он у нас ассоциируется с каким-то человеком. Кто-то видит отца — парторга на заво­де, кто-то видит мать — бригадира комплексной бригады.

Очень важно выбирать для «машинки» верные тексты. Скажем: «Кто горя и боли не знает, тот не любит отчизны своей» (Н. А. Некрасов). «Артист либо священнослужитель, либо паяц» (Оскар Уайльд). «Нужно трудное сделать легким, легкое — привычным, привычное — красивым, красивое — пре­красным»,— говорил К. С. Станиславский, предлагая актеру систематически работать над собой. «Пока свободою горим, пока сердца для чести живы, мой друг, отчизне посвятим души прекрасные порывы» — слова А. С. Пушкина, призывающие к гражданской позиции в жизни.

Так через наивное, первоначальное упражнение очень мно­го можно сказать студентам великого, необходимого не только в профессиональном отношении, но и гражданском.

Итак, первый раздел урока закончен. Переходим ко вто­рому.

«Что вы ждете от нас, от коллектива, от нового этапа жизни?» — задаем мы вопрос и даем каждому возможность высказаться.

Вот запись ответов, которые дали студенты одного из курсов на летнем занятии.

— Хочу получить больше знаний. От коллектива жду взаимотворчества, организованного и углубленного. Хочу про­верить прожитое и найти новое.

— Надеюсь воспользоваться возможностью учиться. Она предоставлена, но смогу ли?.. Прошу педагогов меньше прощать. Человеком становишься не тогда, когда появляешься на свет. Жду своего р о ледени я.

— Хочу научиться самостоятельно работать. Жду помощи в этом. Надо учиться у товарищей, но разборчиво. Надо понять, что хорошо, что плохо. Хочу доказать право на выбранный путь.

— От педагогов жду поддержки, от коллектива единомыс­лия и самоотдачи. Не хочу, чтобы повторилась стихийность прожитого этапа.

— С педагогами жду возможной дружбы. Надо собрать себя и систематизировать накопленное ранее, и мне нужна в этом помощь коллектива.

— От педагогов хочу взять как можно больше. От коллек­тива жду дисциплины и организованности. Надеюсь разрушить старые привычные представления. Жду новых друзей, новых открытий.

— Хочу познать элементы, из которых складывается про­фессия. От педагогов жду понимания, от коллектива коллек­тивности. Я очень неуверен в себе. Хочу, чтобы класс помог мне состояться и раскрыться.

— От педагогов жду, чтобы помогли войти полностью в процесс учебы. От коллектива — рабочей, творческой атмо­сферы, в которой можно было бы расти. Надеюсь получить ответы на многие вопросы, которые назрели. Хотелось бы не потерять обретенной веры.

— Надо научиться владеть собой, временем. Хочу оправ­дать оказанное доверие, понять и пересмотреть себя.

— Очень остро чувствую потребность в наставнике. Жизнь, которая зависит только от меня, тяжела. Надо научиться жить в коллективе.

— Меня одолевают многие сомнения. Жду помощи в их решении. От коллектива жду порядка — это уже много. Хочу, чтобы меня научили «не играть» на сцене.

— От педагогов жду терпеливости, так как чувствую, что во мне есть необходимые творческие силы, но мне надо в этом убедиться и укрепиться. Мы все на трудном пути, и надо научиться не толкаться и помогать друг другу. Хочу этой жизни и ждут от нее многого.

— От учебы жду обновления, освобождения от наносного. Я очень поверил во все, чем мы будем заниматься. Хочу убе­речь эту веру. Коллектив должен быть честным и сознатель­ным. Много было в жизни не обязательного, а я хочу прожить годы учебы наполнено и по существу.

Следующий раздел летнего занятия — слово преподава­теля.

**Первая беседа**

— Вы выбрали самый трудный из всех возможных путей в жизни, но несомненно прекрасный путь. Если вы пройдете по нему с честью, то получите право говорить людям правду, возвышать людей, пророчествовать.

В соревновании-конкурсе вы оказались победителями. Но это только аванс, который нужно защитить, оправдать. Хва­тит ли вам сил, найдутся ли у вас настоящие способности, чтобы получить, право разговаривать с людьми, «глаголом жечь сердца людей»?

Профессия актера — это профессия сильных. И поэтому с первых же дней помните, что нужна воля, воля и еще раз воля. Вы попадете в такой режим, где каждый день будет испытанием вашей выдержки, вашей стойкости, всяческого вашего соответствия выбранной профессии.

Не имея намерения пугать вас, не отравляя вам радость победы, которая, конечно, принесла каждому из вас счастли­вое самочувствие, все-таки хочу сказать, что этот путь по­требует от вас всей жизни. Стала уже трафаретной фраза «искусство требует жертв». Но это действительно так, и вам даже трудно 'представить, какие жертвы придется принести. Дело не в том, что у вас, возможно, будет небольшая зарплата, что вам не уготована оглушительная слава, которую каждый мечтает завоевать, и не в том, что вам придется много и изну­рительно работать. Надо будет отказаться от всего, что кажет­ся таким привычным для нормального человека: меньше спать, меньше думать о себе, меньше заботиться о благах, об уюте, потому что профессия потребует всего тебя. Как у М. Ю. Лер­монтова: «Я знал одной лишь думы власть, одну, но пламен­ную страсть».

По-настоящему самоотверженно трудиться нелегко везде. Но вряд ли есть какая-нибудь другая профессия, кроме актерской, которая бы требовала от человека такой недели­мости. Все: и горе, и радость, и отдых, и усталость — все ради одного: ради театра, ради своей профессии.

Если вы способны понять, как много от вас потребует эта дорога, и если вы ее мужественно пройдете, вас ждет радость. Но для того чтобы суметь эту нагрузку в жизни вынести, необ­ходимо постоянно воспитывать волю.

Талант талантом, но жизнь потребует еще и мужества, и стойкости, и умения себя собрать, не распылить, не размель­чить. Много одаренных, интересных людей, которым не хватает воли, быстро гаснут, теряют себя. Поэтому мы говорим: вы надеетесь, на талант и нам хочется верить, что вы талантливые люди, но талант — это алмаз, и чтобы он стал бриллиантом, его надо шлифовать. А если нет сил, которые вы должны приложить к своей одаренности, из вас ничего не получится. Талант может не прозвучать. Таланту нужно помочь, нужно всячески содействовать ему, его надо обрабатывать, чтобы он засверкал всеми гранями.

Далее мы должны условиться о доверии. Для того чтобы годы учебы были плодотворными и радостными, вы должны нас, учителей своих, считать единственными и самыми лучшими на земле, а мы вас — самыми талантливыми и умными учениками. Если мы с самого начала заключим такой добро­ вольный союз, то обе стороны будут в выигрыше. Тем более, что основным правилом наших взаимоотношений должно стать — не мы вас учим, а вы учитесь у нас. Необходимо проявить максимальную инициативу и взять все, что можно взять за годы учебы у нас, у товарищей, у всех, кто будет учить вас профессии. Недаром, может быть, небесспорный совет «кто палку взял, тот и капрал» в той работе, которая вас ждет, должен быть основным. Никто вас уговаривать работать не будет. Хотите стать актером, и притом хорошим,— берите «палку» и становитесь «капралом». В нашем деле этот совет звучит, как верная и добрая рекомендация быть неутомимыми. .

Только инициатива, только предельная активность в работе над собой—залог ваших успехов. Мы к вам будем хорошо относиться не за то, что вы хороши собой, не за то, что вы вежливы с нами, и не за то, что у- вас многообещающие задатки,— пусть это все подразумевается. Мы будем хорошо относиться -к вам за ваш труд, за вашу способность учиться. Тот, кто много успевает, жадно берет все советы, тот обычно и бывает любимым.

Любой хороший парень или девушка, когда они входят в жизнь, а тем более в искусство, попадают в тиски: с одной стороны — идеалы, с другой — быт. Бытовые интересы, так называемые «естественные потребности» — хочется удовлетво­рить. Соблазн велик, подчас мелочность буден еще сильна, сильны еще и «житейские мудрости» типа: «тише едешь — дальше будешь», «моя хата с краю», «что мне — больше всех надо?» Нужен невероятный запас своего рода упругости, чтобы тебя не сломили мелкие обстоятельства. Надо с пер­вых же дней оберегать себя от всякого рода уступок, компро­миссов. Ведь все, что человек совершил, остается всегда с ним, биография создается в настоящее время. Так создавайте себе такую нравственную и профессиональную репутацию, чтобы у вас не накопилось неприятного груза. И вчера, и сегодня — все ради завтрашнего. Человек, устремленный в завтрашнее, не тратит энергию не по существу.

Художник воспитывается в среде, значит, вы заинтересо­ваны и в ответе за ту среду, в которой вам придется жить и учиться. Вы должны сотворить такой коллектив, в котором вам будет интересно жить и в котором каждый из вас получит как можно больше. Но что же должно выше всего цениться в вашей среде? На какой почве может вырасти настоящий артист? Какое требование надо прежде всего предъявить себе и окружающим? — Естественность.

Мы будем учиться быть на сцене подлинными, живыми людьми. Будем с вами осваивать школу переживания, которая основана на подлинном человеческом думаний, на неподдель­ном человеческом чувстве, на непосредственных проявлениях чувств и мысли. Но, чтобы быть естественным, искренним, нормальным человеком на сцене, надо быть таким в жизни. Другого пути нет. Фигляр в жизни будет фигляром на сцене.

Значит, надо калёным железом выжигать всякую фальшь, показуху, манерность. Вы хорошо прожили свои 17 лет, но за это время вы приобрели и много напускного. И вот поэтому для нас для всех должен стать святым принцип: научиться всегда и во всем быть, а не кем-то казаться. Не думайте, что это просто. Это чрезвычайно трудно. Это чрезвычайно трудно на сцене, но еще труднее в жизни.

• Если вы поймете это, овладеете этим в жизни, то и все законы сценического переживания освоите легче, в противном случае — вам будет трудно. Если вы хотите воспринять школу, которую мы будем вам преподавать, вы должны и в жизни научиться быть искренними, научиться вести себя с нами так же, как ведете себя без нас, наедине быть такими же, как «на людях».

Учеба потребует полной концентрации сил, полного раство­рения в учебном творческом коллективе. Поэтому какие-то старые привязанности вам придется забыть, какие-то узы порвать, какие-то симпатии притушить. Все, что помешает творчеству, вы должны мужественно устранить. Это не просто сделать, но мы, кажется, уже договорились: воля, воля и еще раз воля!

• Теперь о патриотизме. Патриотизм можно рассматривать на разных уровнях: вы молодые представители нашего госу­дарства, так щедро одарившего вас возможностью учиться. Вы представляете город, наш прекрасный город, вы представ­ляете молодежь, вы представляете Театр (наш театр, в том ч11сле), вы представляете, наконец, свой класс. Мы считаем, что вне патриотического чувства нельзя обучить любой про­фессии, а артистической особенно. Патриотизм—это приверженность, чувство гордости за дело, за коллектив, в котором творишь. Если мы говорим о коллективе, вне которого нет возможности стать артистом, то мы говорим и о классе, как творческом учебном коллективе, который должен беречь и создавать свой авторитет.

Человек рожден для добра, ждет добра, мечтает о добре. Он отзывчив на высокие, благородные дела, идеи, он склонен в них поверить, им следовать. Но многое будет мешать следо­вать этому. Надо сопротивляться, собрав всю волю, нравст­венную энергию, духовные силы, культуру (это тоже сила), творческую активность (и это сила). Надо защищать свою мечту, свой идеал.

Работать над собой — это уже стало общей фразой. А мы продолжаем настаивать: надо себя сделать, необходимо сотворить себя. И это реально. Мы свидетели того, как многие этого добиваются, обогащают свою натуру, оснащают ее, порой совершая сказочное превращение. И все благодаря одному — закону себяделания, мучительного и неуклонного. Кстати, если каждый из вас, поверив, будет этому следовать, то незаметно сложится и коллектив сильных, ярких и разно­образных индивидуальностей. Это коллектив единомышлен­ников— но не одинаково мыслящих,, а мыслящих об одном, хотя и разнообразно. Только в таком коллективе человек приобретает бойцовские свойства, воспитывает в себе умение отстаивать и защищать общие принципы. Коллектив едино­мышленников— это сочетание индивидуальностей, воодушев­ленных общим взглядом на вещи и способных эти взгляды защищать. И когда эти свойства воспитываются в театральной школе, они переносятся в профессиональные условия.

Почему так важно, чтобы в годы учебы сложился коллек­тив единомышленников? Потому что наиболее существенное качество актерской профессии — это способность жить и тво­рить в коллективе. Многие талантливые люди, неспособные к этому, оказываются для театрального дела непригодными. Для того чтобы коллектив возник, нужно помимо всего выработать искренний, простой тон отношений с учителями и друг с другом. Распущенность, развязность, грубость не­допустимы. Мы будем бороться также с проявлениями холуй­ства, показухи. Надо выработать искренний принцип поведе­ния в жизни и в работе. Иногда, когда говоришь студентам о том, что нужно быть самим собой, возникает вопрос: «вот я скромный, тихий, застенчивый, а актерская профессия, профес­сия смелых, сильных. Как же мне по-прежнему быть самим собой?» Приходится объяснять, что активность, смелость не противоречат скромности. Можно быть скромным, деликат­ным, даже застенчивым человеком и при этом быть смелым, даже дерзким актером. Скромность поведения не противоре­чит смелости в творчестве.

Итак, будущая профессия требует очень многого. Как мно­го надо сделать, как много надо в себе изменить! Все это - выполнимо, если тренировать волю. Но абстрактно воля не тренируется, ее обязательно надо воспитывать, прилагая энергию к какому-то конкретному делу. А поэтому мы ставим вам некоторые условия, которые проверят вашу волю, ваши задатки к самовоспитанию.

Ну, скажем, обязательный творческий дневник. Интересно, хватит ли у вас воли вести дневник, да еще последовательно, содержательно, уметь в дневнике фиксировать существенное. Творческий дневник — это анализ себя в творческом труде, анализ среды с творческой точки зрения. Дневник — нелегкое упражнение, но оно дает возможность проверить и воспитать волю.

Еще хотелось бы, чтобы вы привели в порядок свои руки. В дальнейшем вы узнаете, как это важно для профессии актера. Первого сентября посмотрим, чего вы добьетесь за этот месяц. Для этого тоже потребуется воля.

Может быть, придется даже бросить курить. Не потому, что мы наивно блюдем «нравственность», а просто хочется поставить перед вами трудно выполнимое требование, чтобы проверить, способны ли вы хотя бы на такое усилие над собой, способны ли вы принести хотя бы такую жертву.

Условия простые, но они потребуют от вас напряже­ния, к которому вы не приучены. И вам придется себя ломать.

На первом занятии мы выбираем штаб класса, в который входят староста, профорг, комсорг и два члена совета. Совет должен определять всю жизнь коллектива. Он будет руково­дить классом, а мы будем только советчиками совета. Совет обеспечивает дежурства, порядок, дисциплину. Самоуправле­ние — один из наших главных принципов.

Нужно завести сигнальную цепочку, чтобы иметь возмож­ность при необходимости в течение часа-двух собрать класс. Сообщите адреса друг другу, телефоны, где вас искать, в случае ЧП-йного сбора. В творческом коллективе бывают такие случаи, когда надо срочно собрать всех.

Мы требуем вести летопись класса. На курсе вводится должность летописца. Летопись ведут все, летописец только отвечает за организацию и аккуратность записей. Это еще одно из упражнений на воспитание творческой воли.

Только в напряженном режиме, в перегрузках закаляется творческая воля, формируется личность. Никогда не мог бы состояться «душой исполненный полет», если бы балерина не «ломала» себя, не напрягала в сознательном и непрерывном труде.

Теперь запишите задание на лето. К первому же дню занятий по расписанию подготовьтесь к конкурсу курсовой песни. За лето каждый из вас должен сочинить или предло­жить хотя бы одну курсовую песню. Кроме того, просим, чтобы к осенней встрече были подготовлены музыкальные сюрпризы для ваших товарищей, для нас.

Курс — это маленькое государство, у него должен быть гимн, должна быть и эмблема. Подумайте и об этом.

Надо будет прочитать книгу К. С. Станиславского — «Моя жизнь в искусстве». Нельзя, занимаясь искусством, не знать эту книгу. Прочитайте, а потом попробуйте сформулировать главные мысли этой замечательной книги. Книга интересная, каждый из вас получит удовольствие, поймет и узнает многое и о К. С. Станиславском — великом режиссере-реформаторе, и, может быть, о себе.

Далее, заведите творческий дневник. Сперва в него за­пишите впечатления о конкурсе, который вы прошли, вашу творческую биографию — расскажите нам о себе. Сделайте также запись, которая называется: «Моя жизнь в искусстве летом».

В дневнике нужно будет ответить на анкету из 10 вопросов:

а) почему вы хотите стать актером?

б) любимый актер театра, кино;

в) любимые спектакли, фильмы;

г) любимая книга и за что любите?

д) что читаете в данный момент?

е) основной жизненный принцип;

ж) где, у кого, когда и сколько занимались в самодеятель­ности? Что играли?

з) недуг, жалобы, огорчения, увлечения;

и) какие роли хотели бы сыграть?

к) что хотели бы спросить у нас, доверить нам?1

И, наконец, просим подумать об организационной струк­туре нашего класса, о его «конституции». У каждого из вас есть свои представления на этот счет, предложите эти идеи коллективу.

Законом наших отношений с учениками является безогово­рочное выполнение всех заданий, при этом в срок и по возмож­ности на наивысшем уровне. Если это условие будет нарушено, не ждите доброго отношения, доброго чувства, а в нашем деле взаимное доверие и взаимная любовь значат много. Поэтому, пожалуйста, не откладывайте всё в долгий ящик, не думайте, что задание легкое. Первый признак человека, неспособного беречь время,— это ссылка на «завтра». Ловите себя на этом. Ничего не откладывайте на завтра, начинайте сегодня же. Мы верим, что у нас будет такой класс, какого еще не было никогда. Только не торопитесь уйти из детства. Да, вы всту­пили во взрослую жизнь, вам надо будет день ото дня мужать и все-таки чем старше вы будете становиться, тем крепче держитесь за детство. Однако детство—это не детскость, не инфантильность, это свобода мироощущения, непосредст­венность, жадность к жизни, любопытство. У ребенка жажда к жизни, любопытство к окружающему больше, чем у взрос­лого. Продолжайте беречь в себе эти драгоценные качества, эту детскую неиспорченность. Ребенок прекрасен тем, что он непосредствен, свободен от наших взрослых предрассудков. Художник должен быть, как ребенок — со свежим ухом, све­жим глазом. Берегите в себе детство. Детство в вас и есть художественное начало.

**ПЕРВОЕ ЗАНЯТИЕ ПО РАСПИСАНИЮ**

План занятия

1. Приветствия и поздравления.

2. Тренинг.

3. Просмотр летнего задания.

4. Новое задание.

5. Вопросы студентов.

6. Заключительная беседа.

Прежде всего поздравляем учащихся с началом учебного года, с началом всего нового в жизни: Класс пришли привет­ствовать педагоги специальных и общеобразовательных пред­метов, которые будут вести курс, представители нашего театра —это торжественный сбор, это праздник первого заня­тия. Начало урока проходит в торжественной обстановке, звучат поздравления и пожелания от партийной, от комсо­мольской организаций; от молодых актеров, от старших классов и т. д. преподносят шутливые и серьезные подарки. Атмосфера приподнятая, волнуются и те, кто в полукруге, и те, кто за педагогическим столом.

Потом мы благодарим всех, кто в этот день у нас в гостях за добрые слова и напутствия. Гости уходят. Мы остаемся с классом наедине. Вторая часть урока обычно начинается с во­проса: как настроение, как самочувствие, как прошло лето? В короткой беседе переключаем класс с торжественного нача­ла на творческие будни. Торжественная обстановка напрягает, а весь учебный процесс всегда должен проходить при макси­мальном раскрепощении, при полной свободе.

Свобода — целесообразное напряжение, а в торжественной части урока это напряжение было несколько излишним. И что­бы снять принужденность, заводим простой, вроде бы совсем не учебный, разговор, и мало-помалу ребята начинают чув­ствовать себя свободнее.

Сняв напряжение, надо расположить студентов к работе. Работа предстоит тонкая, она требует дисциплины, но дисцип­лины не напрягающей, а организующей — большая разница. Порядок порядку рознь. Можно навести фельдфебельский по­рядок, который никогда не будет способствовать воспитанию художника.

Когда ребята успокоились — успокоились руки, успокоились глаза (первое, что выдает напряжение) —продолжаем занятие.

И снова прежде всего приводим в порядок полукруг, затем проводим «воскресник», добиваемся идеального порядка во­круг. Обнаруживается, что и мусора было достаточно, и что при всей видимости порядка было много всякого беспорядка. В частности, педагогический стол оказался «не на уровне»: журнала нет, воды нет, нет цветов. Все цветы оказались в од­ной охапке. Это непорядок. Начинаем рассортировывать цветы. Предлагаем работать не только руками, но и глазами, подклю­чив обоняние. И незаметно проделывается тонкое упражнение на органы восприятия. Цветы рассортированы: по названиям, по цвету, запаху — и расставлены в классе.

— Сегодня у нас праздник,—обращаюсь я к студентам,— и много цветов, но такие торжества бывают не каждый день, а хотелось бы встречаться с вами всегда в праздничной обста­новке, для этого постарайтесь, чтобы на каждом уроке в классе всегда был какой-нибудь цветочек или какая-нибудь милая пустяковинка.

Почему-то на нашем столе нет летних письменных работ... Будьте добры, положите их на наш стол... Не очень ловко у вас это получилось. Заберите работы назад и не тратьте при этом лишней энергии. Не суетитесь. Никакого приложения сил не может быть без глаз, без ушей, без ориентировки. Теперь най­дите каждый свою тетрадь, вспомните, какого она цвета, тол­щины. Разобрали? Снова положите их, но аккуратно...

И, не сговариваясь, студенты на этот раз кладут тетради сознательно, т. е. ориентируясь, аккуратно и красиво. Нас интересует не дисциплинированность сама по себе, а воспитание через всевозможные «пустяки» сенсорной системы: глаза, уши, обоняние, осязание, ориентировка, организованность, чувство композиции, порядка. Театр —это оркестр, в котором все долж­но быть согласовано, увязано. Это согласие и есть взаимодей­ствие, а раз взаимодействие — значит, общение. Упражнение — «навести порядок на педагогическом столе» (в течение первого семестра мы постоянно к нему возвращаемся) тоже таит в себе возможности тонкого профессионального тренинга.

Когда полукруг организован, в классе и на педагогическом столе — порядок, просим учащихся показать руки. У кого-то они стали лучше, а кто-то не сделал никаких усилий в этом на­правлении. Ведь мы уже говорили о важности рук в профессии актера, говорили, что забота о руках тренирует волю.

По ходу упражнений все время следим за позицией в полу круге. Если студенты устают, «обмякают», опускаются на сту­ле, «подтягиваем» их, переходим к упражнениям на всякого  
рода раскрепощение, на осознание мышечного напряжения, воспитывая контроль над ним. Умея контролировать напряжение, артист может в нужный момент обнаружить, где у него очаг лишней энергии.

— Сядьте так, как будто вы окаменели. А теперь — будто потеряли сознание. Вы устали — встаньте, потянитесь, чтобы достать пальцами до потолка. Теперь достаньте пальцами пол. Снова потянитесь. Это напоминает производственную гимнастику, но по существу мы тренируем элементы, без которых не стать артистом….

Давайте «перекатывать» энергию, т. е. поочередно напрягать мышцы. Сначала энергия в пальцах, перенесите ее последовательно в локти, в плечи, в поясницу. Размялись, отдохнули, идем дальше...

После этих упражнений предлагаем классу снова познако­миться, ведь прошел месяц после первой летней встречи. На­чинаем упражнение «знакомство». Прерываю, чтобы усложнить упражнение.

— Фамилии ваши мы знаем, а вот имен не помним. Продолжим упражнение также по полукругу, но с прибавлением к фамилии имени. Это несложно? Тогда прибавим к имени от­чество. А теперь попробуем прибавить еще год рождения. Труд­но? Хватит. Устали — продолжим на следующем занятии... (На следующем занятии прибавляем место рождения, потом имя матери и т. д., возможно бесчисленное множество вариантов.)

Следующее задание заключается в том, чтобы послушать класс.

— Что сейчас звучит в классе? Только слушайте спокойно, не напрягая лицо, шею. Слушайте и запоминайте. Оказывается, в тишине так много звуков! Теперь давайте послушаем улицу. Кто больше разного услышит на улице? Послушайте звуки в соседней комнате. Расскажите, что услышали...

После этого упражнения дается новое задание: изучить лю­бой предмет, который может оказаться у учащихся: тетрадь, ручку, платок, чтобы обнаружить то, что раньше про этот пред­мет не знали.

После всех проделанных упражнений предлагаем «отдох­нуть»:

— Посчитайте, сколько пальцев я вам буду показывать. Считайте дружно «один», «три», «пять», «два», «три»...

Такое упражнение отвлекает, переключает внимание — это полезно. Во время урока должно быть много разгрузочных ми­нут, переключающих студентов с одного напряжения на другое. Когда мы говорим, что воспитываем свободу, мы должны по­нимать, что воспитываем ее через напряжение. Свобода — это свободное чередование разного рода напряжений и умелый контроль за этими напряжениями.

После каждого упражнения спрашиваем студентов об их наблюдениях. Важно, чтобы опрос был не формальный. Наш контроль должен осуществляться негласно. За упражнениями наблюдать нужно очень и очень хитро, делая вид, что и не на­блюдаешь даже, потому что упражняться студенты должны сами и для себя. Это главное.

— Теперь давайте вспомним вашу дорогу от дома до инсти­тута,— обращаюсь я к классу.—Попробуйте вспомнить ее, в полном смысле слова. Шаг за шагом. Восстановите тщатель­но то, что на дороге видели, что особенного в этот раз вы за­метили, что случилось на улице. Как только «прибудете» в ин­ститут, поднимите руку. Во время упражнения слушайте нас — я буду уточнять задание. Это не должно вас сбивать. Контро­лер слушает, а природа работает под управлением контролера. Ведь артист одновременно и музыкант и инструмент...

Идет совершенствование сразу двух составных будущего творца: инструмента и исполнителя, тренируются исполнитель и инструмент вместе, но только у одного усиливаются навыки, а у другого — осознание их.

В артисте всегда работает контролер. Недаром ни один ар­тист не упал в оркестровую яму, ни один Отелло не задушил Дездемону. Контролер управляет сценическим поведением, корректирует и наблюдает за инструментом. Контролер — это сам исполнитель, а инструментом является природа артиста, его артистическая душа, его способности к творчеству.

Подобные упражнения проходят через все годы обучения в разных вариантах. Вспоминаем дорогу, вспоминаем длинный или короткий отрезки пути, восстанавливаем мысленно во всех красках тот или иной факт. Иногда просим внутренне проследить вчерашний вечер: как пришел домой, как разделся, в ка­ком настроении,— в мелочах восстановить шаг за шагом этот процесс.

Что таит в себе подобное упражнение — не требует коммен­тариев. Тут и внутренняя кинолента, и участие сенсорной си­стемы, и последовательность, и все-все. Упражнение простое, но и очень трудное — так как требует большого волевого усилия.

У этого упражнения есть очень тонкое, очень ценное и чрез­вычайно важное продолжение. По ходу того, как студенты вос­станавливают для себя прожитые факты мысленно, мы просим кого-нибудь делать это вслух. Происходит озвучивание воспо­минаний. Так познается закон внутреннего текста, внутреннего монолога. Уже на первых уроках прослеживается тончайший творческий процесс.

Вслед за этим упражнением переходим к «машинке». Пред­лагаю рассчитаться слева направо на буквы, вспомнить летний текст и «напечатать» его: «С первых дней воспитывайте в себе общественного деятеля, несущего в мир возвышенное и пре­красное».

Далее задание усложняется: прошу в новом тексте запоми­нать не слова, а картины, скрытые за ними. Ведь когда произ­носится слово «селедка», то кто-то представит селедку на таре­лочке, кто-то в бочках, кто-то на палубе сейнера, в море, на прилавке магазина и т. д.

Читаю текст: «Нужно трудное сделать легким, легкое — привычным, привычное — красивым, красивое — прекрасным». Нужно трудное сделать легким... Как это запомнить в карти­нах? Трудное — играть роли, выходить каждый вечер на сцену, владеть голосом, телом. Сделать легким — абсолютно раско­ванным, свободным, изящным. Легкое — привычным... таким привычным, как привычно утром мыться, пить чай. Привыч­ное— красивым... Красивое — это значит пропорциональное, гармоничное, совершенное в своих качествах. Красивое — пре­красным, т. е. достойным искусства. Представляю полотна Ру­бенса, танец Улановой, выступление Белоусовой и Протопопо­ва. Кто-то представит архитектуру Корбюзье. Кто-то музыку Чайковского. Все эти шедевры рождены через преодоле­ние трудного, добытую легкость, которая стала привыч­ной. Начинаем печатать. По ходу упражнения делаю заме­чания:

— У вас интервалов нет, все слова слились. Интервал да­вайте делать общим хлопком. Слово кончилось, нажимаю на «клавишу», отвечайте общим хлопком. А темп? Ведь задан определенный темп, его нарушать нельзя. Если кто-то нарушает, значит, буква выбилась, плохо читать. С перебоями пе­чатать нельзя... Молодцы, получается... Зачем вы друг другу подсказываете? Получается забава, игра, а мы ждем серьезной, умной работы для себя. Воспитывайте самосознание, работайте для себя. Никого не толкайте и не спасайте подсказкой. Отве­чайте за себя и получится слаженно. Не трогайте соседа, не «помогайте» другим, выполните идеально свое — тогда вы обеспечите общий уровень работы. В хорошем ансамбле не все хватаются делать все, а каждый делает свое на идеальном уровне, и получается стройно. Учитесь этому в простом упраж­нении «машинка». Запомните новый текст: М. Ю. Лермонтов — «Я знал одной лишь думы власть, одну, но племенную страсть». Какие картины с этими словами связаны? Может быть так — «Одной лишь думы власть» — ни о чем другом — только о те­атре, об искусстве. «Одну, но пламенную страсть»— ничего кроме любви к делу. Впрочем, вы можете видеть и горы Кавка­за, и бледного юношу рядом с седовласым старцем — это ваше дело...

«Машинку» можно и варьировать. У этого упражнения мно­го вариантов. Можно не хлопать, а вставать, можно печатать без машинистки, можно чередовать хлопки с вставанием, за­давать определенные комбинации: печатать заглавными буква­ми, разрядкой, делать двойные интервалы и т. д.

— А теперь,— обращаюсь я к классу,— хочется проделать с вами один опыт. Пожалуй, вот вы, Николаев, садитесь в центр, устройтесь поудобней, а мы за вами понаблюдаем. Пожалуйста, все в полукруге наблюдайте за Николаевым. Какие у него ноги, руки, глаза? Только наблюдайте придир­чиво. Попробуйте увидеть все его недостатки. Изучайте дефекты фигуры, одежды и т. д. Понаблюдали? Хорошо. А те­перь вы, Саша, возьмите спичечный коробок и попробуйте его изучить: какие в нем спички, какого они производства, какая этикетка, найдите в нем новое, интересное... А полукруг будет заниматься другим, изучать особенности потолка...

Жестами, за спиной Николаева, подсказываю ребятам, чтобы они все-таки следили за ним. Оказалось, что в течение упражнения, перед нами были как бы два Саши. Саша, который сидел вначале без спичечного коробка, и другой — изучающий коробок.

— Расскажите, Николаев, о своем самочувствии.

— Когда я сидел без коробка, мне было очень трудно, я только и думал о том, что все смотрят на меня. А потом было очень легко, я занялся коробком и забыл про вас,— доверчиво поделился Саша.

— Оказывается, когда на нас смотрят пристально со сто­роны, вести себя естественно трудно. Забыть про то, что на

тебя смотрят, можно только, серьезно занявшись делом. Когда мы на сцене заняты настоящим делом, то у нас работают все органы чувств и свободно проявляются все наши человеческие свойства. Если же мы делом не заняты, то мы становимся глу­хи, слепы, мысль наша работает в одном направлении: или понравиться, или не показать виду, что нас волнует внимание зрителей. Кстати, когда вы занимались «машинкой», вы тоже были не в полной мере естественны — какая-то часть вашей энергии уходила на нас, на заботу о том, какое вы производите -впечатление. Поэтому и ваша работа была пока не правдивой, не подлинной. Будем учиться все, что мы делаем в классе, все, что относится к заданию, делать по-настоящему, серьезно, для себя... Теперь посмотрим ваше летнее задание...

Идет показ летнего задания — и вот разрядка, другая ра­бота, переключение внимания, смена самочувствия...

После просмотра сюрпризов даем задания на следующий раз. Вспомнить сегодняшнее занятие в мельчайших подробно­стях. Мысленно восстановить весь ход урока, даже запахи и цвета, окружающие нас.

Предлагаем подумать и о том, как начнем следующее заня­тие. Первый урок прошел торжественно, празднично, но он особый. Однако нужно, чтобы и все занятия были по-своему особенными, а поэтому начало каждого урока должно отмечаться какой-то творческой выдумкой, мы называем ее зачи­ном занятия. Это может быть какой-то рапорт, шутка, коллек­тивный творческий сюрприз — нам ли, друг другу ли. Важно, чтобы постоянно работала фантазия. За начало занятия отве­чает командир дня, т. е. дежурный. Конечно, ему помогает весь класс, и особенно совет.

Следующее задание — обсудить и предложить план работы на осень. Спланировать прогулку в лес и большой воскресник в классе с ведрами, щетками, метлами.

По окончанию тренинга мы обычно спрашиваем: «Какие у вас вопросы?» На первом уроке их еще нет. Они появятся позже. Затем переходим к анализу подготовленных сюрпризов. Обращаюсь к классу:

— Любой сделанной вами работе мы будем давать оцен­ку. Это и есть учеба. Вы учитесь на наших подсказах, сделан­ных по поводу ваших ошибок. Ошибки — благо, ошибки учат. Не бойтесь ошибаться, бойтесь работать «безошибочно», пото­му что тогда вы ничего не постигнете.

Анализируя ваши творческие сюрпризы, прежде всего от­мечу, что они должны быть не материальными, а творческими. Сюрпризы —это не проверка вашей житейской щедрости, а средство развить фантазию, тренировать ваши творческие качества.

Сюрпризы должны быть у каждого, нельзя воспитывать в себе иждивенчество. Мол, проживу за счет творческой атмо­сферы, которую создают другие. «Кто палку взял, тот и кап­рал»,— мы это вам уже говорили и будем часто напоминать. Кто просто с интересом сидит на уроке — еще не учится, кто работает,— тот уже учится. Только в деятельности вы можете себя сотворить. В накладе тот, кто не придумал сюрприз. Иждивенчество потом отплатит вам — вы не научитесь рабо­тать, вы будете несамостоятельны. Не произойдет самого глав­ного, вы не станете творцами, вы будете только исполнителями чужой воли.

Вы показали немало милых шуток. Однако я должен вам сказать, и это, может быть, удивит вас: что шутки должны быть серьезными, т. е. вы должны исполнять их серьезно. А вы сами над ними смеялись. Лучше, когда человек шутит серьез­но, а всем остальным весело.

Кроме того, как это ни парадоксально прозвучит, шутки должны быть хорошо подготовлены, а у вас какая-то неряшли­вость, неаккуратность, случайность. И еще: веселое и остро­умное должно быть деликатным и со вкусом. Грубость и без­вкусица — это уже не шутка.

Мы категорически против шуток в адрес творческой учебы. Ничто из нашего творческого дела не подлежит обшучиванию, ни наши упражнения, ни наши беседы. Это свято и это не подлежит осмеянию, иначе вы постепенно станете оплевывать то, что составляет суть вашей будущей профессии.

Теперь о том, что в ваших сюрпризах было связано с музы­кой. Мы придаем этому огромное значение. Вы должны за годы учебы научиться и петь (хотя бы так, как должен петь драматический артист), и овладеть каким-нибудь музыкаль­ным инструментом. Это существенное подспорье в про­фессии.

Особо хочу сказать о значении условий и атмосферы урока, ибо это атмосфера и условия творческой работы. Надо при­учать себя к порядку не ради порядка, а ради того, чтобы легко работалось. Надо устранять всевозможные помехи на пути к творчеству. Творить трудно, творит природа, творит подсознание, творят какие-то особые духовные силы человека, а они требуют определенных «климатических» и атмосферных условий. В неподходящих условиях душа художника замы­кается, молчит. Например, по ходу показа вы делали товари­щам замечания. Одергивали, даже покрикивали друг на друга. Нам это не понравилось. Очень трудно выйти на середину класса и что-то показать; всякий, даже самый маленький твор­ческий акт всегда нелегок. Он требует большого напряжения, и всякие окрики, шутки мешают, парализуют творческую волю. Надо быть принципиальным, честным по отношению к товарищу, но безупречно вежливым и тактичным. Если вы этому научитесь вы научитесь культуре труда. Актерская культура труда требует идеального, «джентльменского» воспи­тания. Не думайте, что вы делаете замечания только словами, вы делаете их всем своим видом, гримасами, жестами, зевка­ми. Надо уметь смотреть работу товарищей. И надо уметь оберегать ее, более того, помогать товарищам своим душевным участием. Вот тогда вы — творческие люди. Нельзя творческо­му человеку оставаться равнодушным к тому, что делает дру­гой. Человек на площадке все чувствует. Он может играть спиной к вам и ощущать, что его не понимают, не под­держивают. Мы учимся не только тогда, когда выходим на середину и показываем свою работу, но и тогда, когда смотрим, как работают другие. Учитесь учиться и «впри­глядку».

В заключение я должен сказать, что урок нам сегодня по­нравился, мы получили удовольствие. Конечно, мы все устали, но это хорошая усталость. Как же научиться получать удо­вольствие от трудной работы? Прежде всего надо научиться не прерывать работу. Стоит вам на секунду отвлечься, как вы оборвали внутреннюю нить. Вам приходится возвращаться, восстанавливать ее, а это самое утомительное. Представьте, что в течение урока вы раз 20 теряли нить и 20 раз восстанав­ливали ее. Вы потратили энергии раз в пять больше, чем нужно было.

Чтобы научиться непрерывно работать, нужна опять-таки воля. Без воли непрерывный процесс работы невозможен. Воля! И еще раз воля!

Есть ли какой-нибудь показатель, на котором самым на­глядным образом обнаруживается безволие? Есть. Это неуме­ние беречь время.

В связи с этим хочется сказать, может быть, о самом важном. Тренироваться только на занятии нельзя. Трениро­ваться надо с утра до ночи. Поэтому каждую секунду зани­майтесь теми упражнениями, которые мы вам даем, придумы­вайте новые,— сделайте так, чтобы вся ваша жизнь была непрерывным тренингом. Учтите, что 70% времени проводите без нас, и только 30% с нами. Занятия с педагогами — это только контрольные встречи, часы проверки, ориентирующие подсказки, объяснение нового. Учиться без нас, без надзора — должно стать правилом. Ведь вы сами хотите стать артистами, вы сами хотите стать хорошими артистами. Кто же вам ме­шает? Тренируйтесь, как балерина, как пианист, как скрипач. Почему некоторые думают, что в актерской профессии можно лодырничать, терять время? Такой же мучительный постоянный тренинг, как у циркового акробата, должен быть и у дра­матического актера, если он хочет стать мастером...

В конце наших занятий мы обычно решаем многие орга­низационные моменты. В коллективе, естественно, возникают всякого рода вопросы, какие-то недоразумения, сложности, которые нужно обсудить, согласовать.

На первом же уроке предлагаем распределить обязанно­сти в коллективе. У каждого должен быть объект, за который он отвечает. Список поручений просим передать нам.

В классе должна быть создана своя игротека — детская пирамида, детские кубики и пр. Это все будет в дальнейшем использовано в упражнениях.

Командира дня просим ежедневно собирать у студентов в письменном виде интересные факты и сдавать их нам. Для этих работ готовится большой конверт. С «интересными фак­тами» предстоит в дальнейшем увлекательная работа.

Желательно сдать цепочку адресов, даты дней рождения — это одна из форм воспитания внимания друг к другу. Немалое мужество быть внимательным и добрым, и этому мужеству надо учиться, оно отплатится сторицею!

Завершается урок песней, сочиненной учащимися после летней встречи. Это тоже своего рода упражнение. Сначала ребята поют сами, а затем под руководством преподавателя — «дирижера». Класс поет в зависимости от положения каран­даша в его руке. Когда заточенный конец поднят вверх, песня звучит в полную силу, по мере спуска острого конца затихает песня, острие опущено вниз, и класс поет песню про себя. Любое изменение положения карандаша обязывает ребят тот­час отзываться на команду. Вариантов «команд» огромное множество.

Это упражнение — песня «под дирижерскую палочку» мно­гое дает, оно очень емкое. Его возможности раскроются в даль­нейших занятиях.

**ВООБРАЖАЕМЫЙ ПРЕДМЕТ**

План занятия

1. Зачин.

2. Тренинг. Упражнения: «полукруг», «воскресник», «ма­шинка», «смотреть и слушать» и др.

3. Переход к «воображаемому предмету». Работа с вообра­жаемым бисером.

4. Домашнее задание,

5. Беседа.

На одном из первых уроков в творческой жизни первокурс­ников происходит важное событие: переход в упражнениях в сферу воображаемого. Впрочем, только мы, педагоги, созна­ем важность этого перехода, студенты же его почти не заме­чают, И мы рады этому. Творческая учеба — процесс органи­ческого природного созревания, все происходит как бы само собой, как в природе: растение было голым, безжизненным, потом незаметно стали набухать почки, потом в почке засве­тились зеленые побеги, выглянул сперва чуть заметный кончик листка, вот и вся почка раскрылась, а мы, гуляя по парку, бросили нечаянный взгляд — и ах! — смотрите, тополь уже (?!) зазеленел. Предварять тот или иной творческий этап теорети­ческими выкладками вредно. Другое дело — подытожить, обобщить, зафиксировать в сознании какой-то почувствован­ный творческий момент.

«Я не люблю голословных объяснений, молодые мало об­ращают на них внимания и почти не помнят их. Вещей, вещей давайте! Я не перестану повторять, что мы слишком много значения придаем словам; своим болтливым воспитанием мы создаем лишь болтунов»,— писал Жан-Жак Руссо.

На этот раз (передо мной мой педагогический дневник) урок шел так.

Вначале мы посмотрели студенческий зачин. Он был по­лезный по сути и милый по содержанию. Оказалось, студенты не стали откладывать в долгий ящик наш совет насчет лесной прогулки и в воскресенье, предшествовавшее уроку, съездили за город.

Когда мы вошли в класс, в классе было пустынно и свежо. Мы сели на свои педагогические места еще не понимая, что нас ждет. И вот из-за «кулис» (какие кулисы в комнате — сами понимаете) раздались «звуки леса»: посвисты, щебетания, стрекотания. Затем вышла студентка и стала «аукать» — собрались остальные. У каждого в руках какой-то дар осеннего леса: ветка, цветок, красивый багряно-рыжий лист, гриб, шишка, сучок, похожий на сказочного гномика, и т. д. Все это студенты сложили на нашем педагогическом столе.

Мы записали в своих педагогических тетрадках некоторые ошибки в поведении, однако отметили, что зачин удался, впрочем, как и всегда, постарались особенно не обнаруживать свои педагогические радости или огорчения.

Студенты уже в полукруге, и мы начинаем упражнения:

— Давайте усовершенствуем полукруг. Пожалуйста, встаньте. Отойдите на некоторое расстояние от стульев, чтобы их видеть. Да, вы поставили стулья аккуратно, с равными интервалами, передние ножки составляют точную дугу, в центре стул более яркий по цвету, но другие стулья? Разве они одинаковые?..

Студенты замечают, что пластмассовые колпачки на ме­таллических ножках разного цвета (одни серенькие, другие голубые), и исправляют «ошибку», расставляя стулья через один.

«Воскресник». Конечно, теперь уже не собирается на се­редине класса гора мусора, но маленькая кучка соринок и ще­почек на педагогическом столе все же набирается. Значит, класс к уроку надо готовить еще тщательнее.

Слушание. Слушаем звуки улицы, затем звуки соседнего помещения за стеной, звуки класса: зашуршала штора от вет­ра, кто-то переставил ногу, кто-то «ерзнул» на стуле, а один студент услышал стук собственного сердца.

«Машинка». На этом уроке просим разобрать алфавит, не слева направо, а справа налево от нас. Кроме того, меняем несколько и способ «печатания»: согласные буквы по-прежнему отмечаем хлопками, а вот на гласные пробуем вставать. Печатаем текст: «Я настаиваю на том, чтобы вы выработали в себе технику беспредметного действия и доводили ее до виртуоз­ности...» (К.Станиславский).

Затем вспоминаем мысленно «путь от дома до института», далее — «напряжение и расслабление мышц».

Как видно, мы в этот урок включили некоторые из упраж­нений прошлого урока. Повторяли, естественно, не механиче­ски, а варьируя, давая новые нюансы и, главное, добиваясь от студентов свежего, сегодняшнего, сиюминутного их выпол­нения.

Эти простые, но полезные упражнения должны выполняться на протяжение всего времени обучения. Более того, ни одно из них и тех, что еще будут даны, не может быть брошено. Упражнения не сменяют друг друга, а накапливаются. Пото­му что, несмотря на похожесть, каждое из этих упражнений преследует какую-то особую цель. Кроме того, в этих упраж­нениях нужно совершенствовать себя. Мастерство — это уме­ние отлично выполнять то или другое дело. Прежде, чем стать мастерами драматического искусства, надо овладеть мастер­ством выполнения маленьких школьных упражнений — стать мастерами полукруга, «воскресника», «машинки» и т. д.

Переходим к новому упражнению. Я обращаюсь к классу:

— Оглядите-ка все ваши милые лесные подарки, которые вы нам преподнесли в зачине. Каждый — свой. Осмотрели? Прекрасно. Скажите, пожалуйста, когда вы держали эти пред­меты в руках, не удалось ли вам запомнить их вес: тяжелые, легкие? Не помните? А поверхность? Вот вы, Олег, не запом­нили случайно, ваш кленовый лист гладкий или шершавый, а прожилки выступают рельефом или они — только рисунок? Не очень запомнили? Ладно. Возьмите на минутку свои подар­ки в руки (все с удовольствием берут — ведь они эти пустяки облюбовали и за что-то выбрали еще в лесу). Изучите их как следует: форму, запах, фактуру, вес...

Ребята с новым обостренным вниманием разглядывают все эти шишки и сучья, осторожно проводят по ним подушеч­ками пальцев, принюхиваются, чуть ли не на зуб пробуют.

— Теперь верните все на стол и, не смотря больше на эти предметы (глаза закрывать не надо), еще раз расскажите нам о них. Вот вы, Олег...

Олег рассказывает о своем кленовом листе. О его звездном контуре, о сочетании красно-желтого фона и темно-зеленых прожилок, о тонком прелом запахе. При этом, не находя точ­ных слов, он шевелит пальцами, будто лаская ими шерохова­тую поверхность клена, втягивает носом воздух, словно ста­рается еще раз ощутить его аромат.

— Обратите, товарищи, внимание на Олега. Что он сейчас делает? Он рассказывает нам о кленовом листе, он вспоми­нает его? Да, он вспоминает, но не только памятью головы, он вспоминает сейчас свой лист памятью всех органов чувств. Не случайно у него шевелятся пальцы, блестят глаза, по­драгивают ноздри. Знаете что, Олег,— говорю я,— не надо ничего объяснять словами. Вспоминайте лист в воображении. Как бы мысленно рассмотрите его вновь, поосязайте его вновь, понюхайте его вновь. И вы все, товарищи, повспоминай­те свои цветы, ветки, грибы, шишки глазами, пальцами, орга­нами обоняния...

И студенты будто бы вновь «держат», «рассматривают», «любуются» своими подарками. Будто бы. Вот и состоялось это маленькое, простенькое, а на самом деле магическое буд­то бы. Пока в элементарном варианте: будто бы я держу в ру­ках кленовый листок.

— Теперь,— прошу я студентов,— возьмите еще раз в руки свои предметы и проверьте, верно ли вы запомнили их форму, запах, вес, фактуру, особые приметы. Снова подержите и рас­смотрите воображаемые листья, цветы, ветки, грибы...

Так, незаметно для студентов, произошел важнейший пе­реход от реального к воображаемому... А урок, между тем, идет дальше.

— Представьте,— обращаюсь я к студентам,— что у вас где-нибудь в кармашке есть пакетик или коробочка. Достань­те этот небольшой пакетик «как будто бы», «если бы» у вас он был...

Студенты достали. Кто-то держит воображаемый пакетик, кто-то спичечный коробок, кто-то коробку из-под монпансье.

— Давайте представим себе, что там у нас бисер. Поло­жите пакетик на стол. Нет стола? Представьте, что перед вами стоит стол, определите на каком уровне крышка, какова ши­рина, высота стола. Вспомните один из столов, вами виденных. Возьмите из ящика в столе катушку... Что же это у вас в та­ком маленьком столике ящик, как сундук?.. Вспомните, какой может быть ящик. Есть ли у него ручка, ключик? Открыли ящик? Очень хорошо...

Студенты делают упражнения пока плохо, но порой надо поддерживать и минимальные успехи, чтобы укреплять у них веру в себя.

— Теперь достаньте нитки и иголку. Иголка может быть в катушке, в лацкане пиджака, в другом месте. Вспомните, где она у вас. Что это вы так просто ее- достали, даже не обронили? Ах, она упала? То-то же. Ну поднимайте. У всех есть нитки? Какие нитки: толстые, суровые, тонкие, красные, белые? Вспоминайте... Вденьте нитку в иголку. Какое у иголки ушко: большое, маленькое? А теперь попробуйте ваш бисер собрать на нитку. Работайте, только работайте для себя, не для нас. Мы оставим вас в покое, нам нужно кое-что за­писать...

Мы делаем вид, что не смотрим за их работой, даже разго­вариваем между собой, и ребята мало-помалу начинают зани­маться делом для себя, погружаются в упражнение. Далее усложняем работу:

— Вы продолжайте свое дело, а мы будем с вами разгова­ривать. Ответьте, какую по счету бисеринку вы сейчас нани­зываете? Что же это у вас без помех идет работа, все как-то гладко? У вас такие большие руки, а бисер такой маленький. Вот-вот: падает, прилипает к пальцам... А вы даже что-то шеп­чете, работая с бисером? Наверно: «одну надела, а вот эта бисеринка не лезет. Как же нитку просунуть? А эта сломан­ная». Да? Правильно. Без внутреннего текста человек не делает ничего. Любая наша работа всегда сопровождается внутренним текстом. Проверьте... Заметили ли вы одну из особенностей этого процесса? Оказывается, в жизни самое привычное дело, даже механически «набитое на руку», мы все-таки делаем каждый раз по-новому. Тем более это долж­но быть на сцене. Необходимо свежее и сиюминутное восприя­тие привычного. Вы нанизываете десятую бисеринку, и ведь она не такая, как первая, как пятая, даже как девятая. У нее другие грани, она и по цвету чуть-чуть другая, и дырочка, может быть, шире. В каждой новой секунде — новое ощу­щение.

И еще одно важнейшее замечание: любое дело делается только через преодоление препятствий и помех, больших или маленьких. Если у дела, у процесса нет препятствий, то это отдых, а не работа. Теперь медленно сложите бисер в коро­бочки и положите их в столики. Это упражнение мы будем повторять каждый раз с новыми оттенками. Оно пройдет через все годы учебы и очень многому вас научит...

Урок окончен. Даем задание «а дом с соответствующими комментариями. Тут и напоминание о старых заданиях (на­пример, конкурс песни) и об особо важных (например, твор­ческий дневник) и, наконец, разъяснение нового задания — работа с воображаемым предметом. Прошу проверять это упражнение реальными ощущениями: ем воображаемый пиро­жок с повидлом и тут же настоящий, пью настоящую газиро­ванную воду и тут же пробую пить воображаемую.

В заключительную беседу прежде всего вошел анализ за­чина. Я похвалил студентов, ибо зачин был практическим осуществлением наших подсказок, он был полезен для сближения ребят между собой, для возникающей дружбы на курсе. Кроме того, в этом зачине проявилось важное для актера стремление всюду видеть интересное и радоваться красивому... «Кто с юных лет привык с любовью и вниманием в былинке и цветке, во всем, что видит глаз, приметить пре­лесть форм и жизни трепетанье, тот чистых радостей хранит запас». Затем я подчеркнул, что искусство жить на сцене — это искусство жить воображаемыми объектами, воображаемы­ми событиями, воображаемым прошлым, воображаемым будущим, в воображаемой среде и обстоятельствах. Поэтому так существенны упражнения с несуществующими предмета­ми. Они войдут во все наши задания.

Этот педагогический прием не является чем-то мертвым, искусственным. И в жизни мы часто живем несуществующим. Мы заранее радуемся, огорчаемся, злимся, раздражаемся от того, что нам еще только предстоит, от предстоящей встречи, свидания, экзамена; мы переживаем их в воображении. А раз­ве не волнуется мать, когда сын рассказывает, как он чуть не попал в уличную аварию. И тут нервы матери реагируют не на реальное, а на то, что могло бы быть с сыном, т. е. на рисуемое воображением.

Как же научиться жить воображаемыми объектами? Это­му умению и будет посвящено все время обучения. А пока важно понять, почувствовать необходимость с жадностью по­стигать реальную жизнь, реальные объекты. Нужно много видеть, слышать, осязать, обонять, а для этого снова и снова тренировать органы чувств, чему с особой силой способствуют упражнения с воображаемым предметом.

**ПЕРЕХОД К ЭТЮДУ**

I. Зачин.

II. Тренинг. Упражнения: порядок в полукруге. «Воскрес­ник». Изучение стола, потолка, пола. Изучение полукруга — что нового в товарищах? Освобождение и напряжение мышц. Изучение на ощупь своего стула: «лоскутки по кругу». Упраж­нение на осязание. Слушание улицы, класса и т. д. Пение вслух и про себя по «дирижерской» палочке. Новое упражне­ние «история предмета». Работа с воображаемым бисером. Переход к первому этюду.

III. Задание на дом.

IV. Конкурс на лучшую курсовую песню.

V. Беседа.

Проведя в соответствии с планом зачин и тренинг на зна­комых уже упражнениях, мы переходим на этом уроке к ново­му упражнению: «история предмета».

Даем какой-либо предмет первому в полукруге: «Начните рассказ вот об этом пятачке. Обнаружьте, есть ли в этом пя­тачке приметы, говорящие об его истории. С чего все нача­лось?» И возникает коллективный рассказ. «Однажды во дворе появился огромный грузовик, в который стали погружать ме­таллолом. Металлолом собрали ребята, и они хотели просле­дить, куда же его отвезут. Один мальчик, звали его Сергей, попросил шофера взять его в кабину...» И так далее. Следую­щий продолжает. Пока шел разговор по кругу, сочинилась целая истерия пятака. Оказалось, что пятаку уже шесть лет, что он долго лежал в кассе автобуса, потом он попал в банк и однажды с ним играл ребенок, монетка побывала в смоле и т. д. И все это сидящие в полукруге сочинили, нафантазировали, оттолкнувшись от наблюденных свойств пятачка, но уйдя от них далеко в мир живой жизни.

В этом упражнении тренируется творческая фантазия, спо­собность комбинировать, сочинять, изобретать. Но чтобы это изобретенное, сочиненное, придуманное увязалось в живую, реальную мотивированную историю, потребовался еще один элемент — творческое воображение, которое через ассоциации, через личный опыт оправдывает, мотивирует, делает живым придуманное.

Понадобилось увидеть живого мальчонку, живого шофера, знать дорогу к оврагу, где собирали металлолом, вспомнить, как грузят груды металлолома в железнодорожный состав и отправляют на завод и т. д.

Далее предлагаем классу вспомнить упражнение «бисер». Цель первых 2—3 занятий с бисером — органично, естественно подвести учеников к этюдному заданию. Сделать это нужно так, чтобы этюд возник легко, непроизвольно, из самого уп­ражнения.

Класс работает с бисером. По ходу упражнения у каждого обязательно что-то происходит: или иголка потеряется, или бисер рассыплется, или еще что-нибудь непредвиденное слу­чится...

Я говорю классу:

— Попробуйте, не прекращая вашу работу с бисером, от­ветить делом, поведением на вопросы: где я сейчас, зачем занимаюсь бисером, какое время года, какое время дня, какого цвета бисер, чей, сколько его?.. Вопросов можно поставить бесконечное множество — «сто тысяч почему» и их тем боль­ше, чем богаче воображение, которое всегда питается впечат­лениями жизни, личным опытом. Не торопите себя. Отвечайте на вопросы постепенно, в процессе работы...

Если задание дано верно и педагог тщательно следит за работой полукруга, то в ходе этого упражнения обязательно у нескольких учеников возникнет маленькая история с «би­сером»— этюд. Можно одного из студентов попросить пока­зать его работу классу. Вот, например, какой этюд возник на одном из занятий.

Девушка собирается на вечер. Ей хочется воспользоваться маминым украшением — красивым шнурком из разноцветного бисера. Она пытается застегнуть шнурок у зеркала, но неосто­рожный жест — и нитка порвалась. Надо собрать бисер и «за­мести следы» — починить украшение и положить на место. В самый разгар истории — шаги. Это возвратилась мама.

Этюд показан. Класс обсуждает. «Комната не имеет стен,— говорят студенты.— В зеркало смотрела, но не видела ничего... Шнурок будто резиновый — терялся размер... Иголку не виде­ла, не ощущала ее, собирала рассыпанный бисер нарочно... Шаги не услышала, а сделала вид, что услышала. Показала это нам...» Слово автору этюда: «Очень верно все подметили ребята. Я торопилась, сбивалась... В зеркало было стыдно смотреть. Оно у меня оказалось на зрителе. Вы мне очень ме­шали. Я не могла про вас забыть. А в общем, я довольна, что меня попросили показать это упражнение. Что-то для меня важное произошло, чувствую, но объяснить не могу».

После высказываний ребят должен дать оценку этюду педагог. Прежде всего надо отметить удачное, поддержать хорошее в первом этюде. Ведь обрушиться на первый опыт с квалифицированным разгромным анализом ничего не стоит, но надо ли? Справедливо похвалить за смелость, выдумку и серьезность (история была убедительной) — может быть, эти качества поначалу самые дорогие. Но и похвала без меры, без оснований (даже с педагогическими целями) может быть вредной и опасной. Успех и вдохновить, и убить может. Будем соблюдать меру. Тем более это качество — чувство меры, мы должны воспитывать у наших учеников во всем и постоянно. Очень важно с первых дней приучать класс-полукруг видеть хорошее в работе товарищей, подчеркивать, что учимся мы не только тогда, когда сами на площадке, но и тогда, когда смотрим работу других. Уметь работать вместе с товарищем, уметь смотреть работу другого — тоже свидетельство таланта. Педагог должен вовлекать весь класс в непрерывный тре­нинг— пусть сидящие в полукруге пробуют работать парал­лельно, на месте и тогда, когда идет индивидуальный показ. Скажем, кто-то на середине в этюде «ест яблоко», пусть и си­дящие в полукруге пробуют это делать.

Итак, первую пробу студентки мы поддержали. Но авто­ритет учителя складывается не только из чуткости к хорошему в работе ученика, но и из чуткости к ошибкам, на которые педагог обязательно должен указать. Учим-то мы на замеча­ниях своевременных, точных, подсказывающих возможность к совершенствованию. Мы обязаны подсказать, куда дальше должна идти работа студента. Слово учителя — основное средство в воспитании.

— Да, первый опыт в основном был удачным,— говорю я ребятам,— но обратите внимание: этюд начался ни с чего и ниоткуда. Что предшествовало этюду? Где вы были, чем занимались? Дальше. Комната почему-то была пустой. А какая это комната? Чья она? Что в ней стоит? Где окна, двери? Где лежал бисерный шнурок? Как устроен замок бисерной подвески? Из скольких ниток она состоит? Какого цвета бисер и подходит ли это украшение к вашему платью? Необходимо ли вам идти на вечер? Где вечер состоится? С кем вы встре­титесь и в который раз? Надо попробовать поставить перед собой все эти вопросы и делом ответить на них. Поработайте и покажите мне этюд еще раз. Вот, кстати, и задание на дом для всех. Вы должны приготовить этюд с «бисером», а если уже почему-то это вам неинтересно, то можно выбрать любой домашний предмет (утюг, торшер, сапожную щетку) и прине­сти в класс этюд на работу с домашним предметом. Только учтите сегодняшний опыт. Задайте себе все возможные вопро­сы, чтобы не задавать их вам на уроке.

Следующий этап урока — конкурс на лучшую курсовую песню и подведение итогов конкурса. Затем беседа.

На первых же уроках важно помочь учащимся преодолеть робость и сомнения. Поэтому мы говорим им о вере и наив­ности, смелости и инициативе.

Любое даже самое незамысловатое упражнение требует от учащихся прежде всего доверия к тому, что они делают. Они должны быть склонны легко и безгранично поверить в задание, суметь погрузиться в него. Как говорится «окунуть­ся с головой». Всякое творчество начинается с наивной веры в вымысел. Способность поверить в «если бы» — магическое начало творчества. Наивность и способность легко поверить в предлагаемые обстоятельства — это не безрассудство, а ра­зумная смелость человека, способного к творчеству. Без сме­лости, наивности и веры (которые развиваются, воспитывают­ся) нельзя заниматься нашим делом. Развить эти дорогие для актера свойства поможет инициатива, активность — «дорогу осилит идущий».

После беседы разрешаем ряд организационных вопросов и как обычно снова возвращаемся к тренингу. Последнее уп­ражнение— только что принятая курсовая песня «под дири­жерскую палочку».

**ИНТЕРЕСНЫЙ ФАКТ**

I. Зачин.

II. Тренинг. «Воскресник», порядок на столе педагога. Слушание с помехами улицы, класса (студенты слушают, а мы всячески мешаем им: разговариваем между собой, поем, шу­мим, читаем газету вслух). Изучение лоскутков и других пред­метов на ощупь. Работа со стульями полукруга: на определен­ный счет под хлопки составить квадрат, круг, треугольник и т. д. Перегруппировки в полукруге: на определенный счет под хлопки педагога пересесть в полукруге по росту, по цвету одежды, по цвету волос от темных к светлым и т. д. «Машин­ка» (текст по предложению класса). История предмета, пущен­ного по полукругу. Интересный факт (новое упражнение). Работа с воображаемым предметом — «открыть дверь». Песня «под дирижера».

III. Просмотр заданных этюдов на тему «Домашняя ра­бота».

IV. Новое задание на дом: посетить зверинец и выставку рыб. Понаблюдать за поведением зверей, рыб, птиц.

Этюд на три слова: абажур, цветок, конверт или вода, письмо, огонь. Нафантазировать историю — отрезок жизни, в котором эти предметы сыграют определенную роль.

Принести репродукцию картины любимого художника.

V. Вопросы к педагогам. Сообщения совета.

VI. Заключительная беседа.

В плане этого занятия ;есть одно новое и принципиальнее упражнение. На нем я и хочу остановиться подробнее.

«Интересный факт» — упражнение, проходящее через целый год обучения, таит в себе разнообразные возможности по вос­питанию внутренней психотехники актера и способствует фор­мированию творческой личности, воспитанию гражданского чувства.

Обязательным условием этого упражнения должно быть то, что учащиеся записывают вычитанные из газет, журналов, книг, а может быть, почерпнутые из каких-то других источни­ков факты о том, что их особенно заинтересовало, что их взволновало, что им кажется интересным для всех.

Такой факт может найти только человек читающий, как-то ориентирующийся в газетах, журналах, слушающий радио, интересующийся новым. Так ученик постепенно втягивается в изучение сегодняшней жизни, получает необходимую поли­тическую, научную и всякую другую информацию. Артист дол­жен быть много знающим человеком, должен читать книги, газеты, слушать радио, потому что все это пища для вообра­жения, все это ему понадобится в творчестве. Если прямо ска­зать студентам «надо читать», они согласятся, но практически делать будут очень мало. Упражнение «интересный факт» «провоцирует» их на эту необходимую работу.

На первом уроке мы просили собирать записанные факты в большой конверт, постоянно лежащий на столе учителя. И вот наступает время ими воспользоваться. На уроке просим одного, другого, третьего студента пересказать факт.

Далее просим одного из учащихся пересказать факт, изло­женный только что его товарищем, затем спрашиваем мнение класса об этом пересказе, что в нем упущено, что не так по­нято и т. д.

Это упражнение дает возможность вернуться и к старым задачам. Тренируем собранность, дисциплинированность, ориентировку, внимание, воображение, внутренние видения и многое другое. Даже трудно перечислить, какое множество качеств мы тренируем, пользуясь только одним поводом— интересным фактом. Потом вводим в упражнение мячи. Факт пересказывает тот, кто удачно поймает мяч. Если мяч не пой­ман, то факт не пересказывается. Простое ребячье занятие, а воспитывает живые, подлинные связи, живую конкрет­ную зависимость от партнера. Мячи привносят в упражне­ние дополнительные задачи — по темпо - ритму, по собран­ности.

Если студент начал пересказывать неграмотно, просим мяч назад. Устанавливаем определенные условия пересказа факта. Пересказывать надо так, чтобы слушатели этот факт увидели:

«Вы этот факт знаете, вы его уже сфантазировали, вы об этом думали, а мы его не знаем. Просим вас, транслируйте факт так, чтобы мы его увидели».

Не объясняя теорию вопроса, мы подманиваем ребят на очень важный элемент профессии — на словесное действие. В процессе пересказа факта поправляем ошибки, которые делают студенты в произношении, в дикции. Невнятно, без понимания говорят поначалу студенты.

— Спокойнее, не кричите, не раскрашивая, передайте факт, чтобы все поняли его и могли воспользоваться им, как собственным опытом. Если факт вы передали полноценно, то он останется в каждом из нас,— подсказываем мы.

Далее в упражнение вводится «если бы». А «если бы» вы были радио- или теледиктор, а если вы докладчик, судья и т. д. и т. п. Огромное множество вариантов.

Поначалу факты накапливаются без разбора. Потом учени­ки начинают понимать, что не всякий факт интересен, что нужно отбирать содержательные, значимые факты, которые полезны творческой памяти. Появляется критерий,— упражне­ние становится более тонким и трудным.

Собираются такие факты, которые могут оставить живой след в чувстве, сознании. Таким образом воспитываются граж­данские оценки, вкус... Приносят, конечно, и пустяковые факты, но мы поначалу относимся к ним терпимо. Вообще, говоря об ошибках даже в самых строгих тонах, надо говорить ува­жительно. Студенты должны иметь право на ошибку. Высмеи­вать, унижать учеников нельзя. Можно просто сказать: этот факт не очень содержательный, этот забавный, не более — есть в жизни более значительные вещи...

Гораздо позже мы говорим: «Заберите из конверта свои факты». Тоже упражнение. Ищут факты, вспоминают их. Наконец каждый отобрал свои.

— Теперь садитесь в полукруг и попробуйте все ваши факты снова перечитать, восстановить их мысленно в своем воображении, вспомнить моменты, связанные с этими факта­ми, как добывался факт, как озвучивался на уроке, какой факт лучше, какой хуже. Теперь новое задание. Вам надо сде­лать этюд на интересный факт...

Потом упражнение еще усложняется: студенты получают задание — все собранные факты разместить таким образом, чтоб, описав их один за другим, получить стройную, оправдан­ную историю. Форма изложения может быть любая.

Происходит колоссальная творческая работа по осмысле­нию возможной логики фактов, взаимозависимости и взаимо-нужности. Ведь соединять надо порой диаметрально противо­положные вещи, причем связать их минимумом дополнительных слов. Соединяя факты, студенты оправдывают эту связь воображением, а форму подачи подсказывает фантазия.

Конечно, нельзя в один урок в одно упражнение вместить все задачи и приемы обучения, но в урок, в каждый шаг на­шего педагогического воздействия должна быть заложена вся «система» воспитания актера.

Еще сегодня существует тенденция — все тренировать врозь. Вот «машинка» — тренируем внимание, вот «факты» — тренируем фантазию. А мы снова повторяем — в уроке долж­но быть все враз. Можно и нужно учить всему сразу, т. е. целостному чувству профессии. Думается, это наиболее вер­ный путь.

На этом же занятии делаем ряд важных организационно-творческих замечаний: во-первых, о том, что впредь перед тренингом, после зачина урока, мы будем зачитывать каждую предыдущую запись студентов в классном дневнике, а совет курса должен будет оценить запись.

Во-вторых, совет курса должен обсуждать опоздания, не­явки, нарушения дисциплины.

Третье, важнейшее замечание по поводу творческого режи­ма: день у всех должен начинаться в 9 часов утра, независимо от окон в расписании.

Наконец, об ошибках и обидах. Надо учиться без обид слушать замечания — это начало воспитания профессиональ­ного характера.

**ЛЮДИ. ЗВЕРИ. ПТИЦЫ**

I. Зачин класса — рапорт дежурных. Зачтение классного дневника. Сообщение совета.

II. Тренинг. Полукруг, комбинации со стульями, перегруп­пировки. Упражнение «воскресник» в классе. Песня под «ди­рижера». Перемена позиции в полукруге по цвету волос, по цвету обуви, по последней букве имени, по росту, по возрасту (под счет хлопков класс устраивается в полукруге, допустим, по цвету волос — от светлых до самых темных). Выбрать объект в полукруге и дать ему незримый сигнал — позвать, поднять с места, дать еще какую-то команду. Счет пальцев. Ритмы (класс повторяет хлопками заданные ритмы). Осво­бождение мышц —от кисти до ступни. Интересный факт и мя­чи (изложить, как это делал бы теледиктор). Вспомнить прожитый день. Упражнения с репродукциями. (Разнообраз­ные комбинации на запоминание порядка их показа, авторов, названий. Пересказ содержания той или иной репродукции. Ассоциативные истории, рожденные репродукциями и т. д.).

«Зверинец» (что, если бы мы были звери, рыбы, птицы...). Оправдание брошенной в полукруг вещи, допустим мяча. А что, если это яблоко или клубок шерсти, краюха хлеба, персик? Оправдание жеста, поз, т. е. «что бы я в жизни мог делать, будучи например, в такой-то позе». Поза возникает в момент остановки по хлопку после быстрой ходьбы или бега по классу.

III. Просмотр этюдов на «Домашнюю работу» и на «Три слова».

IV. Новое задание: экскурсия к Марсову полю. Этюд с «музыкальным моментом». Интересный факт. Прочесть «Этику» К. С. Станиславского, выписать девизы для себя и класса, подготовиться к обсуждению книги.

V. Вопросы студентов.

VI. Беседа.

На этом уроке мы подробно остановились на анализе по­казанных этюдов. В результате были сделаны следующие выводы.

Этюд необходимо называть и в названии определять суть происшедшего, т. е. событие. Это сделать непросто — этому придется учиться все годы. Вход в этюд должен быть откуда-то. В этюд мы приходим из жизни и уходим в жизнь. Правда в этюде начинается с веры в среду — где это происходит? Поэтому необходимо знание «географии» места действия — где дом, где лес, где озеро? И т. д.

В этюде времени необходимо тратить ровно столько, сколь­ко требует правда данного факта. И энергии затрачивать ровно столько, сколь-ко требует данное дело. Время и энергия, затраченные в этюде, критерии правды. Лишнее время и лиш­няя энергия — ложь.

В этюдах на «Три слова» важно, чтобы все названные слова — «письмо, вода, огонь» были логически увязаны и воз­никали в истории этюда естественно, по потребности. Ска­жем: «Я прихожу домой, открываю дверь и вижу под дверью подложенный конверт. Что это? Я жду письмо, но этот стран­ный способ... Поднимаю конверт. Он не запечатан. Как-то тревожно стало, даже нехорошо... Надо выпить воды. Выпил. Как будто бы отлегло. Достаю письмо. Читаю. В нем только адрес и просьба уничтожить записку. Кто это? Зачем? Зажи­гаю свечу и на огне уничтожаю письмо. Идти по указанному адресу или нет? Решаю идти».

В беседе особое место отведено новому упражнению «Зве­ринец, аквариум, птичий двор».

Мы предлагали студентам в начале первого месяца посе­тить зоопарк. А теперь вводится в программу новая серия упражнений, едва ли не самая увлекательная — ведь имение в ней начинающий артист делает первые шаги по пути, в кон­це которого маячит желанное перевоплощение.

Это может быть слишком звучно для ученического упраж­нения, но в нем действительно содержатся многие элементы профессии, в самом полном ее смысле. Упражнению должен предшествовать обязательный поход в реальный зверинец, ос­мотр аквариума и т. п. Студентам предлагается вспомнить свой поход в зоопарк во всех подробностях, шаг за шагом, не прерывая внутренней киноленты видений, и уж затем попро­бовать делом ответить на вопрос: как бы я вел себя, если бы был определенным зверем, рыбой, птицей.

По мере работы от занятия к занятию условия этого упраж­нения могут усложняться, включая постепенно общение с дру­гими обитателями зоопарка, переходя в этюд.

Еще одно важное новое упражнение, предложенное в тре­нинге,— оправдание позы, жеста, предмета выполнить неслож­но, если работает фантазия и воображение. Допустим, рука поднята вверх. И надо оправдать эту пока ничего не значащую позу. Что бы я мог делать в жизни, «если бы»... Может быть, вывинчиваю лампу, так как она перегорела, а может быть, определяю направление ветра, может быть, пытаюсь сорвать яблоко... Этих «может быть» множество — нет предела воображению, которое питается жизнью. Оправдать — это значит наполнить жест, позу, факт, поступок правдой вымысла, по­верить в это «если бы» и рожденное подчинить определенной цели (зачем я это делаю), т. е. начать действовать.

В упражнении на оправдания нельзя останавливать про­цесс движения — цепную реакцию воображения. Вывинтил лампу. Проверил ее. Оказывается она цела. Что же случи­лось? Наверно, перегорели пробки. Занялся пробками и т. д. до тех пор, пока педагог не остановит упражнение.

Способность к оправданию каждого шага на сцене опре­деляет многое. В этом и живость воображения, и чувство правды, а также самое тонкое в нашем воспитании — способ­ность к импровизационности, т. е. умению действовать (воспри­нимать, оценивать, совершать) сейчас, здесь, в данный мо­мент. Оправдание сегодня позы, жеста, движения, факта, предмета завтра оборачивается оправданием логики роли — вскрытием поведения человека в данных предлагаемых об­стоятельствах, живым ощущением жизни роли. Подобные упражнения необходимо придумывать самим и заниматься ими дома.

Вообще очень полезно изобретать всяческие упражнения тренинга, надо только уловить их внутреннюю природу и ис­пользовать воображение и фантазию. У нас есть даже задание студентам:, придумать упражнение. Каждый из вас найдет свои, размножит и усовершенствует их.

Очень трудно здесь охарактеризовать все упражнения и рассказать, как они применяются, в каких ситуациях, в ка­ких случаях эффективны, в каких менее, когда «назначаются» индивидуально. Упражнения избираются жизнью, проверяют­ся и, что называется, оседают в положительном опыте. И то упражнение, которое устойчиво осело в положительном опы­те, должно быть описано: и по содержанию, и по способу употребления, и по назначению тому или иному лицу. Как в, фармакологии: создающиеся лекарства описываются и по составу, и по способу употребления, и по назначению в том или ином случае.

Подытоживая урок, делаем замечания по зачину и пока­занным этюдам.

Зачин тоже упражнение, он не может быть неряшливым и .должен исполняться по законам, которыми мы руковод­ствуемся на уроках. Зачин —это самостоятельный тренинг учащихся, мостик к занятиям с педагогами, настройка на творчество.

Об этюдах. В упражнении «машинка» мы не раз печатали текст:

«Над вымыслом слезами обольюсь». Эти слова А. С. Пуш­кина должны стать законом творчества, который надо учиты­вать и в этюдах. Тема этюда должна волновать — это ведь главное в творчестве (так что не берите пустяковых поводов для этюдов). Этюд — средство вспомнить жизнь, но вообра­жение использует такие впечатления жизни, которые сущест­венны, которые вызывают волнение — «над вымыслом слезами обольюсь». Повод высказывания — основное в творчестве.

В этюде, как и в упражнении, мы должны двигаться к це­ли. Движение — основной закон жизни. Без цели нет процесса. Процесс достижения цели и есть движение.

Этюд по репродукции не должен иллюстрировать нарисо­ванное, это не инсценировка рисунка: изобразим, мол, как запорожцы пишут письмо турецкому султану. Репродукция вызывает ассоциации, напоминает что-то прожитое —это и должно лечь в основу этюда. Скажем, картина Перова «Пти­целов». Вспомнилось, как когда-то в детстве вы разорили гнездо, влезли на дерево и вынули из гнезда птенцов, а по­том... такой этюд нам и нужен.

Вне физического самочувствия нет правды. Физическое самочувствие это тоже предлагаемое обстоятельство — а что  
было бы со мной, если бы я действовал: борясь со сном, в очень жаркий день или, напротив, в холод, преодолевал усталость и т. д.

Возраст играть нельзя. Возраст—фактически разновид­ность физического самочувствия, разновидность ситуаций, а что «если бы» у меня были слабые ноги, плохо сгибался позвоночник... и т. д. Снова напоминаем: название этюдов должно характеризовать суть случившегося.

**РУКИ АРТИСТА**

I. Зачин. Слово совету. Зачтение дневника.

II. Тренинг. «Стульчики» и комбинации с ними. Песня и комбинация с нею. Интересный факт и мячи. Изучение предмета на ощупь. Лоскутки. Запахи. (Педагог приносит на урок лавровый лист, горчицу, духи, чтобы студенты могли проверить свои воображаемые ощущения.) Вспомнить экскур­сию к аквариуму, сделать переход в упражнение — «А что, если мы рыбки»? Упражнение с репродукцией. Изучение своих рук, рук соседа. «Машинка». Текст: «Поняв недостатки, надо исправлять, доразвивать то, что недоделано природой и со­хранять то, что сделано ею удачно»,— К. С. Станиславский.

III. Просмотр этюдов на «Домашнюю работу», на «Три слова» и на «Музыкальный момент».

IV. Задание на дом: этюд на репродукцию. Посещение филармонии. Интересный факт. Принести письменные работы по «Этике».

V. Вопросы студентов к педагогам.

VI. Беседа.

Даем оценку показанным на этом занятии этюдам, делаем ряд замечаний.

Самая типичная ошибка всех этюдов — приблизительность в работе с воображаемыми предметами. Приблизительность возникает тогда, когда учащийся обозначает предмет, а не пытается осязать его, видеть все его свойства. Это рождает общую неправду. Если я понарошке открыл дверь, то, значит, я не видел ее, не знал устройства замка, ручки, размера, в ка­кую сторону дверь открывается, куда ведет, зачем я ее откры­ваю, кто за дверью, т. е. во время этой работы я не знал ответов на «сто тысяч почему», а значит, не было у меня «внутреннего видения» и «внутреннего текста», без которых невозможна правда поведения.

В этюде на «музыкальный момент» музыкальный момент должен быть действительно музыкальным, он является глав­ным в этюде, а не поводом и не фоном. Музыкальный момент должен быть включен в событие. Например, показанный этюд «В лодке с транзистором» (название, кстати, не событийное) мог бы состояться, если бы транзистор оказал какое-то влияние на поведение исполнителя в предлагаемых обстоятель­ствах, а он просто аккомпанирует работе.

Этюд не может быть без события, а событие подразуме­вает препятствия.

В тренинг этого занятия включено новое упражнение: изу­чение рук. На нем мы и остановимся.

Учащимся предлагается изучить собственные руки.

— Посмотрите повнимательнее, увидеть надо то, чего вы раньше не видели, на что не обращали внимания: след пореза, пятно, форму ногтя, следы небольших травм, недостатки и до­стоинства рук...

Потом мы просим учащихся показать руки нам и расска­зать, что нового, особенного заметили они сегодня в собствен­ных руках. Выясняется, что открыли много нового, многое вспомнили. Вот след падения, вот ранение, связанное со смеш­ным случаем в детстве, и т. д.

И в это упражнение, оказывается, вовлечена сенсорная система. Значит, одновременно с решением других задач вос­питывается фундамент сценического процесса, который возмо­жен только при полноценной работе органов восприятия. Сле­довательно, и это простое упражнение дает возможность глубокого профессионального тренинга.

Видеть, слышать, осязать, обонять, оценивать и принимать определенное решение, а приняв его, соответственно действо­вать— это и есть жизненный процесс. И чтобы он был полно­ценным, необходимо развивать, тренировать глаз, ухо, аппарат восприятия.

Впрочем, в упражнении с руками есть соображения, иду­щие дальше. Руки артиста — это такое же сильное вырази­тельное средство, как речь, тело, лицо. Кроме того, руки — яркий показатель свободы или напряженности. Руки могут петь, могут разговаривать, могут принадлежать этому чело­веку, могут быть «чужими». Руки очень много значат в профес­сии актера, и переоценить их значение трудно.

Вспомните хотя бы классический пример: два пальца док­тора Штокмана у Станиславского, когда зерно роли точно выявилось через этот жест. Выразительность рук драматиче­ского артиста не менее существенна, чем у музыканта. Невоз­можно представить себе раскрепощенного, свободного артиста со скованными, «неговорящими», косноязычными руками.

Надо отметить, что в процессе созревания артиста руки «заговаривают» позже всего. И нельзя этот процесс торопить. Нельзя «делать», ставить руки. Надо употребить немало вся­ких хитростей, чтобы они заговорили сами. Следя за внешним видом рук учеников, мы приучаем их к мысли, что руки — это важный инструмент профессии. Кроме того, забота о руках воспитывает культуру, приучает к опрятности, о которой мы уже говорили. Нельзя выходить на сцену с грязными руками. У артиста руки должны быть чистыми, размятыми, вырази­тельными, даже когда он играет какого-нибудь биндюжника. (В театре ведь и неумелость надо сыграть умело. Горбатого играть должен не горбатый, а прекрасно сложенный артист.) Вообще за годы учебы надо стать гармоничным, сделать себя лучше. Не украсить себя, а улучшить, на естественной основе нарастить новые свойства и умения. И вот упражнение с ру­ками как раз входит в число таких забот.

Далее. Руки, чтобы их блюсти, потребуют воли. Особенно от тех, у кого они запущены. Мы уже об этом говорили. Зада­че воспитания воли мы посвящаем все годы обучения. Твор­чество— сознательный волевой акт. Воспитывать волю — значит воспитывать один из самых существенных элементов актерской профессии. Воспитывать волю надо всеми возмож­ными средствами и путями. О многих из них мы еще скажем. Вообще все, что будет делать ученик в годы учебы, все по­требует воли.

В упражнениях для рук учащимся прививаются одновре­менно два навыка: постоянно думать о их состоянии и уметь не думать о жесте. В работе с руками надо помнить, что позже всего освобождается кисть. Руки начинают освобождаться последовательно от плеча, от локтя, а потом уже и кисть «заговорит». Надо уметь терпеливо ждать и наблюдать за этим.

В упражнениях короткие пальцы развиваются и становятся красивее, негибкие становятся гибкими, вялые — энергичными. Нас интересуют не руки белоручек, а индивидуально вырази­тельные рабочие руки, так как мы только освобождаем их, даем студентам ощущение осознания рук, как важного сред­ства актерской выразительности.

То же относится и к другим средствам выразительности, но это делается на других уроках. Вообще актерское мастерство поддерживается многими аккомпанирующими дисциплинами. Однако нельзя думать, что педагог актерского мастерства мо­жет не заниматься речью, телом, жестом, потому что это-де сделают другие. Нужно настойчиво следить за тем, чтобы усилия, направленные на освоение смежных предметов и ак­терского мастерства, соединялись в один профессиональный узел.

Упражнений для рук очень много. Расскажу только о неко­торых.

... Можно предложить учащимся взять воображаемый платок за концы и потрясти его. У каждого свой платок — свой цвет, свое качество, размер: платок может быть чистый или не очень и т. д. Затем сложить платок вдвое, а потом вчетверо, в восемь раз, в шестнадцать, потом положить в карман. ; Платок — «воображаемый предмет». Но в этом упражне­нии акцент мы делаем на движениях рук. Можно попросить постирать платок в воображаемой посуде. Таким образом, через этюд с воображаемым предметом ученики втягиваются в упражнение на развитие рук.

Упражнение «руки соседа». Изучая чужие руки, еще актив­нее тренируем глаз, осязание, обоняние, а также фантазию и воображение: надо нафантазировать причины изъянов на руках, мотивировать, почему у этого человека такие руки? В ходе упражнения мы все время напоминаем: не теряйте ощущения тепла рук, влажности, запаха.

В упражнении с чужими руками обычно возникает особое напряжение, которое нужно снимать. Надо включить контроль за распределением энергии. Мы часто говорим студентам — снимите лишнюю энергию с плеч, с лица, с шеи. Таким обра­зом, через простое упражнение с руками мы тренируем все элементы внутренней психотехники.

Тема заключительной беседы этого урока — чувство коллек­тивизма, чуткость и взаимное уважение, умение смотреть рабо­ту товарищей и слушать замечания. «Учитесь с первых дней выслушивать горькую правду о себе...» — учил К. С. Стани­славский.

**ВЗАИМОЗАВИСИМОСТЬ**

I. Зачин — слово командиру дня. Дневник класса зачиты­вает дежурный. Слово совету для новостей и распоряжений.

П. Тренинг. Полукруг. Порядок в полукруге во всех отно­шениях. «Учитесь сидеть» (артисту приходится учиться заново верно ходить, сидеть, говорить). Руки. Комбинация со стулья­ми полукруга (круг, квадрат, овал). «Машинка». Текст К. С. Станиславского: «Думайте побольше о других и помень­ше о себе. Заботьтесь об общем настроении и общем деле, тогда и вам будет хорошо». Работа с интересным фактом. . Упражнение «диктор». Все комбинации с песней. Упражнения «аквариум, зверинец, птичий двор» с подсказками разных обстоятельств и в разных ритмических заданиях — час корм­ления, смена воды в аквариуме, перемена погоды, время дня. Работа со стулом, а что, если стул — хрупкий предмет, тяже­лый предмет и т. Д. Изучение участников полукруга. Сигналы и команда товарищам наладить связь, найти незаметно для нас контакт. Упражнения «режиссер и актер» и «зеркало».

III. Просмотр этюдных заданий: «Домашняя работа».

«Три слова». «Музыкальный момент». По репродукции. Рабо­та с воображаемым платком, яйцом, тростью.

IV. Задания к следующему занятию: этюд на тему «Молча вдвоем». Посетить классом цирк.

V. Вопросы к педагогам.

VI. Беседа.

В беседе, заключающей урок, останавливаемся на новых упражнениях «зеркало», «режиссер и актер» и на анализе показанных этюдов,

Я смотрю в «зеркало». Обязанности зеркала выполняет мой товарищ-партнер. Связь, которая возникает между нами, такая тесная, что кажется, будто можно потрогать руками свя­зующие нас нити. Например: я у зеркала занимаюсь утренним туалетом, а «зеркало» все повторяет до мельчайших подроб­ностей. Потом я становлюсь «зеркалом» и повторяю дейст­вия моего партнера, который решил навести порядок на ко­моде.

«Режиссер и актер» — упражнение похожее на «зеркало». Режиссер задает движение, поступок, работу, а актер повто­ряет. Режиссер делает замечания, поправляет. В работе режиссер и должен быть «зеркалом» для артиста: замечать и отражать все его ошибки.

Что нового в упражнениях «зеркало», «режиссер и актер»?.. Конечно, взаимодействие, возникновение связи, контакта...

Понять, почувствовать, что мое поведение на сцене цели­ком зависит от поведения моего партнера, может быть, и зна­чит понять главное в актерской профессии. .

Сложность поведения человека определяется его зависи­мостью от всего, что его окружает и прежде всего от партнера в любом (мирном или конфликтном) дуэте. Причем эта связь в жизни проявляется в микроскопических ультратонких при­знаках. Локаторы, осуществляющие эту связь (часто через незримые сигналы, едва уловимые движения, флюиды, био­токи),— опять же органы чувств. Надо учиться налаживать, настраивать тонкие связи на сцене (мы привыкли к прямым, грубым контактам) и не только с живыми объектами, но с ок­ружающей средой в.широком значении.

Представьте себе такую сцену. Чуть морозно, начало тем­неть, забрезжил свет далекого костра. В темноте подошла девушка... Молчит... Я слышу взволнованное дыхание, чув­ствую аромат ее волос... Молчу и я, скрываю волнение... Беру ее руку — маленькая, теплая, дрожит... Руку не убирает. Я притягиваю ее к себе, но чувствую сопротивление... Этот безмолвный диалог в темноте бесконечен. Он весь на ультра­тонких связях. Нам надо овладевать именно такими тонкими средствами общения. Связь, взаимодействие, взаимозависимость, контакт — обязательное условие во всех упражнениях, а в новых особен­но. Осознав, почувствовав важность и силу зависимости от всего окружающего в сценическом поведении, перенесите этот закон в этюд, этюд с партнером, групповой, но не спешите, не злоупотребляйте «возможностями». Подлинное общение с парт­нером на этом этапе еще затруднительно.

О показанном. Этюд не может получиться, если нет домаш­него тренинга, нет работы над этюдом, а есть только обдумывание его. .  
 Нельзя удовлетворяться намерениями. Для артиста главное—репетиция. Здесь он тренирует себя, упражняет. Нельзя думать, что упражнения — забава, искусство-де впереди. Без домашнего тренинга повторяются ошибки в классе и приходится повторяться педагогу. «Пусть считается постыдным и преступным, когда режиссеру приходится несколько раз повторять одно и то же. Забывать режиссерские замечания нельзя. Можно не сразу их усвоить, можно возвращаться к ним для их изучения, но нельзя впускать их в одно ухо и тут же выпускать в другое. Это — провинность перед всеми работ­никами театра»,— учит К. С. Станиславский.

Этюды все еще грешат приблизительностью оценок, при­близительностью пространства, среды и особенно смысла, Надо точно знать, что же вы хотите сказать в своих этюдах. Закономерно, что и названия этюдов не выражают сути. Вот, например, был показан этюд «Разбитое окно». Исполнитель готовится на школьном дворе к экзамену. Прибежавший мальчишка разбивает мячом окно и, отдав мяч исполнителю, скрывается. Ни в чем неповинного прилежного ученика сто­рож ведет к директору.

В этом этюде разбитое окно не являлось событием. Скорее событием оказался тот факт, что исполнитель (ученик) ока­зался жертвой провокации, ведь неспроста мальчишка отдал ему мяч. Стало быть и название этюда «Жертва провокации» было бы более точным.

В заключение в беседе снова затрагиваются вопросы уме­ния смотреть и слушать работу товарищей, учиться на ней, а не терять время, не скучать; вопросы организационного характера — о работе совета, о летописи года, о санитарном состоянии класса, о внешнем облике учащихся, забывших девиз «быть, а не казаться». «Порядок, дисциплина, этика и прочее нужны нам не только для общего строя дела, но главным образом для художественных целей нашего искусст­ва и творчества»,— говорил К. С. Станиславский.

**ПЕРЕХОДЫ**

I. Зачин — слово классу.

II. Тренинг. Полукруг, ритмы; счет пальцев; освобождение мышц; лоскутки; игротека; песня под дирижерскую палочку; бисер; интересный факт; мячи; «смотреть, слушать»; перегруп­пировки, упражнение со стульчиками; «машинка» — текст: «Охраняйте ваш театр от всякой скверны, и сами собой соз­дадутся и благоприятные условия для творчества и для необ­ходимого вам сценического самочувствия» (К. С. Станислав­ский). «Баранья голова», «птичий двор», «зверинец». Груп­повые этюды на теплоходе (менять обстоятельства — дождь, жара, ветер), на велотреке (с учетом времени до старта).

III. Новое упражнение — переходы со стулом через забор, через бурный поток и пр. Стул в этом задании — какой-либо тяжелый груз.

IV. Просмотр домашних этюдов.

V. Вопросы к педагогам.

VI. Беседа.

В тренинг этого урока входит уже известный круг упраж­нений, но с особыми акцентами и новыми вариантами, которые обусловлены тем новым, что педагог вводит в урок.

Например, упражнения со стульчиками идут в другой ре­дакции, так как учащимся на ближайших занятиях предстоит .коллективная игра в «цирк». Потому мы даем задание: «если бы» стул был лошадкой или одноколесным велосипедом, монопедом или цирковой тумбой. Это то же упражнение на «оправдание», которое мы уже делали, но сегодня оно пре­подносится иначе.

Тренинг на каждом уроке в разной степени, с разной силой, в разных пропорциях все-таки всегда идет в трех направле­ниях.

Например, упражнение «машинка». Когда мы предлагаем студентам разделить буквы алфавита под заданный счет, а при этом вести по ходу упражнения внутренний текст (иначе по­теряется внутренняя линия видений), помнить и верить в об­стоятельство— «я буква пишущей машинки» и т. д.,— то мы тренируем определенную сумму основных элементов внутрен­ней психотехники актера. Если к этому упражнению приба­вить требования к дыханию, речи и осанке студентов, то оно будет тренировать артистизм, что уже из области внешней техники.

Наконец, учтем, что печатаем мы не случайный текст, а на­правленный на воспитание гражданских, нравственных, эстетических взглядов студента. Например: «Не привередничайте, отбросьте критиканство и всматривайтесь внимательнее в то, что вам дают более опытные, хотя бы они не были гениями. Надо уметь брать полезное. Недостатки перенимать легко ,но достоинства — трудно»,— К. С. Станиславский.

Таким образом, всегда, на каждом уроке, в любом упраж­нении тренинг идет в трех направлениях: а) воспитание твор­ческой личности; б) тренинг внутренней психотехники; в) тренинг внешней техники актера.

Упражнения «птичий двор», «зверинец» мы даем на этом занятии не в массовом варианте, а в индивидуальном или пар­ном, это тоже подготовка к упражнению «цирк». Потом пред­лагаем классу новую усложненную форму упражнения «ба­ранья голова» из слов несовременного употребления (челн, лук, стрела, невод и т. д.). В полукруге каждый по очереди называет соответствующее слово, предмет, следующий повто­ряет слово соседа и прибавляет свое и так весь класс. Потом из названных слов сочиняется сказка. Даем студентам время на сговор, на выяснение среды — где это происходит, и по­рядка— что за чем случилось. Роли распределяются по прин­ципу: ты в упражнении назвал невод, будешь играть невод, а ты назвал стрелу — быть тебе стрелой и т. д. И каждый предмет в сочиненной сказке надо сыграть.

Новое, упражнение: «переходы». Оно, как и любое другое, комплексное, но в нем есть и особая сила. Мы даем задание — перейти с тяжелым грузом по бревну через бурный поток. Конечно, такое задание включает все творческие требования, но мы подчеркиваем, что главное в этом упражнении перейти, т. е. не останавливаться, преодолевая препятствия, идти к це­ли. Научиться идти к цели — это значит овладеть основным элементом профессии — «действием», сквозным и непрерыв­ным, сиюминутным и подлинным.

Упражнение «переходы» обычно заканчивает первую часть урока, т. е. все то, что мы делаем в полукруге. Далее урок идет в просмотровой позиции класса, когда студенты сидят не перед педагогами, а рядом с ними в полукруге, обращенном к площадке,— сцене. Меняем позицию тренажного полукруга на просмотровую через тот или иной переход. Предлагаем студентам, например: пройти через поток или через узкий проход, через грязь, лед, ветер, песок и т. д. Обычно такой переход требует офантазирования небольшой истории, возни­кает импровизационный этюд, которому мы пытаемся дать название, чтобы определить суть события.

Импровизационность, сиюминутность лежат в основе всех упражнений, в этом упражнении они проявляются с особой силой. Вернемся к уроку. Заключительную беседу мы, как всегда, посвящаем зачину и разбору этюдов.

В зачине студенты показали «экзамен в школе иллюзио­нистов». Это было близко к тому, чем мы занимаемся в клас­се, но так как нам предстоит к экзамену создать большую и разнообразную программу воображаемого цирка, то при­шлось отметить, что показывали студенты слишком вероятное для цирка, а в нашем цирке возможно и самое невероятное, о чем настоящий цирк и не мечтает, ведь наш цирк — это цирк воображения, которому нет границ... Кроме того, у цирка должна быть арена, зритель в амфитеатре, много, музыки и соответствующий только цирку быт. Рекомендуем классу сходить в цирк.

Замечания по этюдам: все они страдают одним общим недостатком — многословием. В этюд включается текст только самый необходимый, когда уже нельзя молчать. Исполняться этюд должен серьезно, надо верить в вымысел. Когда испол­нитель в этюде вдруг начинает смеяться («плыть»), он рвет линию веры и правды.

Плохо продуман показ. Много времени уходит на органи­зацию пространства. Торопиться не надо, но работа должна быть рациональной. Этюды репетируются, готовятся к показу дома, значит, на уроке во всем должна быть экономия вре­мени, а следовательно, все должно быть организовано за­ранее.

Очень часто на уроках заходит разговор о каких-то особых психологических этюдах, которые надо делать как-то иначе. Психология — это оценки, думанье, внутренний текст, но это все необходимо в любом этюде. Возможна только одна прав­да— правда жизни. Поэтому вряд ли можно выделять особую группу этюдов.

Почти на каждом уроке приходится возвращаться к воп­росам творческой этики и условий работы. Об этом мы будем говорить на протяжении всех лет учебы — о порядке в классе, в полукруге, на педагогическом столе, о приветливости и веж­ливости в отношениях. Самовоспитание надо начинать дома. Если вы только в классе аккуратны, вежливы и тактичны — это ложь. Будьте такими и дома, и в любом другом месте.

...Многие учащиеся накапливают долги, отсиживаются на занятиях, ссылаясь на робость, страх. Страх именно от долгов и накапливается. Лень, инертность усиливают напряжение а учебе, надо приучаться пользоваться любой возможностью показа, так как на уроке мы не отчитываемся в достижениях, а учимся.

**ОДНО ИЗ МНОГИХ**

Педагоги входят в класс, и я представляю им небольшой «симфонический оркестр», который исполняет музыкальную сюиту. Потом мы обсуждаем зачин урока.

— Мне кажется, зачин интересен, необычен.

— Это очень сложная форма тренинга. Дирижер был не­брежен, и мы не могли «играть» согласованно.

— Воображаемый оркестр напоминает упражнение «песня под дирижера».

— По-моему, зачин не удался. Обстоятельство надуманное, работа с воображаемыми инструментами приблизительная. Воображаемые инструменты, воображаемые ноты,— все это провоцировало неправду.

— Комментарии мешали дирижеру. Говорить и дирижиро­вать одновременно — это ложная ситуация.

— Мне кажется, что возможен такой зачин. Мне было не­трудно держать воображаемый контрабас, но дирижер музы­кально нас не объединял.

Педагог подытожил:

— По-моему, замысел зачина давал все возможности пол­ноценного, грамотного тренинга, но они не использованы. Оркестр воображаемых инструментов возможен, но вообра­жаемые ноты не нужны. Эта ошибка принудила и дирижера, и всех к изображению.

Тренинг. Первое задание: вспомнить дорогу в г. Пушкин. Потом проводили наблюдения за объектом в полукруге и ис­полняли песню под дирижера.

Новые упражнения. Передача «импульсов». Суть упражне­ния в том, что один из полукруга наблюдает, как передается толчок от одного студента к другому. Передать надо незамет­но, а наблюдающий должен уловить момент передачи. Если толчок пойман, то наблюдает другой, тот, который не сумел передать «импульс» незаметно.

«Эстафета». В этом упражнении по заданному ритму с хлопком надо дать руку соседу слева и взять за руку соседа справа. Это упражнение варьируется по ритмам.

Упражнение «шарманка» — хлопками надо «спеть» песню, передавая хлопок соседу.

«Машинка» — текст: «Что отдал, то твое, что спрятал, то пропало»,— Шота Руставели.

Тренинг закончили бесшумными перестройками полукруга под заданный счет — «чистая перемена» (так называется в те­атре пауза, -когда переставляется декорация) и упражнениями «зеркало», «режиссер и актер», «интересный факт» с мячом в позиции «я — диктор». Затем из полукруга совершили пере­ход в просмотровую позицию со стулом (грузом) «через ру­чей», «через лед» для просмотра домашних заданий. Почти дословно записал, что говорили нам сегодня. «Любое упражнение, даже из серии настроечных, может быть через определенные предлагаемые обстоятельства на­правлено на комплексный тренинг, когда тренируется вся сумма элементов органического процесса в условиях сцени­ческого вымысла «если бы».

Упражнения тренинга дают необходимый результат, если не нарушаются условия. Это как обязательный режим для больного. Рекомендации врача пойдут на пользу, если соблю­дается режим. А у нас есть тенденция упрощать, облегчать условия упражнения. У нас, как и в музыкальном и балетном воспитании, рабочие тренировочные нагрузки и даже перена­пряжение необходимы. После того как выработаются привыч­ки (условный рефлекс), они дают свободу в овладении элемен­тами мастерства.

Несколько замечаний по показанным этюдам.

В этюдах никого не надо играть, действуйте по условию: «что, если бы это происходило со мной» в предлагаемой обста­новке, которая должна быть оправдана и в которую надо верить непрерывно и безусловно. Среда (где происходит дей­ствие) тоже предлагаемые обстоятельства.

Чтение в этюде (письма, телеграммы, книги, приказа, нот и т. д.) должно быть настоящим, т. е. надо брать книгу, письмо и читать. Иначе создается ложь — я делаю вид, что читаю. Ведь в жизни чтение сопровождает внутренний текст. Давайте проверим».

Вчерашний командир дня читает дневник прошлого заня­тия. Он соглашается, что во время чтения у него еще был и внутренний текст, который возникал в зависимости от кар­тин — «киноленты внутреннего видения».

«О воображаемом партнере в этюде. Живой партнер влияет на мое поведение, возникает общение, связь, зависимость от него. Воображаемый партнер создает фальшь.

В этюде есть событие, а значит, есть и цель поведения — чего я добиваюсь, к чему стремлюсь? Эту цель и событие я знаю до того, как начал играть этюд, но по ходу этюда все должно происходить сиюминутно, заново, как в первый раз. В этом-то и заключена суть импровизационного самочувствия. Как же репетировать этюд для показа, не заучивая пове­дение, оценки, как не утратить свежесть? Вопрос в том, что 72мы репетируем, что повторяем. В репетиции обычно мы ищем путь, логику поведения в данном событии. Нельзя фиксиро­вать, заучивать средства (как) достижения цели, необходимо только вскрыть причины — что, зачем и почему? Репетируя этюд, мы накапливаем знания предлагаемых обстоятельств, пробуем (не заучиваем) оценки, обнаруживаем препятствия и ищем способ их преодоления. Показывая этюд в классе, мы как бы заново проходим путь, проложенный на репетиции.

На прошлом занятии было предложено в домашнюю работу над этюдом, кроме непосредственного партнера, взять наблю­дателя за работой — куратора. Это очень полезная форма и для авторов этюда, и для наблюдающего. Но в любом деле важно соблюсти правила. Куратор не должен выполнять роль режиссера-постановщика, он «зеркало», отражающее, т. е. подмечающее ошибки товарища. В репетиции я как бы через куратора вижу свои ошибки и стараюсь их преодолеть. Мно­гие этюды, показанные сегодня, выглядят, как маленькие постановки. Очевидно, кураторы неверно поняли свою задачу. Может быть, они преждевременно введены нами, и потому отменим их до лучших времен».

**СЮРПРИЗЫ**

Класс устроил вечер памяти Есенина. Оформление сцены — березы, березы, березы... сделано аккуратно и с любовью. (Всегда в классе находится художник или даже целая группа рисующих ребят.) При свечах, под музыку начали читать стихи, вкрапленные в биографический очерк. В конце вечера все сели в учебный полукруг, ожидая разбора показа. Всякая творческая затея, сюрприз должны быть обсуждены, так как это не развлечение, а работа над собой.

В целом сюрприз заслуживает поощрения. Встреча с поэ­зией, а тем более с поэзией Есенина, приобщает нас к высо­кому, к подлинному искусству, а это само по себе уже благо. Кроме того, проявлен и коллективизм, что чрезвычайно важно в профессии артиста театра, проявлен энтузиазм, без которого невозможно любое творческое дело.

Творческие сюрпризы открывают новые возможности само­воспитания, самопознания. Надо всячески расширять рамки учебного режима. Надо давать выход творческой энергии, ко­торая, может быть, не до конца проявляется на уроках. Надо пользоваться любой возможностью проверить и оснастить себя...

Биографический очерк о Есенине все-таки получился хре­стоматийным. И в оформлении банальный ряд: конечно березы, конечно свечи, конечно грустная песня — в результате сентиментальность. Сентимент — страшный враг искусства, которое должно учить мужеству, возвышать, воодушевлять на борьбу, делать нас активными. Сентимент — это слабость воли, отсутствие творческой и гражданской позиции...

Как же избежать сентиментальной монотонности? Только через разнообразие темпо-ритма. Но ведь он сам по себе не возникает. Исходное в рождении темпо-ритма — потребность высказаться. Если есть потребность сказать что-то (посмотри­те, какой энергией наполняется человек, когда он требует на собрании слова или прорывается с ним), сказать обязательно, да такое — что еще не говорили, вот тогда возникает энергия, которую приходится сдерживать, направлять, и уже в этих условиях монотон невозможен...

Сегодня ребята впервые самостоятельно пошли на сцену. Свет, декорации, музыка — все «как в театре». Но это внеш­няя сторона. Главное — позиция, которую они хотели доказы­вать, защищать, отстаивать. В этом зерно сверхзадачи, кото­рая всегда часть нашего взгляда на жизнь, нашей позиции в ней, т. е. сверх-сверхзадачи. Класс верит в силу поэзии Есе­нина сегодня. Это надо доказать. Вера требует деятельности, без нее она гаснет, исчезает. Доказать хотя бы через то, что­бы влюбить нас (партнеры и зрители) в его стихи, внедрить в нас видения, которые их волнуют (общение — это взаимо­действие через видения, внедряемые в партнера), заставить нас думать, а не умиляться.

К сожалению, в сюрпризе был занят не весь класс. Чем же были заняты «свободные»? Хочется обратить внимание на сло­ва К. С. Станиславского: «Самое утомительное для нашего брата-актера, это слоняться за кулисами по уборным в ожи­дании выхода...»

Может быть, самая большая трудность и в годы учебы, и в годы работы в театре — это проблема свободного времени. Не научатся ребята сейчас заполнять день творчеством, не: прерывно заниматься самовоспитанием,— работа в театре будет мукой. Если даже допустить, что все они станут веду­щими актерами труппы, будут репетировать центральные роли, то и тогда из 3—4 часов репетиции или спектакля они будут непрерывно на сцене не более часа, двух. Остальное время — ожидание выхода на сцену, перерывы, окна, паузы. Чем они будут заполнены? Отдыхом? Играть в шашки, шахматы, до­мино, карты, пинг-понг, смотреть телевизор, вязать, выши­вать, штопать в театре нельзя — это пошло, как было бы пошло, если пианисту в паузе, пока идет оркестровая часть (а театральный спектакль — тоже оркестр и очень сложного состава), читать газету или писать письмо другу. Чаще всего это время заполняют разговорами «за жизнь» или бытовыми заботами. Мне кажется, что так оно происходит и в школе, где только еще готовят себя к театру. Надо учиться зани­маться профессией непрерывно, не уставая от самовоспитания, и даже часы отдыха заполнять творчеством.

Школа обязана обучать грамотности, а талант одухотво­ряет ее и делает неповторимой, единственной, индивидуальной. И если говорить о грамотности, то всякое творчество начи­нается в тишине, требует собранности, чтобы перейти в мир вымысла. Почему в японском классическом театре актер перед выходом на сцену принимает душ? Наверное, таким образом он отрешается от буден, как бы очищается. Тишина, собран­ность, чистота — первоначальные условия творческого само­чувствия. Оно возникает за кулисами, там, где начинается новая жизнь в новых обстоятельствах. Потому атмосфера закулисья должна способствовать началу творчества. Проти­воположный случай спровоцирует цинизм, может быть, самого страшного врага творчества.

За кулисами артист проводит 95% своего времени, за кули­сами он становится артистом, и за 5% времени, которые он проводит на глазах у зрителей, он волей-неволей рассказы­вает, чем жил, о чем думал, что его волновало до выхода на сцену.

Однажды мы получили приглашение на конкурс песни. На дверях класса плакат: «Споемте, друзья...» и инструкция «Здесь просто говорить не сметь! Разрешено здесь только петь». (Произносящий слово без мелодии зарабатывает штрафное очко.)

Войдя в класс, мы увидели ширмы, оклеенные нотными знаками. Студент, ответственный за конкурс, запел: — Прошу жюри садиться, я не предвижу возражение на предложение мое. Все речи быть должны пропеты, хоть вольным слогом, хоть куплетом. Что же начинать?

— «Начнем, пожалуй», — ответил из-за кулис другой голос.

Вышло еще три человека, и «квартет» взял аккорд для настройки. Участники конкурса вышли с песней:

Легко на сердце от песни веселой, Так почему бы нам всем не запеть? Коль любят песню деревни и села, То мы готовы все песней заболеть.

Потом все расселись по местам, и ведущий пропел о том, что наш конкурс записывается на магнитофонную ленту,. ...Наибольший отклик в этот вечер получила песня:

Оглядеться бы, опомниться И понять, что, как и где, У меня теперь бессонница Вот уж несколько недель.

Интуицией направленный,

Пробиваю стену лбом

И твержу себе: все правильно,

Все окупится потом.

Действительно, ни оглядеться, ни опомниться нет времени не только у автора песни, но и у большинства ребят. В этом мы уверены. Нагрузка так велика, а результаты по сравнению с ней так мало ощутимы, что тренинг похож на «пробивание стены лбом». Помогает жить тайная надежда, что «все оку­пится потом».

Однако первое место получила другая песня, песня о му­жестве и упорстве.

Живя тысячелетия,

Мир был доволен всем —

Он думал, что на свете

Чудес всего лишь семь.

Но празднично и трудно

В течение веков

Живет восьмое чудо

Для верящих в него.

Оно — театр, восьмое чудо света!

Каких еще не ведала планета!

Мы, веря и надеясь,

Судьбу берем в штыки.

Пока не чародеи,

Еще ученики.

Настанет срок и нашим

Свершениям надежд.

Мир будет ошарашен

Открытием чудес.

Ведь наш театр — восьмое чудо света,  
Каких еще не ведала планета!

Были присуждены первые места за шуточную песню, за му­зыкальность, за исполнение, за активную помощь товарищам. Премию получил и ведущий конкурса. Кроме того, была при­суждена антипремия — за оригинальничанье. Ее получил сту­дент, исполнявший первую песню без слов, а вторую — без мелодии.

Конкурс песни был хорошим учебным массовым упражне­нием, во всех отношениях полезным — и как тренинг музы­кальности, и как организованный и продуманный массовый этюд, и как духовное общение друг с другом. Было много выдумки, юмора. Подобные начинания сплачивают коллектив, продолжают ученический тренинг по всем направлениям.

На следующий день нас пригласили в студию на вечер праздничных сюрпризов. Присутствовало довольно много гостей из театра и педагоги вспомогательных дисциплин. Этот показ был принципиально неверным и, несмотря на праздничную атмосферу и воодушевление у студентов и у гос­тей, надо было сказать о нем горькую правду. Студенты уже должны понимать, что каждое публичное выступление —про­должение процесса обучения и должно обсуждаться с этой точки зрения. Надо настойчиво с первых дней учить ребят выслушивать в свой адрес вещи не очень приятные, а иногда и просто горькие.

Любое публичное выступление предполагает определен­ный уровень умения. Но если конкурс песни удался, так как не завышал возможности учащихся на сегодня, то сюрприз­ный вечер публикации не подлежал, и гости были преждевре­менны. Сказались тщеславная суетливость.. и некритичное от­ношение к себе. И если ошибки на уроке учат, то ошибки выступления, да еще «успешного» — отбрасывают назад. В на­шем деле настроить инструмент актерской природы очень трудно, на это требуются месяцы, а расстроить его можно в один миг.

Мы часто говорили о дилетантизме, поверхностном знании вопроса, приблизительном умении — «Мы все учились понем­ногу, чему-нибудь и как-нибудь».

Вечер праздничных сюрпризов наглядно показал, что та­кое дилетантизм. Неполадки, огрехи, суета, «милые заба­вы» — детишки нарисовали себе усы, нарядились кто во что мог, что-то поют, что-то говорят. В конце концов не смер­тельный грех, если подобные выступления шли бы с ощу­щением пробы. Но когда это делается с апломбом, напоказ,— это опасно.

— «Я умею свистеть, перед сном всегда посвистываю, хо­тите я вам посвищу?» — и идет на сцену. Преступная эксплуа­тация неумения. Наивность, детскость — это прекрасно, но ин­фантильность—уродство. Безответственная ответственность должна присутствовать во всех показах. Безответственно, т. е. легко, свободно, без напряжения, искренне, сколько могу се­годня. Но и ответственно одновременно, это значит — проду­манно, отрепетированно, серьезно.

Нельзя быть в позиции — «сейчас пущусь под откос, вот здорово будет! Может, голову, может, ноги сломаю. Ух, как я сейчас выдам! За вкус не ручаюсь, а горячо будет!»

Выступление требует организации и управления. Нельзя безоглядно ждать, куда занесет интуиция и чувство. Любой

творческий сюрприз, коллективный или персональный, должен быть в соответствии с тем, что дается на уроках актерского мастерства. Тогда они полезны и даже необходимы.

Естественно, что учащийся еще не владеет мастерством, но хороший вкус и культуру он должен проявлять в любом твор­ческом деле. Начало культуры лежит в уважении окружаю­щих, вежливости, опрятности, в ответственности при самых «безответственных» забавах.

Обсуждая любую творческую затею, анализируешь не только результаты работы, но и этические вопросы. «Мораль­ный душ», адресованный всем и каждому, необходим в кол­лективном деле, которое очень страдает от неорганизованнос­ти, эгоизма его участников. Человек слишком занятый собой, мало успевает для себя. Как ни странно, альтруизм актерской профессии уживается с «эгоизмом» — «быть как можно лучше самому, чтобы как можно больше дать другим». Заниматься' собою, делать себя лучше не зазорно ни студенту, ни молодо­му актеру, ни мастеру. Поэтому мы смело предлагаем жить и работать по принципу — «кто палку взял, тот и капрал», т. е. инициативно, активно, но без грубости, не расталкивая това­рищей локтями. Мы призываем к работе, но не к бестактности. Напротив, -необходимо постоянно воспитывать чуткость к то­варищу (ведь он кроме всего прочего твой будущий партнер), солидарность и взаимовыручку. Артист должен быть челове­ком интеллигентным, тонким. Актерский «эгоизм» подразуме­вается в положительном смысле, может быть, это надо как-то иначе назвать, но дело не в словах, а в сути вопроса. Не за­бывая себя, уважай своих коллег. Учись сдержанности. Не суди резко, безапелляционно. Не надо быть излишне катего­ричным. Ведь это творчество. Любой вопрос творчества не дважды два четыре. В искусстве дважды два может быть и пять. Чуткая, богатая натура не глуха к полутонам. Как важно тренировать чуткость к полутонам. Но нельзя зани­маться самоедством, впадать в рефлексию. Больше увереннос­ти в себе (не самоуверенности — это нахальство, наглость), а уверенности в свои силы, в возможность совершить и до­биться многого.

Воспитывать актерский характер очень помогают дневни­ки. Читаю их с огромным интересом (очень помогают понять ученика), хотя хороших немного. Кстати, оценка дневнику да­ется не за литературное качество, а за прилежание и объем, отражающий процесс обучения, самовоспитания. Конечно, дневник вести трудно, но он тренирует волю, систематизирует знания, организует и направляет усилия. Дневник надо вести для себя. Это рабочий, творческий дневник, он фиксирует не переживания, а деятельность, оценивает с точки зрения учащихся уроки мастерства. Плохой дневник обнаруживает не­добросовестность и слабость усилий по самовоспитанию.

В письме В. Ф. Комиссаржевской одному из актеров описа­на поучительная история. «Где-то жил бедный скульптор. Однажды он весь вечер провел за работой. К ночи вдруг уда­рил мороз. Глина не высохла,— скульптура могла разрушить­ся. И потому художник не мог заснуть. Наконец он встал и на­крыл скульптуру своим единственным одеялом. Наутро его нашли мертвым». Такую жертву принес этот скульптор искус­ству. Над этим надо задуматься. Ведь рано или поздно, жертвовать придется. Либо искусством, либо ради него.

**О «ЧЕРВЯЧКЕ»...**

Зачин урока — сказка о гномах.

Слово совета о прожитой неделе.

В тренинге прошли многие упражнения, уже известные нам. Затем были даны новые упражнения: поднятие тяжес­тей — «ведро с водой» передается по полукругу, и «перекаты­вание» воображаемого шара с ладони, по руке, через шею в другую руку и снова на ладонь.

Далее в полукруге учащиеся по очереди рассказывали о своих интересных наблюдениях. Это тоже новое упражне­ние — «наблюдение». Копить впечатления — горючее для твор­ческого воображения — постоянная обязанность художника. Позже это-упражнение получит особое место и приобретет особое значение, а пока необходимо наблюдать и о самом ин­тересном рассказывать на уроках. Артист должен быть инте­ресным рассказчиком. «Машинка». Текст:

Нет правды без любви к природе. Любви к природе нет без чувства красоты. К Познанью нет пути нам без пути к свободе, Труда — без творческой мечты.

(А. Полонский)

«Напечатав» текст, обсудили эти стихи, попытались найти в них связь с актерской профессией. Затем были предложены упражнения: «замри», «иголка с ниткой», «испорченный телефон», «летает — не летает» и многие другие — из серии детских игр, полезные в актерском тренинге. Далее задания на импро­визацию: мы в лесу, в шахте, в бомбоубежище, на пляже, на плоту, на пароходе, в лодке, самолете. По ходу работы в этих заданиях меняются обстоятельства: условия погоды, время дня, года. Этот очень важный комплекс упражнений включает 8 себя весь круг тренировочных задач, но с особой силой он направлен на тренинг физического самочувствия. Этот эле­мент внутренней техники актера играет особую роль в под­линности сценического поведения, тренирует чувство правды.

После тренинга, как обычно, были подведены итоги зачи­на и домашних заданий.

Показанная в зачине сказка о гномах — хороший способ творческого настроя. Будущему актеру необходимо как можно больше сочинять, придумывать, изобретать — будить вообра­жение, беспокоить природу, принуждать себя к непрерывному творчеству. Вдохновения ждать нельзя. Оно приходит в труде.

К сожалению, в удачном по задумке зачине не было под­линной веры в предлагаемые обстоятельства. Самый невероят­ный вымысел зачина должен быть оправдан, а если нет серье­за, то нет и веры. Зачин — настрой на урок, а не забава. Он может быть веселым, но не должен быть развлечением.

...Отметили мы, что совет не дал серьезной оценки по пово­ду прогулов и опозданий. А ведь точка зрения коллектива должна быть высказана по любому нарушению. Воля коллек­тива — самое сильное средство в воспитании.

...Политинформации, которые проводятся без нас до нача­ла урока мастерства, тоже часть творческого тренинга, а не мероприятие для отчетности. Поручать ее надо не дежурному, который проводит с классом самостоятельный туалет, а друго­му студенту. Провести туалет — очень ответственное дело. Обязанности в классе надо распределять равномерно, не спо­собствуя появлению иждивенцев и «козлов отпущения».

Далее студенты показывают этюды:

1. На домашнюю работу.

2. На три слова.

3. Музыкальный момент.

4. По репродукции.

5. На интересный факт.

6. Первый раз в жизни.

7. Из студийной жизни.

8. На тему «Экскурсии» (могут быть на завод, Марсово по­ле, в филармонию, в город Пушкин, на Пискаревское клад­бище и др.варианты).

9. На свободную тему.

10. Молча вдвоем.

Об этюдах.

Этюды стали вернее, но все еще грешат приблизительностью процесса, условностью среды, очень часты случаи игры в поддавки, когда известно, как поступит партнер. Всякая преднамеренность в этюде делает поведение неправдивым. Одна из трудностей актерской профессии в том, что зная все наперед, актер действует как бы не ведая, что его ожидает.

Все происходит сейчас, здесь, в данный момент, как бы впер­вые, сиюминутно. Сиюминутное поведение — первый признак подлинности процесса.

Многие этюды берутся не из жизни, а питаются впечатле­ниями литературы, кино. Нужно учиться видеть жизнь, гово­рить о ней, говорить по потребности о том, что радует и трево­жит, что вызывает любовь и ненависть.

В этюдах появилась опасная склонность к болтовне, т. е. к словам, которые говорятся без потребности,— этакий свое­образный конферанс для зрителя, а не слова, необходимые для борьбы и общения с партнером.

Снова возвращаемся к названиям этюдов. Название долж­но определять суть случившегося. Названия: «Ох .уж этот конкурс!» или «Так начинался день», или «Позагорал» — не определяют содержание отрезка жизни, а значит, и не прово­цируют борьбу, партнеров. Такие названия скорее подсказы­вают моральную оценку факта, а потому сразу толкают на определенный результат в поведении. А вот названия этю­дов— «Искуситель», «Пропажа», «Скорая помощь» — верные. В сопоставлении можно понять, почему мы так придирчивы к определению названий этюдов.

...Этюды на тему «Первый раз в жизни», которые были по­казаны, очень поучительны во многих отношениях. Один этюд назвали «В ресторане «Пекин», а в чем же суть этюда? Что в нем произошло? Юноше впервые довелось есть пищу по-ки­тайски, да еще не привычной ложкой, а палочками... (кстати, их в руках не было, так как пальцы были прижаты плотно — между ними самая тонкая палочка не поместилась бы). В ито­ге, измученный едой, не справившись, он бросил обед-экзеку­цию. Может быть, правильнее назвать этюд «Экзекуция», так как именно это происходит в нем. В чем сила задания — «Первый раз в жизни»? В нем приходится воспользоваться опытом, да к тому же не будничным, а особенным, который оставил в памяти серьезный след, т. е. сама тема — уже за­разительный манок, провокатор к творчеству.

Очень важно в первые месяцы учебы почувствовать, схва­тить «червячка»— зерно школы, которое, прорастая, пустит верные корни.

Трудно объяснить теоретически, сформулировать словами, но, может быть, «червячок» — это подлинная работа органов чувств в сиюминутном и непрерывном процессе действия от собственного имени. К определению сути школы, его зерна мы будем с трудом двигаться дальше.

**НАШ ЦИРК**

Занятия предполагались по обычному плану, но вместо зачина студенты, собрав отдельные номера в общую програм­му, показали самостоятельно подготовленный «цирк».

Прежде всего необходимо одобрить инициативу. Правда, ребята несколько поспешили, но раз уж такой азарт и горе­ние, не надо их гасить. Это упражнение вреда принести не может. Очень много было интересной выдумки, на хорошем уровне прошла работа с воображаемым предметом, но гово­рить все-таки есть о чем...

Еще раз о дилетантизме. В «цирке» он проявился с особой силой. Ребятам не хватило истинных знаний предмета и необ­ходимого умения. Приблизительность во всем и есть дилетан­тизм, «Цирк» требует знаний этого вида искусства, музыкаль­ной, движенческой тренировки. «Воображаемому» дрессиров­щику знать и уметь надо не меньше реального укротителя. Ведь процесс жизни тот же, только осложненный отсутствием реальных зверей, реквизита, отсутствием настоящей арены, амфитеатра и т. д. А вот настоящие акробатические трюки нам не нужны, настоящие сальто, стойки и т. д.— у вас все должно быть «как бы», ведь «горит не спичка, а мое воображе­ние», но чтобы воображение зажглось, необходимы знания. Недостаток знаний, умения обычно компенсируют лихостью, бойкостью, суетливым темпераментом — «горячо будет, но за вкус не ручаюсь». Безвкусица всегда там, где без оснований и понимания сути дела стремятся к внешнему впечатлению. Показ грешил этим...

Еще одно важное соображение об игре «на зрителя». Ведь все, что мы делали до сих пор, происходило как бы за четвер­той стеной. Мы во всех упражнениях работали для себя, а тут вдруг на зрителя? Да, такова специфика цирка. Дело в том, что в «цирке» зритель — наш дополнительный партнер. И его надо учитывать, включать г; действие. Без этого партнера не состоится правда предлагаемых обстоятельств, в которых зри­тель «цирка» — существенный компонент.

И коль уж это не просто персональное упражнение, а целое представление, то к нему предъявляются особые требования, и прежде всего к организации и композиции программы. Вся­кому представлению «цирка» свойственно развитие, движение, оно с каждым номером все больше захватывает и увлекает. И потом — разве возможен цирк без оркестра, униформы, арены и амфитеатра? Без ярких костюмов, особого света и блеска? Цирк — это праздник ловкости, смелости, мужества, находчивости, света, красок и смеха. У цирка свои предлагаемые обстоятельства, свои традиции, своя атмосфера. Кроме того, надо решить, какой это цирк? — бродячий, шапито, в ка­ком городе, какой страны, а может быть, это международная программа? Или программа международных победителей циркового жанра? Тысячи вопросов, и на них надо дать ответ. Только тогда это упражнение достигнет своей цели. Каждый номер программы, как и этюд, должен иметь начало, кульми­нацию (дробь барабана — смертельно!), развязку...

В цирке имеет особое значение, как вышел артист в номер, какой в номере самый головокружительный трюк, как артист кланяется и многое другое. После каждого номера работает униформа, и опять этюдные задачи — работа с воображае­мыми предметами, точное знание пространства, внутренний текст, верное самочувствие и т. д. Потом выходит шпрехшталмейстер (он тоже должен быть в нашем цирке) и объявляет новый номер. Каждый следующий номер программы все более невероятный и увлекательный. В нашем цирке возможно самое невероятное, даже дрессированные насекомые. Что нам ме­шает?! Ведь воображению нет предела! Упражнение «цирк» в современных условиях приобретает несколько иное назначе­ние, чем в годы, когда оно было изобретено К. С. Станиславским. Тогда цель этого упражнения была в раскрепощении («обесстыживании»), обретении смелости, находчивости моло­дых людей, пришедших в студию. Это было актуально и необ­ходимо, так как диктовалось своеобразием особого воспитания тогдашней молодежи.

Сегодня упражнение «цирк» преследует несколько иные цели (хотя для некоторых студентов в силе остаются и преж­ние задачи): воспитание воображения, музыкальности и пла­стики, вкуса и артистизма. Упражнение «цирк» комплексное. Оно вмещает в себя весь круг элементов внутренней психо­техники, многие моменты внешней техники, и потому трудно охарактеризовать главную его направленность. Она определяется особенностями класса, педагогической потребностью. Упражнение «цирк» обычно выносится на экзамен и в соче­тании с серией экзаменационных этюдов полноценно представ­ляет итоги учебного процесса за полугодие.

«Цирк» требует от учащегося изобретательности, вообра­жения. Воображение питается опытом чувств, эмоциональны­ми впечатлениями. Поэтому, упражнению предшествует экскурсия в настоящий цирк.

Конечно, эмоциональный кругозор расширяется не только экскурсиями в жизнь. Художник знает и чувствует больше, чем непосредственно пережито им (Л. Толстой описывает роды Анны Карениной или «думы» лошади в рассказе «Холстомер»). Опыт «нервной клетки» приобретается прежде всего благодаря чрезвычайно развитой сенсорной системе — органов восприятия. Впечатлительность, острая реакция, легкая возбудимость — все это эмоциональная развитость.

Многообразное, емкое, непрямое восприятие окружающего мира обеспечивается не буквальным жизненным опытом, а художественным опытом воображения, которое тем богаче, чем острее и чутче работают органы чувств.

Нельзя гасить естественное стремление к игре, скорее на­против— его надо всячески развивать, так как потребность к игре, аппетит к лицедейству (действие от лица), наверное, и есть зерно актерской одаренности.

Но то, что было показано студентами, прежде всего огор­чило суетой, шумом, неряшливостью. Обычное стремление .учащихся к яркости приходится сдерживать, охлаждая эмоции (чаще всего моторные), так как не всякая энергия — творче­ская и не любое выступление —творчество.

«Ах, если бы молодость знала!»... И все-таки побеждают в искусстве те, кто уже в молодости знает и многое может.

Теперь о показанных номерах.

Канатоходцы. На воображаемой проволоке можно делать более «рискованные» трюки. Следует избегать элементы бук­вального умения. Ведь это цирк вымысла, и если уж это артисты из Турции, то надо передать национальный колорит.

Дрессированные медведи. Номер хороший, но суетливый, так как идет без внутреннего подробного текста. Внутренний текст должен быть и у «медведей». Вообще животные в нашем цирке должны вести себя, как люди.

Эквилибристы на лестнице. Хорошо задуманный номер, но пока что работа с воображаемой лестницей приблизительна.

Польская иллюзионистка. Неубедительно, так как не оп­равдана национальная принадлежность и, кроме того, очень мелки фокусы, отчего получается скорее цирк на сцене, а не на арене. Однообразное течение номера объясняется отсут­ствием движения к главному фокусу и монотоном в оценках, а значит, и внутреннем тексте.

В клоунских репризах нельзя играть клоунов. Надо идти от себя, но с удовольствием, самозабвенно верить в «глупо­сти» своих реприз.

Номер-снайпер — интересный, но требует правды простран­ства. Нельзя терять чувства арены и амфитеатра. Заканчи­вать номер нужно так же смело, как и начинать.

Наездница на мустанге. По замыслу номер хороший, но теряется «движение по арене» и периодически исчезает «мус­танг». Тогда мы видим просто девушку на стуле.

Поднятие тяжестей. Можно построить более невероятно, но главное здесь — связь с партнером. Хорошая работа с во­ображаемыми гирями, а вот реальный партнер теряется. Номеров предложено много и многие возможны. Только в «нашем цирке» самый интересный такой номер, какого в ре­альном цирке нет, но как будто он возможен.

Самое замечательное в этом упражнении то, что оно под­тверждает силу творческого воображения. И пусть на арене нет настоящих канатоходцев и настоящей проволоки, но они есть в моем воображении, я их вижу, а значит, увидит и зри­тель.

**ОНИ И МЫ**

Урок начался с зачина, в котором «русские богатыри» возвращались из похода. Один воин не вернулся. Зачин свя­зан с отчислением студента за систематический пропуск заня­тий. Ребята явно выразили сочувствие к отчисленному, и пришлось остановиться на этом факте. Нельзя оставлять без ответа любой вопрос, без обсуждения любое сомнение и несо­гласие. Класс осуждал педагогов за жестокость. Вообще это характерный случай, когда класс на стороне «пострадавшего». Все-таки при самых лучших отношениях класса с педагогами, при безусловном доверии и уважении остается ситуация — «они» и «мы» (особенно на старших курсах), и педагог должен это знать, не обольщаясь любовью учеников, и учитывать в своих расчетах. Любое недоразумение должно быть обсуж­дено. Не надо бояться признаваться в ошибках и давать объяснения своим поступкам. Иначе накопится разрыв, кото­рый будет скрываться, а нам нужна не видимость контакта, а действительный контакт.

Главной своей задачей мы считаем воспитание человека. «Прежде чем стать актрисой, надо стать человеком»,— говори­ла Ермолова. Талант остается при человеке, но сомнения в нем огромны— есть ли? Мы талант ни создавать, ни тренировать не можем, мы занимаемся надежными вещами — этикой, вос­питанием трудолюбия, развитием культуры, вкуса, грамотой сценического поведения и другими «обыкновенными», просты­ми задачами. А «жертва» как раз этим заниматься не хотела, и нам пришлось расстаться. «Из жалости я должен быть су­ровым»...

Далее начался тренинг. Брали в руки воображаемую вату, кожу, кирпич, а потом эти же предметы настоящие. Слушали улицу, класс, соседа, изучали новое в полукруге и на столе педагога. Конечно, "играли «зверинец», «аквариум», «птичий двор». Теперь эти упражнения приобрели особое значение — появились цирковые номера, где много животных. «Цирк-» идет на экзамен. Скоро экзамен!

«Машинка» с текстом: «Одним из условий создания по­рядка и здоровой атмосферы в театре является укрепление авторитета тех лиц, которым по тем или иным причинам при­ходится стоять во главе дела» (К. С. Станиславский).

Был показан массовый этюд — морская прогулка в ве­сельной шлюпке, построенной из стульев полукруга. Предло­женная прогулка — прекрасное упражнение. Лодка, весла, во­да, температура, время дня — все должно учитываться в этом упражнении. Некоторых студентов, наверное, не увлекли та­кие «пустяки» — прогулка в шлюпке, они развлекались, ждали чего-то особенного, томились.

Надо учить наших питомцев возбуждать интерес к «пустя­кам». В театре их ждет не только увлекательная работа, на репетиции не раз придется заниматься утомительными пустя­ками. Творческий труд — это прежде всего кропотливый, веч­ный и изнурительный тренинг. После показа этюда студентам был задан вопрос: «Что вы считаете для себя главным в тре­нинге?» — они отвечали:

— Сосредоточить внимание, не рвать процесс,

— Труднее всего дается непрерывность.

— Главное — последовательность.

— Зависимость себя от других, это делает меня свободным.

— Я стал ценить время. Учиться у себя, у ребят в полу­круге и на площадке.

— Открыл возможность переносить тренинг в этюд.

— Важна чуткость друг к другу во время упражнений.

— Благодаря тренингу ощущение жизни становится бо­гаче.

— Главное — постоянная потребность в тренинге, созна­тельность его.

— Сыграть роль — тот же тренинг, но на большей высоте.

— Воля. Суметь себя заставить делать то, чего не хо­чется!

— Многозначность одного и того же упражнения.

— Тренинг не дает покоя в повседневной жизни, застав­ляет быть в режиме, не соблазняться второстепенным.

— Тренинг совершенствует органы чувств.

— В тренинге возникает ощущение, что преодолеваешь в себе какую-то слабость. Погрузившись в работу, перестаешь стыдиться и себя, и окружающих.

— Тренинг рождает чувство абсолютной правоты логики в том, чем мы занимаемся.

Итак, теория вопроса на высоте. Конечно, тренинг должен быть не только непрерывным, но и сквозным — от школы до седых волос. Тренинг необходим и ученику и мастеру. Тренинг, если так можно выразиться, укрепляет Систему профессиональных условных рефлексов. Самое ценное соображение, высказанное в беседе, это то, что тренинг входит в этюд и что сыграть роль — тот же тренинг. Конечно, роль — это больше, чем тренинг, это сумма условных рефлексов в данной логике поведения, данного человека в данных предлагаемых обстоя­тельствах.

Тренинг должен быть сознательным и комплексным (сразу на все элементы психотехники), а значит, целенаправленным и с вымыслом. «Сто тысяч почему» в любом упражнении. Можно учиться жить на сцене по законам самой жизни, при­роды, а можно ремесленно учиться правилам сцены. Мы учимся первому. Конечно, художник создает свои законы. Они тем и прекрасны, что они индивидуальны, но художник не может игнорировать законов природы, которые познаются и осваиваются в тренинге. Кроме того, наш тренинг, как мы уже договаривались, имеет три направления: тренинг творче­ской природы, законов органической жизни на сцене (работа над внутренней психотехникой); работа над внешней техни­кой— воспитание аппарата, транслирующего тонкости психо­техники, воспитание творческой личности, профессионального характера, воспитание воли (творчество — волевой акт). В на­шей профессии нужна сверхъестественная сила воли для побе­ды над собой. Когда люди сознают цель работы над собой, сама победа бывает значительной.

Мы сознательно вернулись к этим уже известным вопро­сам, так как в показе «морской прогулки» многие обнаружили неуважение « основе школы — сознательному самовоспитанию через тренинг. Может быть, поэтому нас насторожила работа учащихся е воображаемыми предметами. Опять появилась небрежность, приблизительность. Может быть, проба цирка отвлекла от домашнего тренинга, непрерывного и кропотли­вого.

Все двенадцать показанных этюдов возможны, но обна­руживаются две опасные тенденции: страх и легкомыслие, Легкомыслие выдает бездумье.

**О ГЛАВНОМ**

Занятие назначено на воскресенье, так как экзамен на носу, а многие этюды не просмотрены. Еще не каждый сту­дент получил благословение на экзаменационный этюд, выбранный из десяти заданий. И все-таки горячка не отменяет правила урока — вначале должен быть зачин и обязатель­но— тренинг. В конце концов, главное для нас не экзамена­ционный показ, а действительная выучка. Тенденция некоторых педагогов ставить экзамены, как ставится спектакль, репетировать этюды, как репетируется сцена в театре,— анти­педагогична. Экзамен — тот же урок, хотя и открытый, и под­готовлен он должен быть не в большей степени, чем требуется в данном случае.

...Студенты встретили нас песней.

Друзья, нам всем давно известно,

Что дней в неделе ровно семь,

Но нам в неделе этой тесно,

И нету времени совсем.

В воскресенье на работу,

Как в обычным день идем.

С добрым утром, с добрым утром

И с хорошим днем.

Тревоги наши и заботы

Не можем сбросить с плеч долой

Ни в понедельник, ни в субботу,

Ни даже в этот выходной.

Выяснилось, что подготовлено клише газеты «Дневник событий». Номер разбит на рубрики и полосы, но материала нет, а выпускать газету необходимо. Газета пошла по полу­кругу и постепенно заполнилась разнообразным свежим мате­риалом. Потом ее отдали на утверждение «главному редак­тору». Но пока газета «выпускалась», те, кто уже написали свои заметки, не отдыхали, а заполнили «вакуум» упражне­ниями.

— Расслабьтесь, пожалуйста,— обращаемся мы к клас­су.— Освободитесь от лишнего напряжения, но помните, что на стуле нельзя сидеть развалясь. Найдите золотую середину затраты энергии.

Теперь азбука в кубиках из игротеки. Милые, детские, дав­но забытые кубики... Может быть, когда-то мы учились по таким кубикам читать. Теперь будем учиться «писать». На счет 26 составить фразу, да так, чтобы она была обращена к учителю и чтобы лишних кубиков (их ровно 20) не осталось...

Один из студентов составил фразу: «Что будет на экзаме­нах?» А другой — «Помогите отобрать этюд». Но у большин­ства упражнение не получилось — то кубиков не хватало, то оставались лишние, некоторые не уложились в заданный счет.

Теперь упражнение «интересный факт». Пересказ факта — это трансляция видений, внедрение «киноленты». Говорим не уху, а глазу. Любой текст, который мы произносим вслух, есть своеобразные титры под картинами, возникшими в нас,— внут­реннее видение на внутреннем киноэкранчике. Например текст: «Красуйся, град Петров и стой неколебимо, как Рос­сия», конечно, возник и у Пушкина, и у нас сейчас, как сопровождение родившейся картины каменной крепости на Неве я мощи государства Российского. Чем ярче, рельефнее кар­тины, тем выразительнее «титры» — слова, которыми мы пере­даем свои видения и которыми воздействуем на партнера. Когда мы воздействуем словом, не надо помогать головой, мимикой, руками.

При всякого рода дирижировании слов головой, ногой, скандировании «кинолента» теряет силу изображения. Все тело должно быть освобожденным. Вся энергия направлена на передачу видения. Надо говорить легко, не тратя лишней энергии. К сожалению, одни обычно ее прибавляют, другие недодают.

Слово не нуждается в физической помощи, оно требует только бережного отношения к себе — точного видения и адре­са трансляции.

Внедрить видение не означает вдалбливать его. Конечно, общение заставляет контролировать звучание, произношение слов, особенно окончаний слов, фраз, т. е. бороться за чи­стоту, четкость и полноту звучания.

Следующее упражнение — переброска мячей. Не так про­сто предугадать момент, когда тебе его бросят. Одна надежда на реакцию. Быстрая реакция — важнейшее качество актера. В воспитании ее не следует гнушаться даже такой детской-предетской игрой — «летает не летает». Класс в очень быст­ром темпе хлопает в ладоши, а педагог выкрикивает: сокол, ворона, самолет, мяч, шкаф, стул, орел и т. д., а учащиеся должны не ошибиться взмахивать руками, только когда назы­вается летающий предмет.

Далее предлагаем оправдать переход в просмотровую по­зицию: вдвоем пройти через сторожевой пост. Почему, где, зачем в руках стул (а может быть не стул) и многие другие вопросы потребуют ответа. В переходе у каждого должна сло­житься маленькая событийная история, наполненная правдой отношений и только благодаря этой правде возможная. Воз­никшему импровизационному этюду надо дать название.

Затем упражнение — «перелезть вдвоем через чужой за­бор». Учащиеся предложили следующие названия своих импровизаций: «Покушение», «Осечка», «Бегство», «Наказа­ние», «По заданию», «В обход»...

В определении названий этюдов появились положительные сдвиги. Мы так придирчивы к названию потому, что оно опре­деляет действенную суть случившегося в этюде. А воспитание чувства события, чувства действенной природы сценического поведения — главная цель всего тренировочного процесса. «Актер» — действующее лицо. «Акт» — действие. Будущая роль — образ действия человека. «Чувство действия» — основной элемент актерской профессии. Этот главный элемент пси­хотехники воспитывается с первых упражнений «школы».

Действие определяется глаголом, но глагол может быть действенным, а может быть результативным, т. е. провоцирую­щим чувство.

Вот цепочка глаголов: добиться, страдать, пытать, сомне­ваться, разгадать, переживать, торопиться, оглядеть, выве­дать, опередить, любить, верить, умиляться, жалеть, догнать.

Их можно разделить на две группы.

Глаголы результата — страдать, сомневаться, любить, жа­леть, умиляться, верить, торопиться, переживать.

Глаголы действия — добиться, пытать, выведать, разгадать, догнать, опередить, оглядеть.

Мы все уже отлично знаем, что чувство играть нельзя, оно не поддается фиксации, оно рождается в результате действия. Чувство — результат. Но в конце концов самое ценное в ис­кусстве— все-таки переживание, живое чувство, рожденное человеком-артистом, в результате борьбы, но борьбы не изо­браженной, а подлинной. Борьба — это активное действие, т. е. защита позиции, преодоление препятствий, достижение цели. Верное определение названия этюда подсказывает нам действенное поведение. Скажем, в этюде «Наказание» один студент заманил товарища к забору чужого сада, за которым злая собака, другой, не подозревая подвох, залез в сад и был наказан.

Действенность или бездейственность этюда, подлинный драматизм, с одной стороны, или наивная морализация, с дру­гой— зависят и от источника этюда. Когда в этюд взят мате­риал из прожитого чувством, то, что будит в воображении не прокатные, а живые ассоциации, тогда и действенная природа поведения вскрывается легче и вернее.

В этюде должно быть проявлено отношение к миру, к лю­дям, к обществу. Художник так уж устроен. Он либо любит страстно, либо ненавидит смертельно.

Можно ли воспитать в человеке способность испытывать боль и радость за других? Может быть, это врожденное свой­ство натуры, а может быть, и это можно воспитать в челове­ке? «Хорошими люди становятся больше от упражнений, чем от природы»,— учил Демокрит еще в IV в. до н. эры. Спо­собность к боли за других напоминает восприимчивость орга­низма к холоду и жаре или способность кожи чувствовать прикосновение. Но это чувство можно потерять. Происходит это незаметно — просто «взрослеем», и все. Не потерять бы этого!

**НАКАНУНЕ**

Урок начался с «банкета» по случаю присуждения нашему театру премии имени Ленинского комсомола.

«Зачин» урока потребовал подробного разбора, так как дал основания на живом примере еще раз сориентировать курс в работе над этим упражнением. Факт, положенный в ос­нову зачина, хорошо известен, он событиен, всеми пережит, а потому взяты верные обстоятельства — в них отсутствует возможность для вранья. Необходимо отметить и еще одно положительное качество зачина — общий настрой, атмосфера радости, дух дружбы,-«спаянности», доброжелательства. Это надо ценить и, главное, сберечь, как необходимое условие, при котором учеба только и может проходить полнокровно. Это та атмосфера, на создание которой мы сознательно направ­ляем усилия.

Подводя итог анализа зачина, я обратился к учащимся:

Мы приветствуем радостный режим, одновременно требуем серьеза, бескомпромиссности в вопросах дисциплины, чтобы уберечь высокие надежды, планы от случайных скоро­постижных увлечений.

Вне студийной атмосферы мы не мыслим себе жизни, тем паче, учебы искусству. Очень трудно создать коллектив, но еще трудней его сохранить, уберечь.

Что создает коллектив? Авторитет руководителя, всячески оберегаемый всеми, общие дела и одна дисциплина для всех. Нельзя требовать от других того, что не умеете и не делаете сами.

Нам предстоят курсовые спектакли. Их резонанс во многом будет определять авторитет курса в целом и каждого в от­дельности. В недружном коллективе хорошие спектакли не воз­никнут. Спектакль — плод единодушия коллектива. Творче­скую дружбу преступно разменивать на мелочи, на второсте­пенное.

Как бы ни были прекрасны наши призывы — сила привыч­ки, сила житейских интересов, часто уносящая то, что состав­ляет красоту человеческих порывов, отношений, может одо­леть. Надо оказаться способным не подчиниться власти обще­принятого взгляда на вещи.

Мы позволяем себе разговор по этому поводу в связи с тем, что сегодня урок особый. Мы вступаем в очень тяжелую и трудную полосу учебы и жизни — пору подготовки к первому экзамену по мастерству актера.

Что скрывать? Кое с кем нам придется расстаться. И не по­тому, что они плохи, а потому, что слишком высоки сегодня требования к профессии артиста, а мы, педагоги, слишком уважаем ее и, естественно, озабочены тем, чтобы не допустить «брак». Чтобы остаться на курсе, есть только один путь — трудом защитить себя, сохраняя достоинство и самооблада­ние. В этот стрессовый период многие теряются, паникуют и роняют себя. Человек унижает себя как злоупотреблением властью, правом над слабым, так и унижением, пресмыкатель­ством перед сильным. Экзамены — это проверка не только ученических достижений, но и проверка выдержки, трудоспо­собности, нравственной стойкости.

Нагрузка будет возрастать, поэтому надо быть готовыми ко многим сложностям и неожиданностям в работе, настроить себя на непривычное напряжение. Уметь переносить перегруз­ки — тоже испытание воли...

Обычно перед экзаменом ребята живут, особенно полные сомнений, вопросов к нам, и дать исчерпывающие ответы на все случаи нельзя (многое они должны открыть сами). Кроме того, не все мы должны и имеем право говорить им на этом этапе учебы: ведь есть же какие-то педагогические «тайны», но мы должны понимать состояние и самочувствие своих подо­печных.

Раньше у наших учеников было чувство, что они что-то умеют, знают, понимают, но чем ближе экзамен, тем больше они начинают ощущать собственную беспомощность, «наготу». Самочувствие это нормальное, здоровое для первого года обучения, и очень опасны на этом этапе сомнения. Чем прочнее вера в единственность пути, тем скорее ученик возьмет «шко­лу». Самозабвенная вера нужна для того, чтобы со временем стать свободным. Все в движении. И не может быть остано­вившегося «прекрасного мгновения» — этой истины в конечной инстанции. Такой не бывает. Вслед за одной истиной должна открываться всегда другая.

Вторая часть занятий — показ этюдов.

С этого урока мы просматриваем этюды только с прицелом на экзамен. Просим учащихся готовить их тщательно, ответ­ственно, принимая непрерывно во внимание не только их гра­мотность, но что не менее важно — их содержательность. Это­му мы будем придавать особое значение.

В списке показов на этом уроке оказалось девять этюдов. Объем значительный — это приятно. Дело за качеством.

Этюды показывались в порядке записи:

1. Разочарование; 2. Нэп; 3. Опоздание; 4. Сюрприз; 5. Сближение; 6. Предательство; 7. Кощунство; 8. Побег; 9. Обман.

1. «Разочарование» — на тему «молча вдвоем». Содержа­ние: исполнители — девушка и юноша. Он входит в автобус и, не успев «очароваться» девушкой, разочаровывается в ней. Что-то не понравилось ему в ее сумочке. Название этюда под­сказывает не то, что происходит, а результат — чувство. Ситуа­ция в этюде сомнительная, хотя с точки зрения молчания оп­равданная. Мотив очень избит, но это можно было бы не. принимать во внимание, если бы исполнители были наполне­ны преджизнью, кругом обстоятельств. Кто она? Кто он? Куда едет он? Она? Что за сумочка? Вопросов по этюду несть числа. На них надо ответить в действии, а значит, работать и рабо­тать.

2. «Нэп» — тоже по заданию «молча вдвоем». Парень за­брался в магазин, что-то стащил, и его чуть было не поймали, Выдумано! Это не этюд, а скетч — номер для показа. Исполнители оказались персонажами, а не живыми людьми. В дан­ной ситуации надо было разговаривать, а они искусственно молча действовали не по законам жизни, а по законам сцены. Этюд — отрезок живых отношений. К живому процессу этот этюд отношения не имеет и противоречит правилам, которые необходимо усвоить. Почему этюд назван «Нэп»? Подобный случай мог бы быть и сегодня. Это простое «ограбление» — так было бы вернее назвать этюд.

3. «Опоздание». Замысел этюда неплох. Это из жизни. Только... если молодой сельский врач ждет опытного врача из города, так как страшится предстоящей операции и не решается ее сделать сам, а минуты идут, больному плохо, то возникает вопрос: «Что значит ждать в данных обстоятельствах?» Про­сто сидеть? Нет. Дел масса в операционной. Исполнитель же просто сидел, переживал. Очень не точна среда, очень прибли­зительное представление о характере операции, почему она необходима? Далее: становится известно, что опытного спе­циалиста не будет, и исполнитель снова начал переживать, суетиться, вместо того, чтобы приняв решение, сосредоточенно, подробно заняться делом. Ошибка в названии. Разве сущность случившегося сводится к опозданию? Главный факт в том, что принимается решение делать рискованную операцию, поэтому точнее было бы назвать этюд «Риск».

4. «Сюрприз» — ситуация этюда правдива, но в нем допу­щена одна из типичнейших ошибок: приблизительность обо­значения действия.

Решив встретить товарищей, работающих в поле, необыч­ным обедом и даже тортом собственного изготовления, испол­нительница не сумела достаточно подробно проделать эти обычные дела, так как на них пришлось бы затратить четыре-пять часов. Ведь нужно было оформить столовую, написать плакаты, придумать их, развесить флажки, накрыть стол на пятнадцать персон, нарезать лук, картошку, капусту, заварить суп, приготовить второе — поджарить котлеты, заготовить все необходимое для торта и сделать еще массу других дел, одно перечисление которых занимает много времени. Поэтому все это делалось весьма приблизительно, и понять этюд было трудно.

Вот если бы этюд начался с того момента, когда остались последние приготовления к обеду, и здесь бы произошли не­приятности: подгорели котлеты, порвался шнур с плакатами, убежало молоко, а за дверями уже слышны голоса ребят, и сделано бы это было точно, подробно, этюд бы мог состоять­ся. Показанное же выглядело только как упражнение с во­ображаемым предметом, да еще к тому же выполняемое то­ропливо.

5. «Сближение». В квартире все уснули. В соседней комна­те давно уже не кричит мой новоявленный племянник. Его недавно принесли из родильного дома. Я не успел с ним по­знакомиться как следует. Любопытство разбирает меня. Наконец решаюсь — встаю, надеваю тапочки, осторожно вы­хожу из своей комнаты, направляюсь в другую, где находится малыш, а за перегородкой спят брат с женой. Кажется, никто не услышит. Я на ощупь подхожу к кроватке, включаю на­стольную лампу. Все тихо. Ребенок спит. Во рту у него пус­тышка, а на столе стоит рожок с молоком и с соской. Я никогда не видел, как сосут дети молоко, и решаю покормить его сам. Вынимаю пустышку — ребенок начинает кряхтеть, тогда я сразу всовываю ему в рот рожок с соской. Ребенок затихает и некоторое время сосет молоко, но потом вдруг начинает плакать. Я понимаю, что сейчас проснется жена брата и дело может кончиться скандалом. Ставлю рс ;ок на место и тихо ухожу из комнаты. Таково содержание этюда.

В этюде допущен ряд ошибок, которые надо оговорить особо. Прежде всего апатичность этюда, которая характерна пока для большинства работ. Очень плохая домашняя подго­товка к этюду. Не была организована площадка (и сам ис­полнитель) к работе.

Создать предтворческое самочувствие — это значит весь окружающий вас мир перевести в вымысел и оправдать. Прав­да жизни и вера в обстоятельства приходят на сцену из кулис вместе с артистом. В этюде эта работа не проделана. Отсут­ствовало чувство времени. Его было затрачено больше, чем нужно, так как событие не волновало исполнителя. Видя, что он ведет себя приблизительно во всем (это было заложено в ходе подготовки), мы из полукруга ввели различные звуки: подвинули стул, кашляли, шуршали бумагой, даже уронили на пол книгу — исполнитель ни один из этих звуков не оценил внутренним контролером, пренебрег ими и, естественно, не смог решить; включать их или нет в этюд, обстоятельства этюда позволяли сделать это. Подлинная работа органов чувств отсутствовала. А это грубейшая ошибка! Любая помеха, не­ожиданность— счастье для живого восприятия и воображения, В этюде было очень условное обращение с пространст­вом— видно, что к сценическим условиям исполнитель уже привык, заучил их. Тоже плохо! К сценическим условиям все­гда надо относиться, как будто бы ты впервые в них. Этюд назван не по существу происходящего.

6. «Предательство». В этом этюде почти все принципиально неверно. За двадцать минут, во время которых парень опаз­дывает на свидание с девушкой, с ним ничего не случилось. Вечер, холод, ветер — все только обозначено. Прохожие, оста­новившееся такси — условные. Препятствий, подробностей, частностей — никаких, а для нас они первый признак правды. Исполнитель изображал время, которое должно пройти, В подъезде услышал голос и смех девушки, стук двери и ре­шил, что совершено «предательство». Где отбор действий, ло­гики, которые вели бы к цели?

7. «Кощунство» — этюд на тему «молча вдвоем». Двое мо­лодых людей в церкви. Молятся! Зачем, почему? Кто, кому, кем приходится? Ни тот ни другой не знают молитвы. Мы не можем одобрить подобного выбора. Этюд выдуман, лишен жизненной основы, собственного опыта. Лучше искать ассо­циативные пути в выборе тем для этюдов. Воображение художников — это живая реакция на жизненные явления.

8. «Побег». Обычно мы удерживаем учащихся от шпион­ских тем, так как они берут их из книг, фильмов.- Это так на­зываемые «вторичные» впечатления, когда нет внедрения в жизнь, а скорее уход от нее. И все-таки, когда, скрываясь от преследователей, человек вошел в избу и стал переодевать­ся в женское платье, поведение было верным. По-настоящему искал еду и одежду. Подробно, точно «замел» следы своего пребывания в доме. Это было верно, так как исполнитель за­нимался известным ему делом. А вот когда начал пробовать женскую походку, потерял правду. Появилось эстрадное само­чувствие. В подобных этюдах чувство все равно, хотите вы того или нет, будет взято напрокат. Подлинность сейчас толь­ко в знании.

9. «Обман». Заводской цех. Слесарный участок. Я приношу новую партию деталей. Достав инструмент и посмотрев чер­теж, начинаю работать. Беру деталь, зажимаю в тиски, опили­ваю края напильником, делаю штангенциркулем метку и на­сверливаю отверстие. Затем беру следующую деталь и т. д. Работа мне знакомая, и делаю я ее быстро и уверенно. Подходит незнакомый мне человек с карандашом и блокно­том, садится поодаль и, достав секундомер, начинает фиксировать мою работу. Догадываясь о последствиях его учета, я. на ходу перестраиваюсь и выполняю все то же самое, только гораздо медленнее, но делаю вид, что спешу. Зафиксировав весь процесс обработки, хронометрист останавливает меня и просит разрешение проделать мою работу. Я уступаю свое место, а он говорит: «А вы засекайте». Я усаживаюсь, наблю­даю за ним и за секундомером. В конце сравниваю результаты по его записям. Итог не в мою пользу. Подхожу к верстаку, сравниваю детали, затем беру напильник и говорю: «Ладно, пишите снова». Автор этюда до поступления в институт рабо­тал на заводе. Процесс, показанный в этюде, ему знаком, тема этюда выбрана верно. Но предъявлена она, как анекдот, ни "во что не обернулась. Не ясен смысл обмана. Зачем он? .Мо­жет быть, боязнь завышения нормы? Нет точной мысли, не точны и отношения с «хронометристом». Работа с воображае­мыми предметами очень хорошая. Вот яркий пример того, что значит делать дело знакомое, понятное, известное.

В общем, ни один из предъявленных этюдов нельзя реко­мендовать к экзамену. Разобранные ошибки показанных работ следует учесть и запомнить. Ведь на ошибках (своих и чужих) учатся!

О работе над этюдом в целом:

1. Ситуацию этюда надо в репетиции пробовать неодно­кратно, чтобы выявить логику поведения, цель и путь (как) движения к этой цели в выбранных предлагаемых обстоя­тельствах. Ставить этюд нельзя, а репетировать необхо­димо.

2. Главным на площадке является объект — партнер. В нем источник, начало и венец правды. С ним и только с ним долж­на быть подлинная, безупречная связь. Мое поведение цели­ком зависит от партнера. Если он меня, допустим, не пони­мает, я должен усиливать энергию, аргументацию, менять пристройки — искать живой контакт, разгадывать истинную причину, мотивы того или иного поступка, факта.

3. В объект размышлений надо брать то, что составляет часть вашей душевной жизни. К этюду в первую очередь предъявляется вопрос: про что (тема) и для чего? что хотели сказать? (идея). Пусть мы этого не пережили, но видели, наблюдали. Этюды — следы нашей человеческой биогра­фии.

В конце урока мне задали типичный для этой поры вопрос:

— Не могли бы вы сказать, у кого из нас невелика воз­можность успешно закончить первый семестр? Что зря тер­заться!

— Не можем и не должны. Мы хотим всем вам помочь в равной степени и поможем. Вам же необходимо набраться мужества и силы воли дойти до конца, до первого финиша Что бы ни случилось — дойти! Во всех случаях срок подго­товки к экзамену будет для вас хорошей школой и полезным уроком.

**ЭКЗАМЕН**

Учебное полугодие подходит к концу. За время семестра проделана огромная работа. Мы учились подлинно слышать, видеть, обонять, осязать в условной среде сценической пло­щадки. В этих условиях мы создавали небольшие отрезки жизни (этюды) и учились подлинно существовать в них. Чув­ствовали и разумом постигали те идейно-нравственные посыл­ки, на которых строится обучение. Освоение основ мастерства начинается с тренинга внутренней и внешней психотехники, то есть артистической природы чувств и средств ее звучания. Этот процесс неразрывен с нравственным воспитанием. Непре­рывность и сиюминутность подлинного процесса действия в мире воображения, которое питается впечатлениями жиз­ни,— вот то, чем должен овладеть студент, подойдя к концу первого семестра. Экзамен же проявит: стал ли студент уче­ником? Открылся ли для восприятия законов школы, органич­но ли усвоил то, что давалось на уроках, есть ли творческая воля, трудоспособность (способность к самоработе) и еще многое.

Вся экзаменационная сессия складывается как бы из трех этапов:

1. Предэкзаменационный период; 2. Экзамен; 3. Итоги полугодия.

Предэкзаменационный период начинается недели за две до экзамена, когда студенты предъявляют свои работы, кото­рые отобраны на экзамен. Систематические встречи с педаго­гами, работа над этюдами вводят студента в самочувствие естественного подведения итогов, когда исчезает страх перед первым публичным выступлением, которое в большей или мень­шей мере беспокоит всех. Снять страх и напряжение — одна из основных задач этих двух недель.

Практически замечено, что в период подготовки к экзамену, класс в целом и каждый в отдельности проявляется более явственно, чем в учебных буднях.

За время подготовки к экзамену режим усложняется, по­вышается нагрузка и ответственность каждого за себя и за класс. Тут, как правило, и обнаруживаются те пороки, кото­рые скрываются в медленном движении учебного процесса — быстро проявляются слабохарактерные, капризные, безвольные, ленивые. Вообще этот период очень показателен со всех точек зрения и является прекрасной возможностью для про­верки всех педагогических надежд и сомнений. Экзамен обычно строится из трех частей:

1. Туалет — разминка, импровизации по билетам.

2. Этюдные показы.

3. Творческий сюрприз.

Туалет служит трамплином для основной этюдной части, он подготавливает творческий аппарат экзаменующегося к по­гружению в вымысел, в «если бы», душа как бы разминается, становится гибкой, податливой, совершается переход через рабочее самочувствие в творческое.

Надо быть очень точным и осторожным в выборе экзаме­национных упражнений. Необходимо проследить за тем, что­бы эта часть прошла не формально, не моторно, не по памяти прогона (а такой обязательно должен состояться накануне экзамена), а свежо, сиюминутно, с подлинным сегодняшним процессом выполнения упражнений. Экзаменационный туалет и тренинг ни в коем случае нельзя заучивать, иначе упражне­ния превращаются в тормоз, который затем отрицательно скажется на всем ходе экзамена и вместо того, чтобы раскре­постить, размять класс, вызовет напряжение, взвинтит. Поэто­му следует брать спокойные упражнения, сосредоточивающие внимание, разогревающие воображение, провоцирующие сме­лость.

После туалетной части можно перейти к импровизациям. Они выполняются по билетам, в которых указаны темы. Как правило, это всевозможные переходы, например: пройти через дверь — свою, чужую, официальную и т. д., через окно, забор, пасеку, двор с собакой, болото, ледяное поле и другие вариан­ты. В переходе студент встречается с препятствиями. Преодо­леть их, пройти, несмотря на все преграды, не потерять про­движение — и является целью этюдных импровизаций.

Эта часть экзамена происходит следующим образом: сту­дент берет билет, в котором дано задание. Если задание пар­ное, в работу включается еще один участник. Партнеры не­сколько минут сговариваются, определяют происшествие, которое должно будет случиться при переходе, уславливаются о пространстве — где окно, какое оно, куда ведет дверь, что за двор, какой он и т. д.

Импровизация по билету — довольно рискованное упраж­нение. Студент попадает в ситуацию, где все зависит от его грамотности — гибкости, воображения, способности быстро ориентироваться в выборе ситуации, возможности определить событие и свое действие в нем, т. е. от устойчивости обученное.

Эти этюды не придумываются заранее, не репетируются, рож­дение их происходит здесь, сейчас, на наших глазах, следова­тельно, не исключены различные неожиданности, связанные с появлением страха, скованности, когда слабеет воображе­ние, исчезают признаки подлинности (студент не видит, не слышит, не думает на площадке). В этом и заключается из­вестная степень педагогического риска. Однако цель этюдных импровизаций — проверить именно грамотность, волю, сме­лость студента, поставив его в условия, где все надо решать и делать быстро, четко, истинно сиюминутно.

Вторая часть экзамена — этюдные показы. Незадолго до начала предстоящего экзаменационного этапа педагоги опре­деляют программу экзаменационных этюдов. В эту часть эк­замена выносится одно лучшее этюдное предъявление каждо­го студента, сделанное им в течение семестра.

Следует разумно уточнить этюды по составу исполнителей, чтобы весь класс участвовал в показе, так как здесь он пред­станет прежде всего как коллектив единомышленников, обу­ченных, творчески подвижных.

Во время подготовки к экзамену движимый едиными целя­ми класс осознает свою общность, причастность каждого и всех вместе к одному делу, повышается ответственность, дисциплина.

Если в семестре курс жил нормальной, продуктивной, творческой жизнью, тогда на пороге экзамена мы имеем твор­чески дееспособную группу.

В процессе организационно-творческого формирования эк­замена возможны целесообразные замены, переброска исполнителей из одного этюда в другой с целью наилучшей расстановки сил во всем показе. Эти изменения помогут каж­дому экзаменующемуся найти свое органическое место в эк­замене соответственно природе, данным, обученности.

После того как программа и занятость ясны, педагоги ра­ботают непосредственно над уточнением логики, смысла, «географии» этюдов и грамотностью поведения в них. Педагог просит сыграть экзаменационный этюд, а после этого происхо­дит разбор виденного, с указанием ошибок — неправды в про­странстве, в самочувствии, в содержании истории, в логике поведения.

Сделав необходимое уточнение пространства, уяснив за­мечание, студенты вновь играют этюд, и опять — разбор, во­просы к исполнителю: что же произошло? какое событие? что делает каждый в этом событии, какова его цель? Перескажите историю — отрезок жизни шаг за шагом. Вновь уточняются обстоятельства, предыстория, обогащается внутренний текст, видения и вновь — на площадку...

После нескольких таких занятий выясняется полная кар­тина 2-й части экзамена (т. е. этюдных предъявлений). 3-я часть — особенная, мы ее называем сюрпризной. С самого начала семестра студенты попадают в творческую атмосферу игр, забав, сюрпризов друг другу и педагогам. Все это проводится через серию заданий, цель которых — разбу­дить в учащихся дух озорства, радости творчества, юмора, без которых, на наш взгляд, невозможен полноценный учебный процесс в актерской школе.

В эти задания могут входить: подготовка номеров в цир­ковую программу: жонглеры-канатоходцы, силачи, дрессиров­ка собачек, пингвинов, тигров и т. д. или номера в программу «звезды мировой эстрады»,— а что «если бы я был знамени­тым певцом, куплетистом, участником вокального или инстру­ментального ансамбля...»

Возможна игра в театр «Уникум», где каждое выступле­ние— демонстрация сверхсовременных, уникальных открытий. Например, демонстрация аппарата, который переводит энер­гию смеха в электрическую, показ машины-«полиглота», ко­торая заставляет подопытного человека читать стихи на раз­личных языках, и многое др.

Можно даже сыграть историю, происходящую между жи­вотными, но очень похожую на человеческую, как это бывает в мультфильме. Или «а что, если мы — куклы, игрушки» и т.д. Список подобных заданий неограничен. В него может вой­ти все, что способна изобрести фантазия педагога, озабочен­ного радостной атмосферой игр и забав, которые являются естественным проявлением творческого начала художествен­ной личности.

Параллельно со всей творческой работой курс подводит «хозяйственно-статистический» итог семестра.

Составляется ведомость оценок. Каждый из студентов оценивает своих товарищей по нескольким показателям: а) актерское мастерство; б) чувство товарищества; в) оценка за трудоспособность.

Такая ведомость помогает взглянуть на каждого ученика глазами курса, оценить его жизнь внутри коллектива, сопо­ставить со своими наблюдениями. Иногда оценка класса та­кому-то за коллективность оказывается ниже, чем оценка педа­гога. Значит, студент на занятиях один, а вне глаз педагога другой — грубил товарищам, уклонялся от общих дел и т. д., то есть вел по существу двойную жизнь. Или класс в этой ведомости оценил актерские успехи студента на «хорошо»; а мнение педагогов — «удовлетворительно». Значит, в созна­нии класса еще не прочны критерии грамотности, и это тоже о многом говорит и педагогу и самим учащимся.

Таким образом, ведомость, составленная классом, являет­ся очень поучительным документом, которым надо воспользо­ваться в последующем анализе экзамена и его итогов.

Параллельно с этим приводится в порядок вся серия зада­ний семестра. Сдаются и оцениваются письменные работы, приводится в порядок картотека этюдов, журнал творческих заданий, альбомы и сборники родившихся за это время стихов, песен, игр, сюрпризов, оформляются летописи и конспекты. Класс готовит помещение, в котором состоится экзамен. В фойе устраивается веселая и серьезная «экспозиция» — вы­ставка документов процесса обучения. После каждого «меро­приятия», зачина, диспута, разговора о фильме, книге, спектакле, после проведения дней-сюрпризов, праздников остаются всякого рода вещественные документы: стенограммы, про­граммки, плакаты, афиши, рисунки и т. п.— все это поступает на хранение в архив курса главному архивариусу. Материалы этого архива и входят в экзаменационную экспозицию.

На время подготовительного периода совет курса назна­чает ответственных за каждый участок общей работы. Напри­мер, ответственные за экспозицию, порядок в зале и в заку­лисной части, ответственные за электрооборудование класса, мебель, радио, музыку, шумы, перестановки выгородок во время показа. Кроме того, определяются художники-оформи­тели, группа по организации сценического пространства, кото­рая приводит в порядок сцену, кулисы, задник, экзаменатор­ский стол. Вся эта работа проводится советом курса и контро­лируется педагогами.

Накануне экзамена делается прогон всех экзаменационных заданий и его анализ. После этого разбора возможен еще один генеральный прогон. Его желательно провести со зрите­лем (родители, друзья) в обстановке, приближенной к экза­менационной. В заключение — повторная беседа-разбор.

Среди множества проблем в театральной педагогике суще­ствует, на наш взгляд, самая важная — проблема замечаний. Мастерство педагога определяется не только способностью верно дать задание, но верно и точно определить ошибку, дать ей оценку и подсказать путь к исправлению. Специфика теат­рального обучения заключается в том, что на время учебы, а может, и на всю жизнь руководитель, педагог, становится единственным, самым авторитетным творческим наставником ученика, а потом и актера. Слово мастера является законом, определяющим всю курсовую жизнь, оно с жадностью ловит­ся, настойчиво усваивается. Педагогу надо бережно относить­ся к оценкам, высказываниям, так как ошибочное замечание может напрячь ученика, запугать как в реальной, так и в сце­нической жизни. Неточное замечание может толкнуть студента в результат, изображение кого-то, сбить с понимания смыс­ла истории и т. д. Увидеть ошибки, дать им оценку и доход­чиво, просто и верно сориентировать учащихся — сложная обязанность учителя. Опасны наукообразные, теоретические замечания, сделанные на терминах.

Разумеется, даже в самой объемной работе невозможно дать исчерпывающее руководство, которое бы научило педа­гога быть аккуратным, точным, последовательным в процессе анализа студенческих работ. Однако надо постоянно помнить о первостепенной важности этой проблемы и постоянно совер­шенствовать педагогический такт и средства общения с уче­никами. Строгость и требовательность — важнейшие качества учителя, но только при верном направлении воли. Строгость и требовательность не синонимы жестокости, вздорности и не противоречат ласке и нежности. (Без любви к ученикам не заслужить их доверия и авторитета.) В одинаковой степени вредны высокомерие и дурной нрав учителя, как и сентимен­тальность в отношениях,— безобразнейшая вещь!

Итак, настает самый ответственный день семестра. Уча­щиеся впервые предстанут перед довольно серьезной аудито­рией педагогов, комиссии, приглашенных; впервые ощутят неповторимое чувство премьеры, большого показа. Этот день явится важным этапом в их творческой биографии. Пусть он станет праздником для всего класса и педагогов. Это очень важно, ибо данное событие должно остаться в сознании как самое высокое из всех событий полугодия.

Ощущение праздничности во всем — в торжественном уб­ранстве класса, во внешнем виде педагогов и студентов, в самочувствии экзаменующихся и приглашенных.

Перед началом руководитель курса обращается к экзаме­национной комиссии со вступительным словом. Очень важно верно сориентировать гостей на сущность происходящего и успокоить, подбодрить уже готовый к началу класс, отме­тить, что состоится не представление, а экзамен, т. е. итоговый урок в особых условиях (большая аудитория, комиссия, повы­шенная ответственность), уберечь студентов от самочувствия отчета.

Все, как правило, начинается с зачина — небольшого про­лога от имени курса, в котором студенты сговариваются с аудиторией о дальнейшем ходе экзамена.

После зачина начинается туалет-тренинг. Его проводит руководитель курса. Вот пример экзаменационного тренинга-туалета: сначала класс слушает звуки улицы за окном, отбивает ритм песни хлопками, передавая друг другу по полукругу каждую ноту, поет песню под «дирижера» и выполняет другие упражнения настроечного типа. Затем делает перегруппиров­ки стульев: окружность на счет 15, равнобедренный треугольник на счет 18. Все должны сесть в нем слева направо по первой букве имени.

Потом класс садится в просмотровую позицию, пройдя через «поток по бревну». Он готов к этюдным импровизациям

Только смелость, известная мера «безответственности-» освободит класс от волнения не по существу перед сложным упражнением.

После импровизации 2-я часть — этюдные показы. Ответ­ственные за перестановку готовят площадку, а педагог объяв­ляет название каждого этюда и его участников. Один за дру­гим идут этюдные показы. Еще на подготовительных прогонах было очень важно добиться четкого, чистого перехода этюда в этюд без суеты, нервозности. Это в равной мере касается тех, кто готовит выгородку, и тех, кто участвует в этюде как исполнитель.

3-я часть — сюрпризы. Показ этой части экзамена идет в новом самочувствии, когда «главное» позади и можно твор­чески пошутить, поозорничать, угостить аудиторию приятной неожиданностью. Это либо цирковое представление, конечно, с оркестром и шпрехом, униформистами и укротителями, ка­натоходцами, жонглерами, акробатами и т. д.; либо между­народная программа, где выступают известные «звезды» ми­ровой эстрады. Может быть показана сочиненная классом сказка или мультфильмы про животных.

Все заканчивается эпилогом, который как-то перекликает­ся с зачином экзамена.

Например, в конце экзамена одного из курсов звучала песенка, написанная на известный мотив:

...Вот уж время близится к развязке,

Наша песня — это наш венец.

Мы хотим, чтоб было все, как в сказке,

Потому что в сказках хороший конец,

Хороший, хороший, хороший конец!

Студенты поворачивали стулья обратной стороной и из прибитых к ним букв составляли слова: «Благодарим за под­держку».

Экзамен позади. Теперь есть возможность оглядеться, подвести итоги, наметить планы на будущее.

Обычно это происходит на итоговом занятии за 1-й семестр. На нем дается анализ периода подготовки к экзамену и само­го экзамена; обсуждаются итоги сессии по теоретическим предметам, комментируется задание на 2-й семестр и, конечно, задаются вопросы класса педагогам.

Анализируя период подготовки к экзамену, педагог разбирает работу, проделанную коллективом в целом, какова при рода ошибок, срывов (если таковые были)?1 Какова роль совета в жизни курса? Справился ли совет с обязанностями самоуправления? Далее дается оценка каждому учащемуся в соответствии с тем вкладом, который он внес в дело органи­зации и проведения экзамена. Анализируются ведомости кол­лективных оценок за мастерство, за студийность по каждому персонально в дисциплинарном, нравственном и учебном плане.

Выводы и оценки педагога в данном случае основываются на наблюдениях в напряженный предэкзаменационный пери­од, а также на впечатлениях, полученных непосредственно в семестре. Это особо тонкая и ответственная часть, так как от мнения педагогов зависит ориентация студентов в том или ином направлении.

Мне хочется привести здесь пример одной моей беседы с курсом после экзамена.

«Говоря о классе в целом, можно сказать, что он за этот период проявил себя как творческий коллектив людей умных, податливых, организованных. Общая оценка экзамена высо­кая, хотя есть замечания комиссии, с которыми нельзя не со­гласиться. Например, общее напряжение группы.

Объяснений этому много, но главное — заботы не по суще­ству того, чем занимались на площадке сейчас, в данный мо­мент. Может быть, на возникновение напряжения повлияла неверно понятая накануне беседа о скромности и чувстве такта?

Но скромность — ни в коей мере не забитость и унижен­ность, не испуг, а воспитанность. Уверенность и самосознание необходимы в учебе. Иной вопрос, на что направлено созна­ние — на беспокойство по поводу своей персоны или же на заботу о том, чтобы общее дело свершилось наилучшим об­разом.

Может быть, еще на неверное самочувствие повлияло то, что 1-я часть экзамена (туалет и тренинг) была перегружена и прошла по существу формально. Все были заняты не парт­нерами, а воспоминанием: а как это было в прогоне.

Упражнение не получилось — все испугались, зажались и пришли в просмотровую позицию не мягкими и податливы­ми, а возбужденными.

Тренинг в данном случае сыграл роль не трамплина, а препятствия.

Поэтому следующая часть показа— импровизации — про­шла не на ожидаемом уровне. Далее шли этюды. Здесь также было много неожиданностей. Там, где этюд был отрезком жизни (из прожитого вами), все шло хорошо, где же исполь­зовались литературные впечатления,— плохо, условно.

Актерское воображение питает личный, чувственный опыт. Его нельзя ничем заменить. Я могу рассчитывать только на то, что чувствую и думаю по этому поводу сам — своим серд­цем, своим умом. И от богатства сердца и ума зависит богат­ство актера-творца. Все из себя, через себя—это должно стать законом.

Для этого надо постоянно обогащать свой чувственный опыт всевозможными впечатлениями: слушать, видеть, читать и т. д.— обогащать свою «копилку». Это должно стать при­вычкой, второй натурой.

Известно, что большие художники (в полном смысле сло­ва) постоянно пополняли свои знания о жизни, о людях. Че­ховские записные книжки — копилка образов и сюжетов, Куп­рин специально посещал те места, в которых жили его герои, не говоря уже о Горьком, который исходил всю Россию вдоль и поперек.

Вам в этюдах именно личного опыта и не хватало. Вы ста­ли питаться литературными впечатлениями, которые для нас являются вторичными, и, естественно, поэтому в этюдах ухо­дили в условность, приблизительность. Многие были обеспо­коены результатом, качеством показа, поддавали энергию, плюсовали, изображали. А мы учимся оставаться самими со­бой в разных жизненных ситуациях.

Напротив моего дома строят новое высотное здание. Я не­сколько дней изредка наблюдал за тем, как монтажники со­бирали кран. Совершенно спокойно, без расчета на аплодис­менты они делали свое обычное будничное, но опасное дело. И это было прекрасно!

Если представить, что кто-нибудь из монтажников вдруг перестал заниматься делом и стал бы любоваться собой, де­монстрировать умение, «срывать аплодисменты» — он обяза­тельно бы сорвался.

Монтажнику красоваться нельзя — сорвется, а артист это себе позволяет: он в безопасности.

И в нашей профессии, и в любой другой плодотворна лишь та энергия, которая затрачена на подлинное достижение цели».

Можно охарактеризовать наиболее распространенные ошибки любого экзамена по актерскому мастерству. Это — волнение перед началом, переходящее в зажим (во многом оно зависит от неверно проведенного тренинга). Суета за ку­лисами отсутствие ориентации на площадке. Этюд, созданный не на прожитом опыте, а на литературном, оказывается ус­ловным, фальшивым.

Этюд играется заученно, не свежо, не совершается на наших глазах по всем законам подлинной жизни, а прокатывает­ся по памяти вчерашнего.

Обеспокоенность студента не процессом, не тем делом, которым он занимается, а качеством показа, желанием по­нравиться, т. е. результатом.

Ложь во времени, затянутость процесса (или наоборот — заторопленность).

В заключение беседы по экзамену делается обзор резуль­татов сессии по теоретическим предметам.

Между талантом и образованностью1 огромная связь. Ког­да артист образован, его талант раскрывается богаче и тонь­ше. Существует мнение, что актер может обойтись без больших, глубоких знаний. Это позиция дилетантов. Актер-творец без исторической, эстетической, политической ориента­ции не может быть содержательным. Понятие «творец» под­разумевает человека не только творческого, но и знающего, мыслящего, грамотного.

Учитывая эти положения, мы анализируем результаты всей зачетно-экзаменационной сессии.

Итоговый урок завершается заданием на следующий семестр.

1. Выбрать интересную басню (желательно из высокой классики) для предстоящих учебных упражнений.

2. Найти отрывок из прозы (классической, зарубежной, со-. временной), который бы содержал в себе событие и был огра­ничен во времени и в пространстве.

3. Принести в класс «Наблюдение». Подсмотреть в жизни факт, сценку и на основе этих впечатлений сыграть этюд.

4. Прочесть книгу К. С. Станиславского «Работа актера над собой».

Разумеется, невозможно предугадать все формы первого актерского экзамена, каждый год он складывается по-новому, но в любом варианте должны быть соблюдены его основные цели — обнаружить уровень освоения главного элемента про­фессии—органического, подлинного и целесообразного дейст­вия в непрерывном, сиюминутном процессе жизни в вообра­жаемых условиях.